

ED 138 : Ecole doctorale Lettres, langues, spectacles
EA 1586 - Centre des Sciences de la Littérature Française

Dana-Maria UNGUREANU

HENRI THOMAS ET LE RÉCIT RÉTICENT

Thèse présentée et soutenue publiquement le 8 juillet 2017
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises
de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de **Mme Myriam BOUHARENC**

Jury :

Rapporteurs:	M. Eric MARTY	PR, Université Paris Diderot
	M. François BERQUIN	MCF, Université du Littoral-Côte d'Opale
Directeur du jury:	M. Eric MARTY	PR, Université Paris Diderot
Membres du jury:	M. François BERQUIN	MCF, Université du Littoral-Côte d'Opale
	Mme Myriam BOUHARENC	PR, Université Paris Nanterre
	M. Claude COSTE	PR, Université de Saint-Quentin en Yvelines

Remerciements

À l'issue de l'*aventure* représentée pour moi par la rédaction de cette recherche, je suis persuadée que la thèse est loin d'être un travail solitaire. En effet, je n'aurai jamais pu réaliser ce travail sans le soutien de plusieurs personnes dont l'intérêt manifesté à l'égard de ma recherche, la générosité et l'attention m'ont permis de progresser.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à Mme Myriam BOUCHARENC, mon directeur de thèse, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, pour ses conseils bienveillants et toutes les heures qu'elle a consacrées à me guider. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié sa grande disponibilité, ses encouragements et son soutien indéfectible.

Mes remerciements vont également à M. Eric MARTY, M. François BERQUIN et M. Claude COSTE pour avoir accepté de participer à ce jury de thèse et pour leurs encouragements.

Je souhaiterais aussi adresser ma gratitude à Patrice Bougon, Président de la société des lecteurs d'Henri Thomas, et à Pierre Lecoœur pour m'avoir transmis leurs travaux et facilité ainsi ma recherche, tout comme pour les discussions enrichissantes que nous avons portées.

Je sais infiniment gré à Marie-Hélène GREGOIRE, Carmen et Frédéric BESSONNIER, Veronica ARSENIE et Camelia GINTARU pour leurs relectures et leur disponibilité de m'aider toujours.

Merci enfin à ma famille et à mes collègues et amis de l'Institut Français de Timisoara, pour tout.

À mon père,

In memoriam.

Introduction

« Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles [...]. Mais est-ce un récit que je commence ? »¹ – Voilà deux phrases paradoxales qu'il suffit d'entendre une seule fois pour qu'elles s'impriment à jamais dans notre esprit. Nous les avons entendues pour la première fois il y a une quinzaine d'années, dans une émission de radio qui parlait de la littérature du vingtième siècle et de l'écriture comme impossibilité. Le nom de l'auteur de ces propos, celui de l'émission et même de la station de radio² que nous écoutions se sont ensuite effacés de notre mémoire, sans laisser aucune trace particulière. Mais ces deux phrases, ces quelques mots étranges à tonalité beckettienne nous sont restés bien ancrés à l'esprit et sont venus nous hanter, à des intervalles réguliers, comme une énigme.

Quelques années plus tard, pendant que nous suivions un cours de littérature française, nous avons retrouvé sur une liste un nom d'auteur et un titre : Henri Thomas, *Le Précepteur*. Nous avons commencé à lire ce livre, sachant qu'il ne s'agissait pas d'un roman classique et qu'il fallait approcher ce texte avec circonspection. Pourtant, rien n'annonçait la surprise : vers la fin du récit, lorsque le texte devient de plus en plus ambigu et ressemble de plus en plus à un collage de notes éparses, deux phrases ont surgi : « Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles [...]. Mais est-ce un récit que je commence ? ». Mis en contexte, ces mots semblaient encore plus mystérieux : ils évoquaient à la fois, l'impossibilité d'exprimer par le langage une situation limite qui avait jeté le personnage principal dans un état de joie indéfinie et, ils suggéraient la quête infatigable d'une expression plénière. En fermant le livre, bouleversée par une narration qui pouvait à peine être comprise, nous avons alors noté : « Un personnage à la quête d'un état de grâce indéfinie. Un mélange étrange de joie et de tourments. Quelle réticence à nommer ! Quelle réticence à écrire ! »

¹ Thomas, Henri, *Le Précepteur*, Paris, Gallimard, 1942, p. 149.

² Probablement *France Culture*.

Depuis cette rencontre hasardeuse, Henri Thomas « ne [nous] a plus quitté[e] »¹ et, lorsque l'occasion d'écrire une thèse de doctorat s'est présentée, l'idée de mener une recherche sur l'œuvre narrative de l'auteur s'est vite imposée. Nous savions que nous pénétrions sur un terrain instable où tout se donnait en clair-obscur, où le danger de perdre le fil apparaissait à chaque instant, mais ces récits, à la fois hésitants et envoûtants, lançaient une promesse séduisante : « Osez y pénétrer et une énigme vous sera révélée, peut-être !... »

Henri Thomas se remarque dans le paysage littéraire par la qualité et la richesse de son œuvre. Entre 1940 et 1993, dix-huit romans de l'auteur ont paru (quatre ont été publiés après sa mort, dont deux inachevés), cinq volumes de nouvelles et neuf volumes de poésie. À quoi s'ajoutent des carnets², de nombreux essais critiques, traductions, préfaces et articles. L'auteur a été une personnalité importante de la vie littéraire française, il a fondé deux revues et a publié dans une trentaine d'entre elles. Il a maintenu une importante correspondance³ avec des personnalités du monde littéraire ou

¹ L'auteur utilise cette expression pour parler de John Perkins, un ami qu'il avait connu aux Etats-Unis et qui lui avait inspiré le roman éponyme : « Ainsi s'annonçait John Perkins, tard dans la nuit. Une petite halte en passant, le temps de dire, presque à voix basse, qu'il n'en pouvait plus, qu'il n'avait pas dormi depuis... Je connaissais sa situation ; elle ressemblait à beaucoup d'autres, en somme, mais lui, qu'il était singulier ! Puis ses visites ont cessé, et c'est alors qu'il ne m'a plus quitté, tout un hiver. » (Thomas, Henri, « Prière d'insérer » *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960).

² L'auteur a publié de nombreux carnets : *Le Porte à faux*, Paris, Minuit 1948 ; *Le Migrateur*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1983 ; *Le Tableau d'avancement*, Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, 1983 ; *Compté, pesé, divisé*, 1989 ; *La Joie de cette vie*, Paris, Gallimard, 1991 ; *La Défeuillée*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1994 ; *Londres, 1955*, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1999 ; *De profundis americae : Carnets américains, 1958-1960*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003 ; *Henri Thomas : carnets inédits, 1947, 1950, 1951*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », 2006. L'édition complète des carnets a été publiée posthumément aux éditions Claire Paulhan.

³ Thomas, Henri, *Choix de lettres (1923-1993)*, éd. Joanna Leary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », 2003. Huit lettres d'Henri Thomas à André Gide ont paru dans *Théodore Balmoral*, n° 36/37, automne-hiver 2000 (le numéro d'hommage de *La N. R. F.*, octobre 1994, contient 9 lettres de Gide à Thomas). Des lettres de Thomas à Jean Roudaut figurent dans le n° 48 (hiver 2004-2005) de la même revue. On trouve, dans l'ouvrage

éditorial, comme, par exemple : Gide, Artaud, Paulhan, Supervielle, Arland, Parain, Bonnefoy, Perros, Jaccottet ou Jünger.

Cependant, Henri Thomas reste un écrivain quasiment inconnu : les ouvrages d'histoire littéraire se contentent, en général, d'évoquer rapidement son nom quand ils ne le passent pas complètement sous silence¹. Il faut remarquer pourtant que, depuis quelques années, l'intérêt porté à l'œuvre de l'auteur a augmenté. Les ouvrages *Le Roman français depuis 1900*² et *l'Histoire de la France littéraire*³ font une fine analyse de son œuvre et Pierre Lecoœur, après avoir soutenu une thèse de doctorat sur l'auteur, a publié, en 2014, un livre consacré intégralement à Henri Thomas : *Henri Thomas, une poétique de la présence*⁴. En outre, en 2003, a eu lieu un colloque intitulé « Henri Thomas : L'écriture du secret »⁵ dont les actes ont été publiés en 2007⁶. Nous remarquons aussi la publication de trois monographies : *Avez-vous lu Henri Thomas ?*⁷, de Salim Jay, *Henri Thomas ou les feux du solitaire*⁸, de François Jodin, et *Henri Thomas*, de Maxime Caron⁹. Précisons enfin qu'une société de lecteurs a été fondée en 1997, à l'initiative de la fille de l'auteur, Nathalie Thomas : « Les Lecteurs d'Henri Thomas » (L. H. T.). Cette société a fusionné en 2005 avec la société du « Site Henri Thomas » (S. H. T.), présidée par Patrice Bougon¹⁰.

collectif *Henri Thomas, Cahiers du Temps qu'il fait*, n° 13, des lettres de Thomas à Adrienne Monnier, à Nathalie Thomas et à Gérard Le Gouic.

¹ C'est le cas, par exemple, des ouvrages : Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005; Brunel, Patrick, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Broché, 2005

² Rabaté, Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », n° 49, 1998.

³ *Histoire de la France littéraire*, dir. Michel Prigent, Tome 3, *Modernités XIX^e-XX^e siècle*, dir. Patrick Berthier et Michel Jarrety, Paris, PUF, 2006.

⁴ Lecoœur, Pierre, *Henri Thomas, Une poétique de la présence*, Paris, Broché, 2014.

⁵ Colloque organisé par le Centre d'Études sur le Roman des Années Cinquante au Contemporain (C. E. R. A. C. C.), Université Paris III. Les actes en ont été publiés récemment : *Henri Thomas, L'écriture du secret*, dir. P. bougon, M. Dambre, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Détours », 2007.

⁶ Bougon, Patrice et Dambre, Marc, *Henri Thomas : L'écriture du secret*, Paris, Broché, 2007.

⁷ Jay, Salim, *Avez-vous lu Henri Thomas ?*, Paris, Éditions du Félin, 1990.

⁸ Jodin, François, *Henri Thomas ou les feux du solitaire*, Paris, Broché, 1992.

⁹ Caron, Maxime, *Henri Thomas*, Rennes, La Part Commune, 2006.

¹⁰ L'adresse de ce site est : henrithomas.pbwiki.com

Malgré l'importance de son œuvre, Henri Thomas reste un auteur méconnu. Son lectorat est constitué de pairs parfois considérables (Maurice Blanchot, Jacques Derrida ou Philippe Jaccottet), mais ses romans sont peu lus par le large public. Comment s'explique cette faible visibilité ? Pourquoi cet écrivain dont l'œuvre a été saluée par la presse de son temps¹ et par des noms importants du champ littéraire reste-t-il cependant confidentiel ? Nous devons peut-être rapporter cette invisibilité, tout d'abord, au fait que son œuvre atteint la maturité dans les années cinquante et soixante, une période d'épanouissement pour les avant-gardes, d'effervescence idéologique et politique. Or, Henri Thomas n'est pas un militant. Bien qu'attiré par le communisme dans sa jeunesse, il a vite abandonné toute forme d'engagement. L'auteur n'est pas un révolutionnaire non plus sur le plan esthétique car son œuvre est « peu visible, protégée dans son invisibilité par une certaine indifférence pour les formes et les techniques nouvelles. »² Mais cette invisibilité est due aussi à une cause interne. Même si les récits d'Henri Thomas sont facilement accessibles à première vue, le lecteur a du mal à les comprendre en profondeur. La simplicité du langage employé donne une fausse impression de transparence car le message ne se laisse pas facilement pénétrer et le sens reste quasiment hermétique. À cette discrétion de l'œuvre correspond aussi une discrétion de la vie de l'auteur qui, bien que présent dans le monde littéraire de son époque, a toujours été perçu par les autres comme une personne réservée.

Henri Thomas est né le 7 décembre 1912 à Anglemont, dans les Vosges. Sa mère était institutrice et son père agriculteur. Lorsqu'il a seulement six ans, celui-ci meurt des suites d'une blessure reçue durant la guerre et sa mère reste seule à s'occuper d'Henri et de ses quatre demi-frères issus des mariages précédents de son père. En 1924, l'enfant est envoyé chez son oncle, à Mulhouse, pour recevoir une meilleure éducation. Mais il n'arrive pas à s'adapter à la rigueur des règles qu'on lui impose et il sera

¹ Parmi les revues qui ont consacré des numéros et des articles à Henri Thomas, on retrouve : le numéro d'automne 1986 (n° 30) de la revue *Obsidiane*, le fronton de *La N. R. F.* de novembre 1989 (n° 442), le numéro d'hommage de la même revue, publié peu de temps après la mort de Thomas (octobre 1994, n° 501), le hors série 1991 de la revue *Sud* et le volumineux *Cahier Henri Thomas*, publié en 1998 par les éditions Le temps qu'il fait.

² Blanchot, Maurice, « Henri Thomas a poursuivi son œuvre... », *La N. R. F.*, n° 51, mars 1957, repris dans *Obsidiane*, « Henri Thomas », n° 30, automne 1986, p. 45-49.

renvoyé chez sa mère, au bout d'un an. Grâce à une bourse, il suit des études dans le collège de Saint-Dié, évoqué dans son premier roman, *Le Seau à charbon* (1940), comme le « sale petit collègue »¹. Malgré la vie rude et les difficultés qu'il subit dans ce collège, cette période correspond à la découverte de la poésie et notamment d'Arthur Rimbaud qui influencera profondément son style et sa façon de se rapporter à la littérature. Durant sa dernière année d'études à Saint-Dié, suite à un pari avec un collègue, Henri Thomas envoie une lettre à André Gide, lui demandant de l'aide : « Si vous êtes l'ami des jeunes gens, il faut me tirer d'affaire » et, à sa grande surprise, celui-ci lui répond. Il lui dit de venir à Paris puis, il se ravise, et lui envoie une deuxième lettre en lui conseillant de finir tout d'abord ses études. Il passe son baccalauréat, obtient le premier prix de philosophie au Concours Général et suit une année de Première Supérieure au lycée Poincaré de Nancy. Entre 1933 et 1936, il fait des études au Lycée Henri IV, où il a comme professeur de philosophie Alain, et où il rencontre Emmanuel Peillet et Philippe Merlen, deux amis qui apparaîtront dans son roman *Une saison volée* (1986). Les années passées en Khâgne sont évoquées dans *La Dernière année* (1960). Durant cette période, il fréquente André Gide qui l'introduit aux écrivains et éditeurs de l'époque, il rencontre Jean Paulhan auquel il soumet ses premiers textes, il se lie d'amitié avec Pierre Herbart et commence une correspondance avec Adrienne Monnier qui durera toute sa vie. Il se présente deux fois au concours de l'École Normale Supérieure mais il échoue et il renonce finalement à l'idée d'enseigner la littérature. Après avoir effectué le service militaire dans un régiment de Tirailleurs algériens, il commence à voyager en Europe centrale et en Espagne. Puis, en 1937, il étudie l'Allemand un an à l'université de Strasbourg, expérience racontée dans son roman *Un détour par la vie* (1988).

De retour à Paris, Henri Thomas écrit avec effervescence, continue de fréquenter le monde littéraire et rencontre Laetitia Pappu², une étudiante roumaine qui écrit une

¹ Thomas, Henri, *Le Seau à charbon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 22.

² Laetitia Pappu (1912-1979), est née à Bucarest, dans une famille d'intellectuels. Sous le pseudonyme Letitia Papii, elle écrit des poèmes, des nouvelles et des romans. Elle fait ses études à Bucarest, puis à Paris, et elle enseigne dans plusieurs lycées de Roumanie, à l'Université de Bucarest et à l'Institut Pédagogique de Pitesti. Parmi ses oeuvres, on compte le recueil de

thèse sur la poésie du Romantisme et qu'il envisage probablement d'épouser¹. Mais, sur le conseil de son frère, Edgar Pappu, la jeune femme retourne dans son pays d'origine avant que la guerre éclate et le couple se sépare. La figure de Laetitia nourrira néanmoins la création de plusieurs personnages féminins dans l'œuvre d'Henri Thomas : Laetitia, dans *Un détour par la vie*² ; Lucienne dans *Le Poison des images* ; Otilia dans *Le Parjure*. Poète, romancière et professeur de littérature française à l'université de Bucarest, Laetitia écrira aussi, en 1943, une note de lecture pour le premier roman d'Henri Thomas, en parlant notamment de l'habile construction des personnages qui « portent tous une inquiétude dans l'âme » et sont tous « conçus entre le bien et le mal, à travers une gradation subtile »³.

Le 15 janvier 1938, avec le soutien de Jean Paulhan, Henri Thomas publie ses quinze premiers poèmes dans la revue *Mesures*⁴. Il finit d'écrire, la même année, le

nouvelles *Cercul alb* (*Le Cercle blanc*, 1945), le volume de poésies *Langa un geam deschis* (*Près d'une fenêtre ouverte*, 1955) ou les romans *Intra doua oglinzi* (*Entre deux miroirs*, 1965), *Marul cunostintei* (*La pomme de la connaissance*, 1968) ou *Succes* (*Succès*, 1971). Elle reste très peu connue par le public roumain. Son frère, Edgar Pappu (1908-1993) est considéré l'un des plus importants chercheurs dans le domaine de la littérature comparée, de l'esthétique et de la théorie littéraire. En 1961, il est arrêté par le régime communiste qui l'accuse de haute trahison et le condamne à huit ans de prison. Après sa libération, ayant perdu tous ses biens, il mène une vie marginale et il est exclu de l'enseignement.

¹ Avant de rentrer en Roumanie, Laetitia envoie ses meubles et ses biens à Anglemont, chez la mère d'Henri Thomas, envisageant de les récupérer à son retour, à la fin de la guerre.

² Le passage qui raconte la première rencontre de Blécher et de Laetitia revient comme un leitmotiv dans le roman : « C'est à peu-près de cet endroit, non loin du pont, qu'il l'avait aperçue, assise sur le rebord de pierre, le long du quai, en dessous ; elle écrivait dans un petit carnet, qu'elle appuyait sur son genou.

"Vous écrivez votre journal, Mademoiselle ?"

Elle l'avait regardé, avec un grand sourire qui montrait ses dents – avec cet accent qui est celui d'Elvire Popesco. » (Thomas, Henri, *Un détour par la vie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 78).

³ Papu, Letitia, « Henri Thomas, *Galeata de carbuni* (*Le Seau à charbon*) », *Pagini literare*, n° 4, 1943, p. 89-91. L'article peut être téléchargé aussi à l'adresse http://dspace.bcuciluj.ro/bitstream/123456789/53123/1/BCUCLUJ_FP_451491_1943_009_004.pdf

⁴ Henri Thomas a publié des poésies dans de nombreuses revues comme, par exemple, *Arts et Idées*, *Cahiers du Sud*, *Comoedia*, *Confluences*, *Existences*, *Bottegha Oscure* ou la *N.R.F.*

roman *Le Seau à charbon* – un roman écrit deux fois, l’auteur ayant perdu le premier manuscrit, et publié en 1940. En 1941, il publie son premier recueil de poésies, *Travaux d’aveugle*. Il est mobilisé durant la guerre dans un corps de Tirailleurs algériens, il participe aux luttes en Moselle, il est affecté ensuite dans le Génie à Bergues, dans le Nord, et il est détaché comme interprète. Cette expérience de la guerre sera reprise dans certains fragments de son deuxième roman, *Le Précepteur* (1942). Il passe en Angleterre, puis séjourne à Pavie, dans le Gers, et retrouve près de Grasse, à La Messuguière¹, André Gide, Henri Michaux, Roger Martin du Gard et d’autres écrivains. À Paris, André Gide met à sa disposition un studio, rue Vaneau, et le charge de classer et de mettre à l’abri sa correspondance.

En 1941, il rencontre Colette Gibert, qu’il épouse un an plus tard. Ils vivent dans des hôtels parisiens et à Saint-Germain-en-Laye, dans la famille de Colette Gibert, mais le bonheur ne dure pas longtemps car la jeune femme souffre de problèmes psychiatriques et s’enfonce peu à peu dans la folie. À Paris, Thomas fréquente Cioran, Adamov ou Mouloudji. Il correspond avec Jean Paulhan, André Dhôtel, Antonin Arthaud² et Armen Lubin, poète arménien exilé qui lui inspirera la figure de Dordivian, personnage que nous rencontrons dans *Une Saison volée* (1986).

Sous l’Occupation, il publie deux romans, *Le Précepteur* (1942) et *La Vie ensemble* (1945) et plusieurs articles critiques³ consacrés à Simenon, Carco, Tardieu, Steinbeck, Kafka ou Stefan George⁴ et il entame aussi une carrière de traducteur. Durant sa vie, il traduira de l’allemand Goethe (*Torquato Tasso*), Ernst Jünger (*Sur les falaises de marbre*, *Le Cœur aventureux*, *Jeux africains*), Adalbert Stifter (*Les Grands Rois et autres récits*); du russe, il traduit Pouchkine (*Convive de pierre* et de *La Roussalka*); de l’anglais, Melville (*Le Grand escroc*), le théâtre et *Les Sonnets* de Shakespeare et

¹ Résidence pour écrivains fondée par Aline Mayrisch de Saint-Hubert.

² L’auteur lui a consacré de nombreux articles et a affirmé désirer lui dédier un livre.

³ Luc Autret a réalisé un travail de bibliographie remarquable qui recense plus de cent trente articles de critique publiés par Henri Thomas. Elle peut être consultée sur : <http://www.revues-litteraires.com/articles.php?lng=fr&pg=3255>

⁴ Certains de ces articles sont réunis dans les recueils *La Chasse aux trésors* (1961) et *La Chasse aux trésors II* (1992). Henri Thomas a écrit aussi deux essais sur Tristan Corbière et Léon-Paul Fargue auxquels il était particulièrement attaché : *Tristan le dépossédé* (1972) et *À la rencontre de Léon-Paul Fargue* (1992).

Faulkner (*Proses, poésies et essais critiques de jeunesse*). À la Libération, il devient secrétaire littéraire de *Terre des Hommes*, dont la direction est assurée par Pierre Herbart. Puis il rencontre Marcel Bisiaux, avec qui il fonde la *Revue 84*¹ à laquelle collaboreront Antonin Artaud, Pierre Leyris, André Dhôtel.

Malgré les différents traitements et les nombreuses hospitalisations, la maladie de Colette progresse et le couple se désagrège. En 1946, Henri Thomas part à Londres où il travaille dans le service de traduction de la BBC. Il y reste dix ans, mais revient plusieurs fois pour des séjours en France, et surtout en Corse. Sa vie semble osciller entre la France et l'Angleterre, entre les grandes métropoles avec l'effervescence de leur vie littéraire et artistique et la simplicité de la vie rustique avec ses petits bonheurs, entre les amours compliqués et la solitude. Il rencontre à Londres, en 1950, Jacqueline le Béguec, qu'il épouse en 1957. De cette union est née, le 12 avril 1954, son unique fille Nathalie.

Après la guerre, Henri Thomas semble renoncer au roman et se consacrer plutôt à la poésie (*Le Monde absent*, 1947; *Nul désordre*, 1950), aux articles critiques et aux notes autobiographiques (*Le Porte à faux*, 1948). Mais, après quelques années durant lesquelles il ne publie aucun récit, il revient aux narrations. L'œuvre romanesque change de tonalité, de thématique et acquiert une cohérence formelle plus grande. La majorité de ces romans mettent en scène un narrateur héros ou témoin et retracent une expérience des limites (une joie démesurée ou, au contraire, un danger de mort) dans laquelle il s'est trouvé brutalement plongé.

De 1958 à 1960, Henri Thomas s'installe avec sa famille à Waltham, près de Boston. Pendant deux ans, il est professeur à la chaire de littérature française de l'Université Brandeis, aux États-Unis. Il voyage en Californie et au Mexique. Le couple mène une vie quelque peu marginale et compte peu d'amis. Parmi eux, se trouvent Claude Vigée, Yves Bonnefoy, Serge Doubrovsky et Paul de Man qui lui inspirera le héros du roman *Le Parjure* (1964), un personnage qui quitte l'Europe, sa femme et ses enfants, commence une nouvelle vie et épouse une autre femme. Ces années lui

¹ Le nom de la revue est dû à l'adresse où se trouvait son siège : au 84, rue Saint-Louis-en l'Île, chez Marcel Bisiaux, dans un appartement où Thomas a été hébergé à plusieurs reprises à la fin de la guerre.

inspirent aussi le roman *John Perkins* (1960) qui parle de la dissolution d'un couple américain après la mort de l'un de leurs amis.

À son retour en France, en 1960, il a déjà publié quatre recueils de poésie, deux recueils de nouvelles, cinq romans, de nombreuses traductions et un recueil de critiques, *La Chasse aux trésors*. Il commence son travail chez Gallimard, comme lecteur de littérature allemande, fonction qu'il exercera jusqu'en 1969. L'année de son retour, il publie encore *Histoire de Pierrot et autres* (nouvelles), *La Dernière Année* (roman) et *John Perkins*. L'année suivante, paraît *Le Promontoire*, pour lequel il obtient le prix Femina.

En 1965, Thomas perd sa femme, qui souffrait d'une polymyosite depuis plusieurs années. Profondément déstabilisé, il renonce à son travail chez Gallimard et publie peu. Il confie sa fille à un couple d'amis et un ami d'enfance lui prête un appartement rue Paul Fort. Il quitte Paris qui lui est devenu insupportable et passe beaucoup de temps en Bretagne, à Quiberon, et sur l'île d'Houat où il s'installe finalement en 1982.

Il rencontre en 1981 Claudine Lecoq qui deviendra sa compagne jusqu'à la fin de sa vie. Cette période passée sur l'île d'Houat et à Quiberon correspond à une période de grande richesse créatrice. Il publie *Le Croc des chiffonniers* (1985), *Une Saison volée* (1986), *Le Gouvernement provisoire* (1989) et *Le Goût de l'éternel* (1990). Mais sa santé décline et Henri Thomas doit quitter l'île. Il passe trois ans à Quiberon, puis rentre à Paris et s'installe, en 1991, dans la maison de retraite où est mort Samuel Beckett, 26, rue Rémy-Dumoncel. Il meurt le 3 novembre 1993.

La vie d'Henri Thomas semble se placer sous le signe permanent de l'instabilité et de l'indécision : entre la discrétion et l'exubérance créatrice, entre la solitude et le besoin de la compagnie des amis, entre le désir de stabilité et la fuite qui le mène vers des endroits qui le fascinent et qu'il maudit à la fois. Ainsi, par exemple, en 1951 il désire « un établissement durable (et pourquoi pas jusqu'à ma mort) entre les montagnes d'une île et la Méditerranée. C'est là que je pourrais trouver mon langage, là seulement »¹. Or, lorsqu'il se trouve à Cabris, en septembre 1952, il observe : « [...] j'ai été délabré en quittant Londres. Le regain me fait repartir dans une espèce de roman tout

¹ Thomas, Henri, *Choix de lettres*, éd. Joanna Leary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », 2003, p. 325.

rempli de mes images de Londres (comme quoi il fallait aussi le délabrement...) »¹. En 1948, il associe Londres à la liberté, sept ans plus tard, il en dénonce l'« atmosphère crétinisante » et, enfin, en revenant des Etats-Unis pour un court séjour dans la capitale britannique, il la nomme son pays natal². Quant à Paris, il oscille entre l'admiration pour ses monuments, le dédain pour l'agglomération, l'impatience de participer aux rencontres littéraires, l'agacement de devoir s'y rendre, l'enfermement dans une chambre d'hôtel sans donner de ses nouvelles...

Cette instabilité, ce changement, cette hésitation ne concerne pas uniquement le plan géographique, mais elle est présente dans tous les domaines de la vie de l'auteur : social, professionnel, sentimental ou littéraire. L'auteur même observe cette impossibilité de trouver un endroit où se fixer : « Je n'étais pas installé [...] à Paris ; pourquoi le serais-je à Londres »³ et ses carnets évoquent les multiples changements professionnels, les relations compliquées et les nombreuses situations de crise qui lui semblent souvent sans issue. Concernant l'écriture, il remarque : « Très ancien état d'âme, chez moi, cette répugnance à coïncider avec ce qui se fait dans l'entreprise où je me trouve. »⁴ L'œuvre d'Henri Thomas retrace souvent le parcours sinueux de sa vie. Qu'il s'agisse des événements importants vécus, des drames ou des faits divers qu'il a appris par hasard, des amitiés profondes, des femmes aimées ou des rencontres aléatoires, l'expérience personnelle a constitué pour l'auteur une terre féconde où il a puisé les sujets de ses récits. Sans qu'il s'agisse véritablement d'une œuvre autobiographique, le rapport qui existe entre la vie et la création de l'auteur ne saurait être ignoré.

À la manière d'Alain Borer et d'Andrée Montègre qui parlent d'une *œuvre-vie*⁵ concernant Arthur Rimbaud, nous pourrions utiliser ce même terme pour désigner la création d'Henri Thomas. Presque la totalité de sa vie se retrouve absorbée par la création et très peu de choses de son existence restent sans rapport avec son œuvre. À

¹ *Ibidem* p. 330.

² *Ibidem* .

³ *Ibidem* p. 244.

⁴ Thomas, Henri, *Choix de lettres*, éd. Joanna Leary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N.R.F. », 2003, p. 245.

⁵ Borer, Alain et Montègre, Andrée, *Arthur Rimbaud. Œuvre-vie*, Paris, Arléa, 1991.

partir de la périodicité-même qui retrace thématiquement le devenir personnel et qui est ponctuée de silences, notamment sur le plan narratif, lorsque l'existence le confronte à la tragédie de la disparition des êtres chers, en continuant avec ses voyages et ses lieux de fixation qui deviennent la toile de fond instable pour un bon nombre de ses récits et culminant par la quête de l'impossible qui caractérise l'auteur comme tous les protagonistes de ses récits, nous observons que l'œuvre d'Henri Thomas est difficilement séparable de son contexte d'écriture.

Ce miroitement permanent qui existe entre la vie et l'écriture nous permet d'affirmer qu'à la réticence de l'être correspond aussi une réticence de l'œuvre. Cette réticence est repérable immédiatement sous la forme d'une écriture hésitante, d'une parole en demi-teinte, qui ne se donne qu'à moitié, qui se montre et se cache immédiatement, qui s'écrit, s'efface et se réécrit. Le lecteur qui ouvre un livre d'Henri Thomas est tout de suite séduit par l'harmonie du style, par la fluidité de la phrase, par la promesse d'une histoire envoûtante. Mais plus il avance dans sa lecture, plus le sentiment d'un mystère indéchiffrable, d'un au-delà du discours, de quelque chose que l'auteur lui aurait intentionnellement caché, s'empare de lui.

On ouvre un livre d'Henri Thomas et on est saisi tout de suite par la musicalité du style. Le texte semble facile à lire, les pages s'enchaînent naturellement et les phrases, belles et fluides, semblent obéir aux normes de la logique et de la cohérence discursive. Les événements sont relatés dans un langage qui frappe par son apparente simplicité et qui ouvre l'appétit pour la lecture. La narration subtilement agencée, malgré les structures variées qui vont d'une narration classique jusqu'à un collage de fragments, reprend des événements le plus souvent banals, des sujets à portée autobiographique ou empruntés à la thématique du fait divers, pour les montrer sous l'angle de la surprise. Une lecture paisible qui aspire le lecteur à l'intérieur de la narration et l'ensorcelle. Et, envoûté par le charme de cette simplicité, on se laisse porter par une narration rassurante et par la curiosité d'un dénouement.

Mais quel beau leurre ! Plus on s'avance dans le texte, plus un sentiment aigu de frustration nous gagne. Il y a quelque chose – mais quoi ? – dans ces récits, qui ne se laissent pas saisir. Une fine trace à peine perceptible, quasi-extérieure à la narration, jette le doute sur tout ce que nous pensons avoir pu entendre. Une mince plaie s'ouvre dans la lecture mais elle ne guérit plus, bien au contraire ! En fermant le livre, le lecteur

se trouve désespéré : il a tout compris mais il n'a rien compris, en fait. L'impression d'un au-delà du texte qui échapperait à la compréhension se mue en certitude. C'est comme si un grain de sable s'était glissé imperceptiblement dans les rouages de la narration et avait perturbé la construction du sens. Dès lors, une interprétation cohérente et ayant la moindre prétention d'univocité devient impossible.

Le lecteur reprend alors le livre et parcourt de nouveau les pages, dans une lecture au second degré et, cette fois-ci, bien avisé, il cherche l'obstacle qui l'avait fait buter la première fois. Il guette les mots récurrents dans leur emploi polysémique, une tournure de phrase, une expression subtile ou une digression presque insignifiante ayant pu échapper à son attention – la petite bête qui a fait intrusion dans le texte, la petite faille qui a fait s'effondrer toute la construction du sens. Il s'acharne à déchiffrer les allusions et les sous-entendus qui foisonnent dans le texte. Il s'obstine à vouloir déjouer le piège que cet auteur rusé lui aurait tendu. Mais rien ! Il n'aboutit point à déterminer l'endroit précis où tout a basculé et, pire encore, au lieu d'éclairer le sens, cette deuxième lecture en accroît le mystère. Les récits d'Henri Thomas agissent comme des énigmes : plus on essaye d'éclairer le sens, plus l'obscurité s'épaissit. Le doute, l'hésitation, le mi-dire et le mi-taire sont leurs attributs et, en même temps, leurs armes qui ne manquent point la cible et blessent la lecture. Elles mettent en doute toutes nos intuitions et creusent nos capacités de compréhension. Du contact avec un tel texte qui se place en permanence sous le signe du danger on ne peut pas sortir indemne : toujours aux aguets d'un piège textuel, la lecture devient presque paranoïaque.

Dans une lettre adressée le 8 août 1985 à Maxime Caron, Henri Thomas écrit : « C'est une chose qu'aucun de mes amis n'a eu le courage de me dire : que l'on peut ne pas entrer dans mes livres. Et que ce soit vous qui parlez de ces livres de telle façon que je m'y retrouve en pleine clarté, – cela me remplit d'amitié.»¹ Dans cette lettre, en reconnaissant le caractère cryptique de ses récits, Henri Thomas énonce l'un des principes qui régit tout son œuvre, poétique ou narrative. « Ne pas entrer dans [le] livre » : voilà ce qui résume peut-être le mieux tout récit d'Henri Thomas car c'est dans cette phrase que se trouve condensé l'art poétique de l'auteur.

¹ Caron, Maxime, *Henri Thomas*, La Part Commune, Coll. « Silhouettes littéraires », Rennes, 2006, p. 67.

« Ne pas entrer dans [le] livre » signifie, tout d’abord, ne pas comprendre le message du texte et c’est en essayant de résumer n’importe quel récit de l’auteur qu’on s’aperçoit le mieux de l’enjeu de cette provocation. Un texte d’Henri Thomas ne peut pas être raconté, on peut seulement essayer de surprendre quelques éléments significatifs, sans avoir la moindre prétention de saisir le texte dans sa singularité. En second lieu, « ne pas entrer dans [le] livre » équivaut à un pacte narratif rompu. L’auteur et le lecteur ne collaborent point à la matérialisation du sens dans les récits d’Henri Thomas, mais se placent dès le début dans des camps adverses. On a l’impression que le texte a été conçu moins par désir de communiquer, que par besoin d’exprimer quelque chose qui dépasse le langage. Quel est alors le rôle assigné au lecteur ? De son côté, n’ayant jamais la certitude d’une piste correcte et soumis en permanence à la frustration de ne comprendre qu’à moitié, le lecteur se trouve désemparé. Par quel bout prendre ce texte ? Auteur et lecteur se défient mutuellement devant un récit à la fois austère et plein de promesses, ce qui pousse la communication à la limite de la désagrégation. Mais, en gardant la modalisation « on peut ne pas entrer dans [le] livre », Henri Thomas glisse aussi une invitation à la lecture car ce « on peut ne pas entrer » suppose aussi un « on peut entrer », aussi improbable qu’il puisse être, ce qui représente une provocation pour tenter presque l’impossible, une incitation à forcer les barrières du texte et à essayer d’y pénétrer. Par cette tournure de phrase, Thomas semble nous lancer un défi : « Ayez le courage de partir sur les milles pistes de l’interprétation tout en sachant que vous ne m’aurez pas ! »¹

Sur cette toile de fond constituée par une lecture toujours hésitante qui peine à trouver la juste direction, entre le sous-entendu et l’implicite, à travers les silences, les pauses, et parfois la surabondance qui rend le discours confus, la réticence apparaît comme une figure dominante des récits d’Henri Thomas. Elle invite à la lecture et à l’interprétation tout en imposant le doute et la conscience de ne jamais pouvoir aboutir à percer complètement le sens chiffré du texte. Figure paradoxale, signe de ce qui excède

¹ *Vous ne m’aurez pas* est le titre proposé par Henri Thomas pour le numéro hors-série de la revue *Sud* qui lui a été dédié en 1991, numéro conçu et préparé par Paul Martin.

le dire, la réticence « suggère l'inscription dans le discours d'une absence »¹. Elle représente un silence, mais un silence qui n'est pas l'équivalent du vide discursif, bien au contraire ! La réticence est un silence qui surgit implicitement de la parole, comme une ombre collée en permanence au dire, un doute qui hante le discours et interdit l'unicité du sens. De ce point de vue, la réticence est un silence emphatisé, comme son étymologie l'indique d'ailleurs. Car le terme *réticence* provient du verbe latin *tacere* « ne pas dire, passer sous silence », auquel se rajoute le préfixe *re-* qui renforce l'idée déjà exprimée par le verbe. De l'ordre de la retenue, du retrait, de l'hésitation et de l'esquive, elle semble suggérer l'existence d'une complétude en dehors de laquelle elle maintient le discours par défaut ou par ruse. Être réticent sur un sujet serait donc ne pas dire ce qui a rapport avec le sujet, ajourner le moment où le sens du message s'offre au lecteur et faire durer l'hésitation parce que l'on ne peut, l'on ne veut ou l'on ne doit pas dire.

Figure de la résistance du texte, la réticence fait elle-même résistance, refuse de se voir attribuer un sens univoque et se définit le plus souvent dans sa négativité, comme presque toutes les figures du silence. La réflexion sur elle oscille entre les deux pôles pareillement illusoire d'un tout-dire et d'un indicible, « entre la figuration d'un sujet maître d'un sens intentionnel et celle d'un sujet doublement aux prises avec l'opacité : celle de la langue qui se dérobe et celle qui lui oppose la profusion du réel. »² En effet, les ouvrages théoriques qui lui ont consacré des analyses, sont loin de se mettre d'accord sur une définition convergente et varient les approches notamment autour des trois verbes modaux qui peuvent la caractériser : *pouvoir*, *vouloir* et *devoir*, employés à la forme négative. La première tentative de la définir en français revient à Charles Estienne, dans le *Dictionarium Latino-Gallicum* : « Quand on se taist d'une chose qu'on devoit dire, réticence, ou silence. »³ D'autres ouvrages la mettent plutôt en

¹ Louvel, Liliane et Rannoux, Catherine, *La réticence*, Ed. La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 7.

² Louvel, Liliane et Rannoux, Catherine, *La réticence*, Ed. La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 7.

³ Charles Estienne, *Dictionarium Latino-Gallicum*, 1552, p. 1158 disponible sur : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ESTIENNE/index.htm>

rapport avec l'intention du lecteur « Attitude de refus, marque de réserve »¹, ou le résultat qui découle de son emploi et la pause créée dans le discours : une « omission volontaire »². La majorité des définitions que l'on trouve dans les dictionnaires généraux plus récents insistent aussi sur cette idée de trouée opérée dans la communication : *Le Petit Larousse* définit la réticence comme une « omission volontaire de ce qui pourrait ou qui devrait être dit »³ ; *Le Nouveau Littré* parle de la « suppression ou omission volontaire d'une chose qu'on devait dire ; la chose même qu'on n'a pas dite »⁴ et *Le Robert* la considère une « omission ou suppression volontaire de ce qui pourrait ou devrait être dit »⁵.

Concept problématique qui invite à être pensé en termes d'économie et d'excès du discours, la réticence a fait l'objet d'étude de différentes disciplines linguistiques mais aussi du droit juridique ou de la psychiatrie. Cette transdisciplinarité du terme, malgré les interprétations forcément différentes que lui offre chaque domaine, révèle pourtant un aspect constant essentiel de la réticence : le rapport problématique qu'elle établit entre les instances de la communication.

De sa labilité qui balance entre un refus et une impuissance du dire, naît la difficulté d'établir clairement les limites de la réticence par rapport à d'autres figures de rhétoriques. En effet, les frontières entre la réticence et l'aposiopèse, la prétérition, la litote ou l'ellipse s'avèrent instables et les ouvrages théoriques tantôt les superposent, tantôt donnent la réticence comme sous-jacente à une autre figure, tantôt, au contraire, font d'elle une macro-catégorie qui sous-tend les autres figures citées. Mais au-delà des catégories et qu'il s'agisse de *ne pas pouvoir* ou de *ne pas vouloir* dire, la réticence reste toujours une façon de dire où l'on peut lire le rapport de l'auteur au langage, au monde et à son lecteur. Le récit réticent est donc une tension dirigée vers l'autre qui sollicite

¹ De Crebillon, C.-P., *Ah! Quel conte*, 1751, p. 441, consulté le 15 décembre 2012 sur <http://www.ebooks-gratuits.fr/livre/Ah!%20Quel%20conte/B005R76O9W>

² Destutt de Tracy, Antoine Louis Claude, *Commentaire sur l'Esprit des lois de Montesquieu*, 1807, p. 248-249, consulté le 20 janvier 2012 sur <http://pages.textesrares.com/index.php/Philo19/Destutt-de-les-Tracy-comm-sur-espr-.html>

³ *Le Petit Larousse*, 2011, p. 5142.

⁴ *Le Nouveau Littré*, 2007, p. 1532.

⁵ *Le Nouveau Petit Robert*. 2006, p. 1965.

toutes les capacités interprétatives du lecteur dans son effort de trouver le sens promis. Et, dans l'énorme entreprise que représente la quête de ce sens crypté, le lecteur est toujours amené à se demander pourquoi l'auteur a créé au juste ce texte littéraire ambigu. Le récit réticent pose donc un double défi : il suppose, d'une part, la tentative d'élucider le sens du message et, d'autre part, il implique une réflexion sur la dimension pragmatique de l'emploi de cette figure et la relation problématique qu'elle détermine entre l'auteur et le lecteur.

Attirée par un sens promis mais qui ne se laisse jamais entièrement saisir, séduite par un style qui invite à l'imagination plutôt qu'à l'élucidation, tyrannisée par une quête quasi-obsessionnelle de comprendre, la réticence s'est imposée à nous comme la figure clé de l'œuvre narrative d'Henri Thomas. Elle nous est apparue dès le début comme une « macro figure textuelle »¹, une figure multi-niveau qui ne se laisse pas saisir uniquement au niveau du lexique, de la syntaxe ou bien de la stylistique, mais se propage au discours entier. Pour valider cette hypothèse qui a représenté au début plutôt une intuition et une simple sensation laissée par une lecture envoûtante, nous avons lu l'intégralité des poèmes, des nouvelles et des romans d'Henri Thomas, tout comme ses carnets, ses lettres et ses articles critiques. Il nous est alors apparu évident que l'œuvre narrative de l'auteur exploite davantage la réticence par rapport à la poésie, en jouant sur son aspect paradoxal à la fois de manque et d'excès. Cela est certainement dû au fait que la prose offre une liberté d'expression plus grande, permettant l'écriture, l'effacement, la réécriture et « la rature » et laissant ainsi camp à l'hésitation et à la confusion de s'inscrire au cœur même de l'œuvre. Nous avons pu constater aussi qu'entre les différentes formes d'expression de la création littéraire, qu'il s'agisse du poème, de la nouvelle ou du roman, les liaisons sont multiples et que chaque aspect de la création contribue à sa façon à la construction d'un ensemble cohérent. Enfin, nous avons remarqué le fait que les limites entre l'œuvre littéraire, les carnets et les essais critiques ne sont pas stables : des passages qui figurent dans les carnets de l'auteur sont repris, par exemple, presque identiquement dans les récits, les analyses minutieuses faites par Henri Thomas de l'œuvre de Léon-Paul Fargue ou de Tristan Corbière

¹ Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, J.- M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon), *Rhétorique générale*, Seuil, Paris, 1982.

peuvent s'appliquer à sa propre création et les récits sont une illustration d'un art poétique que nous pouvons déceler en filigrane dans ses lettres, carnets ou articles.

Dans la multitude de récits d'Henri Thomas, nous avons privilégié un bouquet d'œuvres narratives, huit romans, *La Nuit de Londres* (1956), *John Perkins* (1960), *Le Promontoire* (1961), *Le Parjure*, (1964), *La Relique* (1969), *Une saison volée* (1986), *Le Poison des images* (1992), *Le Plein Jour* (2002), et deux nouvelles, « Harry » (1952)¹ et « La Deuxième personne »². Ces dix récits nous donnent une image d'ensemble de la création narrative de l'auteur car ils ont été écrits à des moments différents de sa vie, ils balayent l'ensemble des thèmes abordées, et reflètent, en même temps, les diverses expérimentations opérées au niveau formel. Bien que l'œuvre d'Henri Thomas puisse être divisée en trois grandes périodes comme le fait remarquer à juste raison Pierre Lecoœur dans *Henri Thomas, Une poétique de la présence*³, nous considérons que la réticence représente une figure clé de l'œuvre narrative, qui régit chaque récit de l'auteur, indépendamment du moment où celui-ci a été écrit. Le choix de ce corpus n'a donc pas été dicté par la périodicité, mais par la pertinence de ces textes par rapport à notre sujet de recherche et par leur capacité de résumer et de synthétiser l'ensemble de la création narrative d'Henri Thomas.

Ces récits nous révèlent pourtant, chacun à sa manière, une dimension particulière de la réticence, qu'il s'agisse des différentes modalités du dire, de son ambivalence ou du rapport qu'elle détermine entre l'auteur du texte et son destinataire. Au fil de notre démonstration, ils viennent s'insérer à chaque fois comme une dimension de la réticence qui demande à être observée, examinée et interprétée. Ils contribuent ainsi individuellement, à éclairer un nouvel aspect du récit réticent. En essayant d'évoquer l'ensemble des aspects de la réticence – cette figure complexe et paradoxale à la fois –, nous développerons des analyses ponctuelles des dix récits mentionné sans nous interdire pour autant des références aux autres textes littéraires, critiques ou autobiographiques de l'auteur. Car chaque récit d'Henri Thomas jette ses fils interprétatifs dans un nombre infini de directions et contribue ainsi à la formation

¹ Thomas, Henri, *La Cible*, Paris, Gallimard, 1955.

² Thomas, Henri, *La Cible*, Paris, Gallimard, 1955.

³ Lecoœur, Pierre, *Henri Thomas, Une poétique de la présence*, Paris, Broché, 2014.

d'un réseau de significations qui dépasse les bords imposés par les deux couvertures qui confinent le livre. Pareil à une araignée dont l'organisme peut être véritablement analysé seulement en le mettant en rapport avec la toile qu'elle tisse, le récit demande lui aussi à être appréhendé dans l'intertextualité pour pouvoir mieux éclairer ainsi son fonctionnement.

La démarche qui a guidé notre recherche a été, dans un premier temps, de déceler la cause de la réticence, d'analyser ensuite ses manifestations et d'aboutir finalement aux conséquences que la réticence entraîne sur l'acte énonciatif.

La première partie de ce travail sera consacrée à ce qui paraît être le préalable ou le fondement du récit réticent : l'*innommable* comme terrain d'affrontement entre l'expression et l'expérience. Nous sommes partie d'un questionnement que tout lecteur d'Henri Thomas, se confrontant au caractère cryptique de l'œuvre, se pose inmanquablement : Quelle est la source de cet innommable ? Qu'est-ce que représente véritablement ce qu'Henri Thomas appelle « le centre invisible qui attire l'esprit quand il s'éloigne »¹ ? Qu'est-ce qui fait des récits d'Henri Thomas des récits réticents ? La majorité des critiques littéraires qui se sont penchés sur l'œuvre d'Henri Thomas ont signalé cette *obscurité* de l'œuvre², cette *insoumission*³ qui dépayse la lecture, cette sensation de *présence*⁴ insondable qui émane de ses textes et que l'auteur appelle « le secret à ciel ouvert »⁵. Afin de mieux cerner ce noyau impénétrable du récit, nous avons questionné l'ensemble des narrations et essayé d'établir les situations récurrentes où la parole est mise à l'épreuve. Nous avons pu ainsi constater que la réticence surgit comme une incapacité de nommer dans deux situations majeures et qui sont, en quelque sorte, diamétralement opposées. Il s'agit, d'un côté, des expériences qui confrontent le personnage à un trop plein de réalité, à une joie démesurée qui le plonge dans un état

¹ Thomas, Henri, « Choix de textes. Interview d'Henri Thomas », <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/thomas/thomas.html>

² « Thomas l'obscur », <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/thomas/thomas.html>

³ Brenner, Jacques, « *Thomas l'insoumis* », *Cahiers des Saisons*, n° 9, février-mars 1957, repris dans *Obsidiane*, n° 30, automne 1986, p. 53-56.

⁴ Lecoœur, Pierre, *Henri Thomas, Une poétique de la présence*, Paris, Broché, 2014.

⁵ Bougon, Patrice et Dambre, Marc, (dir.), *Henri Thomas : L'écriture du secret*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

proche de l'extase et qui lui donne la sensation de comprendre subitement « le fond de la vie »¹. De l'autre côté, la réticence apparaît lorsqu'un vide infini se creuse dans le réel par la disparition d'un être cher et que la douleur ressentie entraîne un deuil qui interdit la parole. En adoptant la définition donnée par Mircea Eliade, nous associons la première situation à l'*épiphanie* et nous l'analysons sous son double aspect d'expérience heureuse (*épiphanie dans le jour*) et d'expérience destructrice (*épiphanie dans le noir*). Nous appelons la deuxième situation *la disparition*, en empruntant le terme utilisé par Henri Thomas pour l'une de ses nouvelles. Pour circonscrire ces deux hypostases de l'*innommable*, il nous semble indispensable de nous appuyer sur des indices textuels immédiats et d'interroger plus précisément le niveau lexical, syntaxique et sémantique du récit. Cela nous permettra d'observer la réticence comme une figure macro-textuelle qui multiplie l'inscription de l'hésitation dans le texte et mine ainsi l'univocité du sens.

Dans notre seconde partie, nous nous demanderons si la réticence dépasse le niveau textuel et se manifeste aussi au niveau de l'imaginaire. Vu que la réticence se définit comme une oscillation permanente entre la précarité et l'excès, nous tentons d'appliquer cette même dialectique du plein et du vide dans l'analyse de trois motifs de l'imaginaire d'Henri Thomas : *l'image*, *le corps* et *la mémoire*. Ces trois thèmes majeurs de l'œuvre que nous pouvons repérer dès le premier récit et jusqu'au dernier, représentent des points d'ancrage qui agglutinent l'imaginaire et révèlent sa constance. Mais ils représentent, en même temps, une hantise qui tourmente l'auteur, comme celui-ci l'affirme, par exemple, en parlant de l'image et des perceptions qu'il considère « [s]es vraies obsessions, jamais intérieures, à peine psychiques, toutes faites de réalité muette que les mots s'arrachaient furieusement, se partageaient sous des formes différentes – prose ou poème.² Si *l'image*, *le corps* et *la mémoire* sont des thèmes obsédants, c'est peut-être aussi en raison de la difficulté à les appréhender comme des thèmes univoques car ils semblent ne jamais coïncider avec eux-mêmes. Ils demandent à être pensés en termes de prolifération symbolique ou, au contraire, d'évidement de sens ; de présence surabondante et d'absence inquiétante ; de tentation et de répugnance.

¹ Thomas, Henri, *Lettre à André Dhôtel*, le 7 juin 1950, *Choix de Lettres 1923 – 1993*, Paris, Gallimard, 2003, p. 298-299.

² Thomas, Henri, *La Défeuillée*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 52-53.

L'objectif de la troisième partie sera de donner un aperçu des conséquences du récit réticent sur le rapport qui s'établit entre l'auteur et le lecteur. L'intrusion de la réticence aux différents niveaux du récit détériore la fonction principale du discours, c'est à dire la transmission d'un message. Cela entraîne implicitement une dégradation des rapports qui existent entre les deux pôles locutoires qui ne collaborent plus à la construction du sens, mais semblent s'affronter et se défier mutuellement. Un premier indice de l'attitude de l'auteur envers son lecteur est immédiatement visible à travers les marques typographiques. Il suffit d'ouvrir n'importe quel livre d'Henri Thomas pour être interloqué par l'abondance des points de suspension, des tirets, des italiques ou des majuscules. Ils représentent autant de fenêtres vers un au-delà du discours et ils traduisent, en même temps, la relation de l'auteur à son texte et une invitation, peut-être même une exigence, qu'il lance au lecteur. Un deuxième indice de ce rapport problématique concerne la difficulté d'identifier clairement les instances narratives. Les limites entre le personnage, le narrateur et l'auteur du récit, sont très floues et l'emploi des noms propres, l'alternance des pronoms personnels et le discours relayé à un personnage-narrateur-témoin révèlent un refus d'assumer le récit. Enfin, en nous appuyant sur le paratexte des récits que nous corroborons avec les carnets, les interviews et les lettres d'Henri Thomas, nous essayerons de déterminer la place que l'auteur assigne à son lecteur. Présent littéralement en tant que personnage dans le récit, envisagé parfois comme un confident hypothétique du narrateur ou comme un ennemi à craindre, celui-ci semble devenir la cible directe d'une expérience littéraire inédite. À l'aide de cette analyse nous tenterons de préciser l'enjeu ultime du récit réticent dont l'origine et le point de fuite commencent.

PREMIERE PARTIE

FIGURES DE L'INNOMMABLE

Lecteur avisé ou découvrant pour la première fois un livre d'Henri Thomas, nous sommes toujours surpris par l'effet que le récit produit sur nous. Entre l'étonnement d'avoir découvert un trésor¹ et le désarroi de ne pas pouvoir percer son mystère, la lecture est à la fois délice et supplice. En fermant le livre, nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander : Que s'est-il passé au juste? Qu'est-ce qui se cache derrière ce message et échappe à notre compréhension? Et, surtout, pourquoi avoir préféré un récit réticent à l'expression claire et à l'enchaînement logique?

En essayant de trouver une réponse à ces questions, nous avons entrepris une analyse de tous les récits d'Henri Thomas afin d'identifier les situations où le mot n'arrive pas à s'exprimer pleinement. Cette entreprise a été laborieuse d'une part à cause de la richesse de l'œuvre de l'auteur qui, durant sa vie, a publié un nombre impressionnant de romans et de nouvelles sous la forme de livres ou dans différentes revues, et, d'autre part, à cause de la thématique variée de ses textes narratifs qui exploitent aussi bien le domaine du fait divers, de l'autobiographie ou de la philosophie. Nous avons pourtant pu repérer deux scénarios qui reviennent avec récurrence : il s'agit, d'un côté, des situations où la parole doit exprimer une réalité qui la déborde et, de l'autre côté, des situations où la parole doit couvrir un vide installé dans la réalité. Dans

¹ L'auteur préférerait certainement l'emploi du terme *tréseau* plutôt, comme le titre de l'un de ses recueils critiques.

les deux circonstances, il est question d'un événement innommable. Le récit est donc réticent, tout d'abord, en raison de son rapport problématique à l'indicible car cet indicible, au lieu de se muer en silence, oblige paradoxalement à dire ce qui ne peut pas être dit. La réticence est donc le résultat de deux situations limite complètement opposées. Elle apparaît d'une part, lorsque le dire, la parole est débordée par ce qu'elle veut dire ou, au contraire, lorsqu'il y a quelque chose qui lui échappe.

La première situation peut être identifiée, par exemple, dans des romans comme *Le Seau à charbon*, *Le Précepteur*, *La Nuit de Londres*, *La Relique*, *Le Croc des chiffonniers*, *Une Saison volée*, *Le Goût de l'éternel* ou *Le Plein Jour*. Dans ces textes, le personnage principal qui est souvent aussi le narrateur du texte se confronte à une expérience déstabilisante qui le fait douter de ses convictions les plus profondes. Il s'agit d'une sorte de révélation, proche du mysticisme, qui peut intervenir brusquement, au contact d'un stimulus, ou bien au bout d'un long processus de transformation. Les personnages qui l'éprouvent sont, en général, des êtres tourmentés par des questions existentielles ; devant eux, s'ouvre une sorte de brèche qui donne accès, ne serait-ce que pour quelques instants, à une réalité autre, à une vérité absolue. C'est comme si, à travers un mécanisme mystérieux et infaillible, toutes leurs convictions étaient ébranlées et tous les liens qui les unissaient au monde et aux autres personnes étaient brisés brusquement. Ce changement de rapport au monde et à autrui s'accompagne aussi d'une perception nouvelle sur soi-même car le personnage ne se perçoit plus subjectivement mais comme s'il était capable de se détacher de soi-même. Extérieur à soi, extérieur au monde et ayant rompu toutes les amarres qui le retenaient, il porte un regard objectif sur les choses, sur la vie, sur la réalité et sur la vérité. Et de cet angle de vision totale résulte l'émergence d'une connaissance. Le personnage qui éprouve cette expérience ressemble à un initié aux mystères du monde : il n'est plus une personne ordinaire mais, en quelque sorte, un demi-dieu. Après une telle expérience, il est radicalement transformé : il n'est plus la même personne qu'il était quelques instants auparavant et, puisqu'il a changé, ses rapports à ce qui l'entoure ont changé aussi.

Le mot, arbitraire par la nature imparfaite du signe linguistique, ne peut rendre qu'une faible représentation de la signification de l'événement vécu. Quelques procédés que le langage emploie, il tronque la réalité, il en illustre seulement certains aspects et ne parvient à montrer que partiellement la nature véritable du phénomène. Mais si la

parole ne peut pas exprimer convenablement ce phénomène, le silence ne peut pas le taire : le passer sous silence, signifierait l'annuler et donc le trahir. Qu'est-ce qui arrive véritablement aux personnages d'Henri Thomas et ne se laisse pas nommer ? Que devient ce langage confronté à sa propre fatalité ? Nous allons essayer de répondre à ces questions, en analysant deux romans d'Henri Thomas : *Le Plein Jour* (2002) et *La Nuit de Londres* (1956) dont les héros subissent, de manière différente, une expérience révélatrice. Ces deux romans écrits à une distance de quatorze ans, sont révélateurs de la forme antagonique que peut prendre l'épiphanie. Elle peut être tantôt solaire et correspondre à un état de félicité généralisée, tantôt obscure et mener à une dépossession de l'être.

La deuxième situation qui met la parole à l'épreuve apparaît lorsque le discours doit couvrir un vide. Nous la retrouvons dans *John Perkins* (1960), *Un Détour par la vie* (1988), « Harry » (1952) ou « Le disparu » (1972), – des narrations qui mettent au premier plan une fugue, un accident, un suicide ou tout simplement une perte. Lorsqu'une personne proche disparaît, pour ceux qui restent présents, se crée un vide dans le réel, un vide qui porte profondément les traces d'une perte et s'accompagne du deuil. Cet événement est trop traumatisant, douloureux et terrible pour qu'il soit possible d'en parler et, par conséquent, cette disparition devient, en quelque sorte, un tabou : on ne peut pas en parler car la douleur soufferte est trop grande ; il ne faut pas en parler car on risque de faire se répéter l'événement.

Le discours qui correspond à cette expérience tellement déchirante ne peut être qu'un discours déchiré lui-aussi. L'analyse de *John Perkins* (1960), un roman placé sous le signe du deuil, nous permettra de voir comment l'écriture affronte la disparition. Dans ce texte, l'innommable s'inscrit comme une ombre collée aux personnages et elle dicte finalement leurs destins. Le discours ne peut contribuer que de loin à exprimer cette perte : il dit et redit à l'infini un manque qui ne pourra jamais être comblé.

Chapitre I

L'épiphanie dans le jour

1. *Le Plein Jour* : un titre polysémique

Le Plein Jour est un roman écrit par Henri Thomas en 1969, mais qui a été publié seulement en 2002, après la mort de l'auteur. Parmi les trois romans posthumes parus, *Le Plein Jour* est le seul roman complet et daté rigoureusement. Les deux autres textes, *L'Ingrat* et *L'Impersonnel*, sont restés au stade de simples ébauches ou d'esquisses. Bien qu'Henri Thomas n'ait pas choisi lui-même de publier *Le Plein Jour*, ce roman intéresse notre étude parce qu'il est représentatif de la création romanesque de l'auteur : il contient, condensés, les principaux thèmes et motifs abordés par l'auteur le long de sa vie.

Pourquoi Henri Thomas, un auteur tellement prolifique, a-t-il préféré garder ce manuscrit dans son tiroir ? Une première cause pourrait être liée au fait que ce roman a servi probablement comme ressource pour quelques autres récits que l'auteur aurait pu juger plus réussis. Il s'agit notamment des romans *Un détour par la vie* (1969) et *Une saison volée* (1985). Ce dernier reprend le sujet du *Plein Jour* (l'histoire de deux amants) et le combine à un deuxième fil narratif (l'histoire du Collège de 'Pataphysique et le destin de ses fondateurs) qui gagne finalement plus d'importance que le premier. Dans la préface du roman *Le Plein Jour*, Paul Martin parle aussi d'une autre cause

possible : « Il y a l'oubli et, ce rêveur subtil, pouvait être oublieux de ses propres textes – quitte à retrouver par la suite, l'exigence dont il était issu. Cette exigence ne fut jusqu'à la fin jamais oubliée. »¹ Et en effet, l'auteur a oublié plusieurs de ses textes. Le cas le plus choquant d'un tel oubli est celui du manuscrit du roman *Le Seau à charbon* qu'il avait l'intention de donner à lire à Gide. Mais, « parvenu chez lui, il ne l'avait plus, il l'avait oublié dans le métro ; lui contant son aventure (ou sa mésaventure) il n'avait pas pu s'empêcher de rire devant Gide qui, passablement interloqué par la réaction de Thomas, lui avait répondu : « et c'est tout ce que ça vous fait ?! »² Mais Henri Thomas a perdu d'autres texte aussi – au moins de son esprit –, pour une période de temps. C'est le cas du *Goût de l'éternel* à propos duquel Henri Thomas parle dans une interview accordée pour *L'Est Républicain* comme il suit : « J'ai commencé ce roman en 1963, la mort de ma femme m'a fait oublier ce livre, il est resté loin de ma conscience. Ma fille a retrouvé le manuscrit, je l'ai repris. Les personnages vivaient et vieillissaient avec moi, je les ai rattrapés par la manche. C'est le seul roman où Gide apparaît. »³

Au centre du *Le Plein Jour*, se trouve l'histoire d'amour du couple Martigue et Gabrielle, une relation qui date d'une vingtaine d'années et qui est brisée par des séparations successives. Martigue, dont on apprend le nom seulement vers le milieu du récit, en est le personnage principal. Il est revenu d'Angleterre après une absence de dix ans, il ressemble beaucoup à l'auteur et il existe plusieurs renvois autobiographiques dans sa construction : tout comme l'auteur, il a passé dix ans à Londres, il a travaillé à la B.B.C. et il a perdu sa femme après une longue et terrible maladie.

Gabrielle Chaumet rappelle elle aussi une histoire d'amour d'Henri Thomas avec une artiste. La description de son atelier et des retrouvailles placés sous le signe de la réticence reprend presque mot pour mot des notes des carnets de l'auteur :

¹ Martin, Paul, Préface au *Plein Jour*, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 5.

² Caron, Maxime, Henri Thomas, La Part Commune, Coll. Silhouettes littéraires, Rennes, 2006, p. 67.

³ Adrikian, Yves, « Henri Thomas, le lumineux bonheur d'écrire », *L'Est Républicain*, 3 juin 1990, p.2.

Cette fois, pas une ville inconnue. Nous parlons avec réticence comme des gens qui ont des griefs qu'ils n'abandonnent plus. Autour de nous, tout est triste, obscur. C'est bien ce quartier familier mais abandonné, délabré, les murs nus et jaunes. Pour deux fois, nous nous retrouvâmes à la même petite table dans ce café de mauvais rêve et c'est la même chose, les deux fois, nous nous regardons sans parler, refoulant tristesse et larmes. Après, je cherche la fenêtre de l'appartement de l'atelier au fond de la cour. C'est ferme, indistinct, avec le même jaunissement d'abandon.¹

Gabrielle Chaumet est mariée avec quelqu'un d'autre, George Chaumet, un mariage plutôt malheureux, malgré les multiples essais de George pour faire renaître un amour qui a peut-être existé autrefois. Ils ont ensemble deux filles, Gilberte et Lison, que Lucien, le fils de Martigues, connaît bien.

Le récit débute sur l'image de Martigues qui attend Gabrielle à la table d'un café de l'île Saint-Louis, à l'Angle de la rue Jean de Bellay et du Quai d'Anjou. Soudain, rester là à attendre l'arrivée de Gabrielle devient insupportable à Martigues qui se lève et part à sa rencontre, sur le pont. Mais dès qu'il l'aperçoit derrière la foule de passants pressés, il détourne son regard et fait semblant de ne pas l'avoir remarquée. Lorsque Gabrielle lui prend le bras, il lui parle d'une touffe d'herbe qu'il vient de remarquer, comme si cela avait plus d'importance que le fait de retrouver la femme aimée après des années de séparation. Cette attitude étrange donne une première image de Martigues : un homme solitaire, harcelé par des remords qu'il ne peut pas nommer, un être divisé, indécis et qui ressent un vide impossible à combler dans son existence. Cette image sera développée tout le long du récit.

Le fragment du début du texte qui se construit autour de l'image de la touffe d'herbe nous semble important en raison de son rôle de moteur du récit. Même si la narration n'a pas vraiment une progression repérable en tant que changement entre un état initial et un état final, elle met en scène un progrès personnel. Il s'agit d'un changement qui a lieu au niveau de la conscience individuelle et que le texte exprime seulement partiellement. Cette rencontre sur le pont et l'herbe presque insignifiante marquent un arrêt sur l'image. La notion de temps s'efface : « toutes les choses qui durent en dehors de nous, c'est cela que j'appelle rien ; je n'arrive pas à les voir, je les

¹ Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Gallimard, 1991, p. 50.

laisse tomber, et je reste comme tu me vois, abruti, engourdi. »¹ Il s'agit d'une sortie hors de la dimension temporelle car la vision subreptice d'un ailleurs vient de se produire pour Martigues et les dimensions de la réalité s'en trouvent brouillées. À cette remarque, Gabrielle qui semble ne pas s'apercevoir du changement qui a commencé à s'opérer pour son amant lui répond : « mais notre touffe d'herbe, pourtant, tu l'as vue, tu l'as même découverte. »²

Le point d'arrêt que l'image de la touffe d'herbe marque dans la pensée et la conscience de Martigues, ce moment qui lui permet de reprendre au commencement toute une histoire dans un coup d'œil, est le point de convergence d'un récit qui se développe en deux directions temporelles, tantôt vers le passé, par l'actualisation de souvenirs disparates, tantôt vers l'avenir. C'est à partir de là que l'on apprend par analepse que les deux personnes ne s'étaient pas vues depuis plusieurs années, que Martigues avait passé dix ans à Londres et que Gabrielle était devenue pendant ce temps une artiste célèbre. C'est en se plongeant encore plus profondément dans le passé que l'on découvre que les deux personnes s'étaient connues en fait au Maroc et qu'ils avaient eu une liaison là-bas.

En regardant du côté de l'avenir, Martigues et Gabrielle se sépareront de nouveau mais pour une raison qui reste ambiguë. Gabrielle envoie à Martigues une lettre pour lui dire qu'elle l'aime avant de partir en vacances au mois d'août avec sa famille, au Maroc, à Bon Hamad – le même endroit où elle avait connu son amant. Mais soudain, après une soirée plutôt désagréable passée en compagnie de son mari et des invités de celui-ci, elle se ravise et décide de rester à Paris pour peindre, en proposant à une amie de faire le voyage à sa place. Martigues va à l'aéroport pour la voir une dernière fois avant le départ, mais ne la trouve pas. Il décide alors de rompre définitivement avec elle, il déchire la lettre reçue et jette dans la Seine une bague qu'il lui avait enlevée quelques jours auparavant. Pour ce faire, il se rend sur le pont et cherche des yeux la touffe d'herbe qu'il avait remarquée lors de leur dernière rencontre et il pense que celle-ci a été arrachée – une fausse impression pourtant car, en regardant plus attentivement, il observe qu'une infime partie de l'herbe subsiste.

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.14.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.14.

Parallèlement à l'histoire d'amour entre Martigues et Gabrielle, une autre narration qui a comme protagonistes les enfants se développe, encore plus ambiguë que la première. Lucien rencontre à plusieurs reprises les filles de Gabrielle, sa relation avec elles étant très floue. Gilberte et Lison se décident elles aussi à ne pas entreprendre le voyage et à rester à Paris. Elles appellent Lucien pour l'inviter chez elles, ils boivent, elles se mettent à danser et à se déshabiller, en dressant les toiles de leur mère autour de Lucien. Les filles, comme le mari de Gabrielle, sont au courant de la relation extraconjugale, mais ne se soucient pas d'elle. Le seul qui semble en être touché est Lucien et le sentiment qu'il éprouve en apprenant cette relation est plutôt de tristesse que de révolte. Le dernier fragment du livre montre Lucien qui se rend compte que son père et lui ne sont pas aussi différents qu'il l'avait pensé. Bien au contraire, une sorte de lien invisible les attache à une même catégorie, celle des gens de la marge qui ne sont pas à leur place dans la société et qui sont unis par une vision différente du monde.

Ce récit fragmenté qui mêle différentes composantes spatiales et chronologiques donne l'image d'un texte embrouillé, d'un dédale. Le lecteur y est absorbé comme une proie minuscule dans les interstices d'un monstre qui s'agrandit à chaque détour de la parole et qui l'oriente vers un point de fuite ambigu qui se laisse plutôt entrevoir que voir. Derrière le sujet du couple Martigues et Gabrielle doublé par l'histoire encore plus compliquée de Lucien et des deux filles, quelques fragments qui marquent le passage du narratif vers le descriptif et, en même temps, un changement de style, attire l'attention du lecteur comme des moments distinctifs par rapport au reste du texte. Leur apparition dans l'univers de la narration est d'autant plus curieuse parce que ces fragments ne semblent pas avoir grand-chose en commun avec le reste du texte.

Le titre du roman qui pourrait orienter la lecture et pourrait nous offrir ainsi la chance de comprendre les destinées n'est pas transparent non plus. Il donne occasion de maintes interprétations et s'affole dans tous les sens. *Le Plein Jour* peut être interprété de façon très différente et nous pouvons y distinguer cinq principales directions.

Tout d'abord, *Le Plein Jour* peut se rapporter à la lumière aveuglante de la journée. Une bonne partie du temps, les personnages perçoivent le monde de façon indirecte, en restant cachés derrière des vitres. Ainsi, Martigues attend Gabrielle dans un café d'où il épie les passants qui traversent le pont Louis-Philippe. Le soir, il se trouve de nouveau dans un café, cette fois-ci, dans la rue où Gabrielle habite car il espère la

revoir ; pendant la nuit, il traîne dans les rues et il va voir si une fenêtre qui donne sur une cour est éclairée ; après être arrivé à l'aéroport, il écoute, derrière une porte, la conversation de l'agent de sécurité avec le jeune immigré et ressent une très forte tristesse pour le jeune homme qui sera expulsé ; seul à la maison, il passe ses soirées en regardant les passants depuis sa fenêtre. Le monde et la lumière lui parviennent toujours de manière filtrée. Le seul moment où la lumière tombe directement sur lui, c'est lorsqu'il se trouve dans l'appartement d'Antonia et que Gabrielle ouvre brusquement les volets. La violence de la lumière le fait vaciller et lui donne la sensation d'ouvrir les yeux sur un autre monde, fantastique et étrange. Quant à Lucien, lui aussi il aperçoit depuis les vitres d'un café son père passant avec Gabrielle et, plus tard dans la nuit, vient retrouver son père toujours derrière des vitres. Pour lui aussi, le moment où il affronte directement la lumière représente une étape essentielle de son devenir et correspond à la prise de conscience d'une transformation qui s'est opérée en lui. En rentrant chez lui après la nuit passée dans la compagnie des filles de Gabrielle, Lucien a la sensation que « maintenant qu'il les a quittées, ce qu'il voulait leur dire lui apparaît, lentement, tout à la fois, comme le jour qui se précise derrière les toits. »¹ Ce moment équivaut à une épiphanie car les tourments de la nuit et des années passées après la mort de sa mère semblent avoir fini et une tranquillité étonnante s'empare de lui, comme s'il découvrait le vrai sens de son existence.

Deuxièmement, *le plein jour* constitue un repère temporel qui peut renvoyer à la fois au présent, au passé ou à l'avenir. Il représenterait le jour même où se déroule l'action du roman, vu qu'entre le moment où Martigue et Gabrielle se rencontrent et le geste symbolique par lequel Martigue jette dans l'eau la bague de Gabrielle, ce qui équivaut à une séparation définitive, 24 heures s'écoulent environ, soit un jour « plein », entier. Il se peut que *le plein jour* fasse référence à cette journée où les deux personnes se sont rencontrées après plusieurs années de séparation : une journée pleine d'évènements et d'émotions contradictoires qui fait Gabrielle se demander :

Qu'est-ce qui s'est passé aujourd'hui, qu'elle se sente si peu sûre d'elle-même ? « Paumée » – ce mot qui déplaît à Georges –, elle se sent « paumée » : la raison, ça n'a pas de sens, mais justement, elle est comme cela, assise chez elle par terre

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 125.

dans ce fichu costume qui la gêne de partout. Qu'est-ce qui devait se passer qui n'a pas eu lieu ? Autre manière de se sentir « paumée ». Cela ne vaut plus la peine de chercher, plus la peine en tout cas ce soir...¹

Dans ce passage, le jour évoque le moment présent – le seul qui vaut la peine d'être pris en compte, selon Gabrielle. Mais, au-delà du sens de moment présent, toujours dans un sens de repère temporel, le jour peut désigner un moment du passé : *ce jour-là*. Le récit évoque d'ailleurs à plusieurs reprises une journée extrêmement importante pour Gabrielle et Martigues, lorsqu'ils se sont rencontrés pour la première fois. À propos de ce jour-là Antonia, l'amie de Gabrielle, affirme : « Vous repartez à zéro, comme il y a vingt ans. Tes filles, un jour elles étaient avec moi au square de Meknès, la nuit est tombée et tu ne venais pas les chercher, tu les avais OUBLIÉES. La nuit noire, tu cours chez moi. Cet oubli, tu n'en revenais pas ! Et tu te marrais sincèrement, ma belle ! »² Le moment évoqué par Antonia fait référence à un événement du passé, lorsque tous les personnages se trouvaient en Afrique et que la liaison de Gabrielle et de Martigues a commencé. Depuis ce jour-là, leur vie a pris une nouvelle tournure et malgré leurs nombreuses séparations, les deux personnages ont continué de s'aimer. Enfin, en orientant le sens du mot vers l'avenir, *le plein jour* peut être une référence à un moment attendu. Lucien parle d'un jour qu'il attend et où il ne sera plus dans cet état d'incertitude et de tourment. Il est certain de pouvoir atteindre ce jour important au bout de l'attente patiente, comme son père qui l'a déjà trouvé.

Une troisième interprétation, veut que l'on prenne le mot *jour* dans un sens littéral – de signe linguistique. Le mot plein, total, absolu, parfait qui serait le seul capable de rendre la réalité complexe que les personnages vivent. Ce mot porte l'espoir d'une expression idéale, qui puisse enlever les ratages du langage ordinaire. Il s'agit d'une parole pleine de sens, d'un langage parfait, d'une littérature qui touche à un degré d'expression idéal. Le « plein jour » rappelle la remarque d'Edmond Jabès qui décrit, dans *Le livre des marges*, l'idéal de toute œuvre littéraire comme : « un soleil encore où tout n'est plus que renoncement au jour. Une œuvre irréductible aux nuages, aux

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 56.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 56.

marges, aux messages, aux usages, aux suffrages, aux ravages »¹. Maurice Blanchot, dans *L'Attente l'oubli*, en réfléchissant au rapport de la parole à la réalité, affirme qu'« à travers les mots paraît encore un peu de jour »² et donne à l'un de ses récits les plus étonnants le titre *La Folie du jour*³.

Une quatrième interprétation pourrait aller dans la direction de l'interprétation du *jour* en tant que vide. En broderie, *le jour* désigne un espace décoratif vide dans un tissu et, si nous le transposons au texte, *jour* ferait référence aux espaces vides qui se forment dans le texte (le mot *texte*, du point de vue étymologique ne se relie-t-il pas, d'ailleurs au latin *textus* « tissu, trame » et au participe passé du verbe *texere* « tisser, tramer » ?) *Le plein jour*, en tant que roman, est une illustration parfaite de cette conception de texte troué parce que, entre ses différentes parties et, parfois même entre les paragraphes se produit une rupture, une sorte de vide narratif qui met en exergue une information importante pourtant à la construction du sens. Le récit *Le Plein Jour* est lui-même un exemple dans ce sens : chaque partie du récit correspond à un type de focalisation et le passage brusque d'une focalisation à l'autre coupe l'action, comme si quelque chose restait inexprimé. On passe d'une partie de l'action à une autre par une simple juxtaposition, sans recourir à une connexion directe et en laissant au lecteur la liberté d'établir les rapports entre les différents moments de l'action. Il en va de même du point de vue temporel : le texte parle tantôt du présent, tantôt du passé (la rencontre de Martigue et Gabrielle au Maroc, de la femme morte, du séjour à Londres) comme si ces moments avaient été déjà inscrits dans le texte et que le lecteur devrait les connaître. Mais, en effet, ce sont des moments auxquels on fait référence seulement à travers les déictiques, sans jamais les désigner effectivement, ce qui laisse place à l'ambiguïté et aux interprétations multiples. Si ces moments ont jamais fait partie du texte, ils ont été alors effacés par une main invisible qui se joue du lecteur.

Si nous considérons *le jour*, sous cet aspect de vide et d'absence qui s'inscrit dans le texte, l'expression *le plein jour* serait un oxymore. Il relie un nom et un adjectif de sens contraires et ce qui normalement devrait s'exclure réciproquement est rapproché. Cette combinaison inattendue reprend en effet à petite échelle le mouvement

¹ Jabès, Edmond, *Le livre des marges*, Paris, Gallimard, 1987, p. 90.

² Blanchot, Maurice, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 2000, p. 85.

³ Blanchot, Maurice, *La Folie du jour*, Gallimard, 2002.

du texte qui se donne et qui s'efface en même temps. Cela inscrit dans le roman une trouée et un débordement du sens à la fois. Nous pourrions ainsi penser que le titre illustre la façon dont la réticence agit au niveau du texte.

Finalement, *le plein jour* pourrait être une référence à l'existence en général. L'expression en rappelle une autre – *voir le jour* – c'est-à-dire naître. Prise dans ce sens, elle affirme le rapport de filiation qui existe entre Martigue et Lucien, une liaison qui les mène dans une même aventure ontologique et leur dicte un destin qui se ressemble. Il s'agit d'une relation de transmission qui dépasse la simple généalogie et qui ressemble à un rite initiatique qui peut se transmettre seulement du père en fils. Mais, au-delà, de ce rapport, l'expression *voir le jour* peut être associée avec une conception particulière de la vie que Martigue expose lorsqu'il parle de sa résurrection. Cette idée de résurrection totale apparaît souvent dans les carnets de Thomas, comme, par exemple, dans *Le Joie de cette Vie* :

Je me demande si je trouverai quelqu'un pour prendre au sérieux mon idée de résurrection totale, en fait impensable de l'être qui a vécu. Elle est impensable parce que nous ne pouvons voir, à chaque instant, que l'instant de l'être que nous sommes nous les autres, le Monde, – le Tout, qui sous son aspect d'instant n'est qu'un instant du Tout.¹

L'expression « résurrection totale » évoque un éveil total de la conscience, comme si l'individu ouvrait les yeux et qu'il comprendrait en un clin d'œil ce que c'est d'exister. L'individu se rapporte à la réalité et à sa vie, à partir du moment présent. Il divise donc le temps en deux : ce qui a été avant et ce qui sera après le moment actuel. Il ne peut pas comprendre le temps autrement qu'en le divisant. C'est une façon artificielle de se rapporter au temps qui, lui, est en effet une dimension continue. Notre existence qui se déroule elle aussi sous la marque du temps nous divise aussi en celui que nous sommes maintenant, celui que nous avons été et celui que nous serons. Dans l'instant présent, nous ne pouvons-nous concevoir nous-mêmes que sous la forme actuelle : des êtres ayant un passé et des projets, mais qui changeront bientôt car le présent actuel deviendra le passé et les projets deviendront le présent. La résurrection totale serait de se concevoir tout d'abord soi-même et puis le monde comme un tout qui comprend à la

¹ Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Gallimard, 1991, p. 20.

fois le présent, le passé et l'avenir. Mais cela n'est pas possible car l'individu est en perpétuelle transformation et le seul moment où il cesse de se transformer est la mort. Dans une interview accordée à Christian Giudicelli, Henri Thomas utilise l'expression *la vie justifiée* pour parler du sentiment généré par la résurrection totale. Il s'agit d'un sentiment de félicité inexplicable car le personnage a l'impression d'avoir pénétré le mystère de l'existence, un secret qui échappe à la vie mais que chacun de nous porte en lui, sans que nous en soyons conscients. Selon l'auteur,

ce noyau de la vie justifiée est appelée aussi le secret mais c'est le secret qui poursuit tous les vivants, qui peut se flatter de comprendre sa propre existence ? Je crois que celui qui arrive là devient instantanément fou, ou meurt. Il y a quelque chose, évidemment, dans la vie qui échappe. C'est ce qu'on appelle « le secret à ciel ouvert ».¹

2. « Violente évidence »

Mais qu'est-ce que signifie au juste ce « noyau de la vie justifiée » ou « ce secret à ciel ouvert » ? Qu'est-ce qui arrive véritablement à ces personnages et les plonge dans un état où la joie, la tristesse, la force et la lassitude se combinent et tout semble s'envelopper d'une lumière mystérieuse comme d'un manteau – la lumière éblouissante de l'après-midi pour Martigue, respectivement la lumière tamisée de l'aube pour Lucien ? Eux-mêmes semblent l'ignorer et Martigue se demande avec obsession :

Mais qu'est-ce qui se passe enfin ? Il a dit cela d'une voix basse. Pas de réponse en lui, rien que la question, une fois pour toutes, depuis plus de trente ans. Avant elle, qu'est-ce qu'il y avait ? Impossible même d'y penser – la question a tout caché. La question c'est lui, ce qui fait qu'au moins elle est ici et qu'elle peut se voir dans la glace.²

¹ Thomas, Henri, « Entretien avec Christian Giudicelli, La Corse, L'Amérique, puis la poésie et le roman » (annoté par Thodor Buchard), *Theodor Balmoral*, Printemps-Eté 2005, n° 49-50, p. 74.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. ??

Cette question qui hante Martigue pendant trente ans au point de se confondre complètement avec lui et de régir tous ses rapports au monde ne se regarde jamais de face et il faut toujours l'aborder par détour, comme une réflexion de la réalité dans un miroir. La volonté de l'élucider ressemble au désir de comprendre un mystère aussi profond que l'origine du monde et les lois qui le gouvernent, de saisir le « Tout qui sous son aspect du tout n'est qu'un aspect du Tout »¹, comme Henri Thomas l'écrit dans *La Joie de cette vie*, en parlant de la quête infatigable qu'il a menée durant toute sa vie. Cette soif inassouvie de connaissance, de liberté et d'éternité a un seul remède : une épiphanie que le personnage éprouve comme par miracle, à la fin d'une transformation imperceptible qui se produit en lui. Cette épiphanie est un brusque soulagement qui vient apaiser les blessures laissées par les années de tourments et de quête infatigable et, en y réfléchissant, Lucien affirme :

Qui possède la réponse ne se pose plus la question ; il arrive même que celle-ci vienne longtemps après ce qui sera sa réponse, et qui fut d'abord une violente évidence occupant tout l'esprit, tout le cœur. Un jour Lucien se demandera ce que pensait son père, en ces années de tribulations, et il retrouvera cette longue nuit où l'évidence l'a enivré avec le souffle froid de l'aube.²

Voilà donc que la question et la réponse se confondent à un moment donné à condition que l'état divisé de l'être soit dépassé et qu'une harmonie profonde s'installe. Il en résulte un état où une *violente évidence* gagne l'esprit et le cœur sous un fond de lumière. Cet état correspond à une épiphanie impossible à rendre par le langage. Dans notre travail, nous allons nous rapporter à l'épiphanie non pas en son sens religieux mais plutôt dans un sens étymologique qui renvoie aussi bien à l'expérience qu'aux conditions matérielles de sa production et qui sont à mettre en rapport avec un excès de lumière. Ce mot provient du grec Ἐπιφάνεια (*Epipháneia*) qui signifie « manifestation » ou « apparition », du verbe φαίνω (*phainō*), « se manifester, apparaître, être évident ». Il est le neutre substantivé de l'adjectif epiphánios, de epiphánēs « illustre, éclatant », de épi- « sur » et phainein « briller »³. L'épiphanie, telle que nous allons la rencontrer dans l'œuvre d'Henri Thomas, correspond à une expérience du sacré dans un moment

¹ Thomas, Henri, *La joie de cette vie*, Paris, Gallimard, 1992, p. 20.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 87.

³ <http://www.cnrtl.fr/definition/epiphanie>, consulté le 3 février 2015.

de l'histoire personnelle des personnages. En suivant le modèle élaboré par Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, nous allons considérer l'épiphanie en tant que signe qui révèle le mystère, qui réunit les sens majeurs de l'existence ou qui signifie et dévoile les racines profondes de la signification. Elle représente un brusque sentiment d'illumination, la découverte d'un sens (scientifique, philosophique ou mystique) qui vient mettre un terme à une situation de questionnement et d'incertitude des personnages, en permettant une nouvelle perspective, beaucoup plus profonde. Nous allons voir qu'en toute épiphanie il y a une dimension sacrale qui se rapproche du surnaturel. Elle représente « a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind – the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it »¹.

En comparant les modalités de la production de l'épiphanie dans différents domaines (shamans, chercheurs, artistes), Scott Bekun affirme dans *The Myths of Innovation*² que les épiphanies peuvent recouvrir des formes très diverses et qu'elles sont souvent le résultat d'une expérience complexe entre expérience, mémoire, connaissance, prédisposition et contexte. Bien que leurs causes soient repérables, elles ne peuvent pas, pour autant, être prédictibles ou générées. Pour les personnages du *Plein Jour*, l'épiphanie advient aussi après une longue attente ou une longue recherche. Martigue affirme que la question qui le tourmente persiste depuis trente ans sans pouvoir préciser ce qui a fait naître cette question, ni le parcours entrepris pour atteindre cette épiphanie. En ce qui concerne Lucien, nous savons que cette attente dure au moins depuis la mort de sa mère. Mais les personnages qui éprouvent l'épiphanie sont très nombreux dans les romans de Thomas et, dans leur grande majorité, pour qu'ils aboutissent à cet état, ils doivent parcourir un trajet labyrinthique qui combine un déplacement physique et une progression intérieure. Par exemple, Martigue et Lucien, les personnages du *Plein Jour*, se promènent à travers les rues de Paris, Paul Souvrault (*La Nuit de Londres*) erre dans la capitale britannique jusqu'à l'épuisement, le narrateur anonyme du *Promontoire*, longe les plages de l'île malgré le mauvais temps. Ce

¹ Beja, Moris, *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle University of Washington Press, 1971, p. 18.

² Bekun, Scott, *The Myths of Innovation*, New York, O'Reilly Media.Inc, 2007, p. 6-27.

déplacement spatial correspond aussi à une progression intérieure car l'épiphanie advient souvent au bout d'une longue réflexion sur l'être et le monde.

En regardant de près les personnages qui subissent les épiphanies, nous constatons qu'ils ont de nombreux points communs. Mircea Eliade, dans *Mythes, rêves et mystères* affirme que les personnes prédisposées à subir l'épiphanie se distinguent des autres par l'intensité avec laquelle elles vivent les expériences révélatrices. Elles ressentent une aura secrète des choses beaucoup plus intensément que les gens ordinaires. Dans le même livre, il parle du comportement étrange, du style de vie inhabituel et d'un langage insolite qui les distingue des autres. Ce sont des personnes qui cherchent la solitude, des rêveurs et qui passent la plupart de leur temps dans des espaces déserts. Or, Martigue et Lucien, font partie de cette catégorie des gens qu'ils appellent eux-mêmes des « gens de la marge ». Cette façon insolite de parler est illustrée par un passage où Martigue raconte un épisode vécu à Bon Hammad :

Elle [Gabrielle] qui s'alarmait d'oublier si totalement ses filles, pendant des heures. « C'est peut-être à ces moments-là que tu es le plus près d'elles, que tu es leur mère dans le sens le plus... ». « Et c'est quand je ne pense pas à lui que je suis le plus à toi... Ils riaient de se parler ainsi : c'était un jeu qu'ils n'avaient pas inventé ; on se divertit ainsi chez les gens qui vivent en marge, dans la vraie marge – pas celle des artistes, des intellectuels – celle où arrive n'importe qui. On n'est même plus n'importe qui, dès que l'on se trouve dans cette marge.¹

Cet oubli qui est très étrange, au lieu d'intriguer Martigue, suscite son amusement. Pour lui, cette faute d'attention n'est pas blâmable, mais révélatrice d'une unité de conscience acquise qui n'a plus besoin d'une présence effective de l'autre pour établir les liens. Un autre épisode d'identification aux gens de la marge à lieu à l'aéroport, lorsque Martigue entend la conversation entre un agent de sécurité et un immigré arrivé en France avec très peu de moyens pour chercher du travail. Comme ce jeune homme qui sera probablement obligé de rentrer dans son pays et continuer sa vie rude, Martigue se sent un expulsé de la société. Il considère la rencontre avec ce jeune homme un signe précurseur du tournant que va prendre ce jour-là sa propre existence et, pareil à l'immigré qui sera obligé de renoncer à son rêve de bonheur, Martigue lui-aussi

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Gallimard, 2002, p. 85-86.

renoncera à la relation avec Gabrielle. Un troisième fragment qui parle des gens de la marge a au centre Lucien qui constate la grande ressemblance entre lui, son père et les marginaux. Dans la nuit, après avoir quitté les sœurs Chomet, Lucien s'arrête devant un café où il avait vu quelques heures auparavant son père. Une seule personne reste encore dedans, un ivrogne qui va se faire expulser par le serveur. Quand il le voit, Lucien croit reconnaître son père, mais il se rend compte qu'il s'agit en effet d'une autre personne. Il explique sa confusion par la forte ressemblance qui existe entre son père et l'ivrogne :

Drôle de confrérie. Pas étonnant alors qu'il l'ait pris pour son père ; si ce n'était pas lui, c'était un frère –, il n'a fait que le reconnaître, il ne s'est pas trompé. On les ramasse à l'aube, on les flanque dans des asiles, mais il y en a qu'on ne rattrape pas, – ceux-là ne se sont pas laissés distraire, ils ont su attendre le jour en lieu sûr – n'importe où, mais sans perdre de vue l'essentiel.¹

Quels sont les points communs entre Martigue, Lucien, l'immigré, l'ivrogne et le fou ? Ils sont tous des gens qui n'entretiennent pas des rapports habituels avec les autres. Ils viennent bousculer, dans un certain sens, les normes de la société. Ils ont aussi un point de vue différent du monde qu'ils aperçoivent sous l'angle du danger et de la surprise. L'immigré a l'illusion que les quelques francs qu'il tient dans sa poche lui suffiront pour réussir, le fou, à travers sa maladie, voit une réalité dérégulée qui se plie à sa maladie, l'ivrogne, sous l'influence de l'alcool perçoit le monde dans le flou, Martigue et Lucien éprouvent brusquement la sensation d'une évidence fondamentale que les autres sont incapables de distinguer. (L'épiphanie implique trois étapes : dérèglement des perceptions, altération de la perception du sens, la sensation d'avoir accès à une connaissance supérieure qui se refuse aux gens ordinaires) Mais, entre l'ivrogne, Martigue et Lucien, il y a encore une ressemblance car l'épiphanie s'accompagne d'un dérèglement des sens et affecte les perceptions. Pour l'ivrogne et pour Lucien, il s'agit du recours à l'alcool. Pour Martigue, l'illumination est accompagnée de la consommation de drogue. Cette plante qui ne semble provoquer au début aucun effet lui donne quand même une sensation insolite lorsque Gabrielle ouvre

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 45.

les volets et laisse entrer la lumière du soir. Cette lumière du soir et le brusque aveuglement, le font voir la silhouette de la femme comme quelque chose d'étrange. En plus, tout d'un coup, un mélange de souvenirs et de sensations lui reviennent : les premières rencontres avec Gabrielle, les enfants oubliés, sa femme qui est morte, les tableaux vus, la peau de Gabrielle, sa démarche particulière et sa façon inédite de s'habiller. Pour Lucien, il s'agit de la consommation d'alcool en présence de Lison et de Gilberte qui lui fait ressentir brusquement une profonde compassion pour son père, juste avant de reconnaître un tableau que celui-ci lui avait décrit et qu'il n'avait pas repéré jusqu'alors dans l'atelier de Gabrielle.

Ces épisodes qui décrivent le dérèglement des perceptions ressemblent à ce que Mircea Eliade appelle une première étape du rite d'initiation et ils entraînent une augmentation de la sensibilité du personnage par rapport aux stimuli extérieurs. Il s'agit, en général, d'un changement de la perception visuelle car Martigue devient brusquement sensible aux moindres détails de la chambre où il se trouve et Lucien à l'impression de découvrir pour la première fois la rue qui le mène chez lui. Bien que dans une moindre mesure, les autres sens comme le goût, l'ouïe ou le toucher y sont impliqués aussi : l'herbe que Martigue fume a un goût venu « d'un autre monde », Lucien entend le « bruit infernal » du voisin qui joue aux quilles, la peau de Gabrielle semble « étrangement lisse ». Cette stimulation exacerbée des sens détermine une vision inédite de la réalité et, à travers cet épisode de l'épiphanie, les objets sont détournés de leur statut banal, en se montrant sous l'angle de leur unicité. Pour Henri Thomas, tout objet banal peut devenir unique, à condition que son aura soit révélée. L'apparition des objets quotidiens sous un nouvel angle montre tout d'abord un changement qui a commencé se produire à l'intérieur du personnage qui les perçoit et, à la fin de ce processus, celui-ci se trouvera complètement transformé.

L'exploitation des dérèglements des sens capables d'entraîner une vision profonde du monde a fait l'objet de nombreux artistes et écrivains parmi lesquels on compte Arthur Rimbaud et Charles Baudelaire – les deux poètes qu'Henri Thomas appelle ses maîtres. Ainsi, par exemple, Arthur Rimbaud écrit dans une lettre adressée à Paul Demeny que « le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » qui correspond à une « ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le

grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – car il arrive à l'inconnu ! »¹
Les personnages d'Henri Thomas qui sont eux aussi, dans leur grande majorité des écrivains, suivent ce même parcours de tourments dans la quête d'un idéal qui correspond à la fois à un progrès personnel et à l'aboutissement d'une forme d'expression parfaite proche de l'ivresse. Dans ses expériences avec la drogue, Walter Benjamin parle d'une ivresse des formes, ce qui signifie avant tout une hyperesthésie ou une hyperacuité de l'individu devant le monde visible et du monde sensible en général. Il explique cette prolifération de l'imaginaire comme il suit :

Il peut y avoir [...] une production d'une véritable rafale d'image indépendamment de toute autre fixation et polarisation de notre attention [...] à vrai dire, la production d'images peut faire venir au jour des choses si extraordinaires et cela si fugitivement et avec une telle vitesse que nous ne parvenons plus, tout simplement en raison de la beauté et de la singularité des images, à nous intéresser à autre chose qu'à elles.²

À la place de la fixité et de l'identité des menues choses, le personnage découvre comme pour la première fois un objet banal sous l'angle de la surprise. Il a l'impression de voir un objet différent, quasiment métamorphosé, et cela parce que son regard sur le monde a changé en fait et parce qu'il aboutit à le regarder dans son unicité. Ainsi, un effet d'étrangeté rend aux choses leur éclat primordial d'objet unique et les rattache à une origine commune et mystérieuse qui pourrait être à l'origine du monde entier. En percevant l'objet sous son aspect d'unicité, le sujet qui regarde finit par remonter lui-aussi à la source des choses, dans un univers indistinct des commencements. Tout objet peut acquérir un tel rôle catalyseur à condition qu'il suscite chez celui qui regarde une ouverture d'esprit au monde sensible et à la singularité de l'objet regardé.

L'épiphanie se manifeste donc, tout d'abord, comme un changement au niveau de la perception sensorielle des personnages. Dans *Le Plein Jour*, ce changement est

¹ Rimbaud, Arthur, Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871, Lettres d'Arthur Rimbaud dites « du voyant », <http://www.mag4.net/Rimbaud/Documents1.html>, document consulté le 18 février 2017.

² Benjamin, Walter, « Protocole d'expériences faites avec la drogue », in *Sur le hachiche et autres écrits sur la drogue (1927-1934)*, trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 58-59.

associé en particulier avec la sensation d'une lumière intense, étrange et presque aveuglante. Avec l'arrivée de l'aube et le calme retrouvé, Lucien perçoit « devant lui, aux interstices des blocs noirs qui ferment le monde dans cette direction, la blancheur est plus dense que le roc, et pourtant elle éclate, elle danse nue comme si la lumière affluait là d'un autre monde, derrière les murs »¹. Cette lumière surnaturelle qui provient d'un autre monde est paradoxale par le mélange de densité et, en même temps, d'éclat. Elle renvoie à l'idée de l'illumination du Romantisme et à l'idée d'inspiration. Pour nombre de personnages d'Henri Thomas, cette épiphanie va au-delà d'une transformation personnelle et elle est étroitement liée à l'écriture. C'est le cas des romans comme *La Nuit de Londres*, *Le Précepteur* ou *Le Promontoire*.

Dans l'analyse entreprise sur l'hiérophanie dans différentes cultures, Mircea Eliade constate que, pour la majorité de ces peuples, indifféremment de la zone géographique ou ils habitent ou de la période historique, ce phénomène est le plus souvent accompagné par le constat de ce surcroît de lumière. L'individu atteint par l'épiphanie acquiert une sensibilité inaccessible normalement dans le profane. À la base de ce changement se trouve la destruction de toutes les structures psychiques antérieures, de façon que la personne devienne totalement différente, donc une autre. Non seulement celui qui a vécu l'épiphanie se sent mort et ressuscité, mais il se sent renaître à une autre existence. Bien qu'apparemment sa vie continue dans ce monde, elle est désormais fondée sur d'autres dimensions existentielles. L'épiphanie opère ainsi un changement du régime sensoriel et une transformation qualitative. Il devient possible de pénétrer dans une autre dimension du réel, s'y maintenir pour un certain temps et en revenir complètement transformé. À travers les sens devenus hypersensibles, le monde extérieur est perçu comme une expérience nouvelle, comme si l'individu n'y avait pas eu accès jusqu'à ce moment où il le découvre avec étonnement. Cette découverte comme si tout était nouveau, permet aussi de briser les règles qui dictent une certaine façon d'approcher le monde et ouvre donc la possibilité de construire un nouveau système de représentations. Nous pouvons constater dans *Le Plein Jour* que tous les sens des personnages s'activent pour saisir le monde dans sa complexité matérielle. Cet aiguïsement des sens commence avec la vue. Nous l'avons déjà observé pour Martigue,

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 72.

en nous rapportant à la description de la touffe d'herbe ou du corps de Gabrielle. Il en va de même pour Lucien qui regarde les tableaux avec émerveillement, même s'il les connaît déjà, et il arrive à comprendre pourquoi son père avait été tellement impressionné par l'un de ces tableaux, au point de perdre la parole. On peut le constater aussi dans la description de la rue qu'il traverse :

Leur rue à l'air encore plus ancienne la nuit que le jour, et pourtant dans la journée, quand on vient de celle où il habite, on sent une belle différence. Bon Dieu, qu'il aime cette rue Picaille ! De jour, elle paraît assez droite, la nuit, les maisons en retrait font des pans d'ombre profonds, d'autres s'avancent dans la lumière des lampadaires qui sont drôlement (94) penchés, la rue se disloque, et plus tard, quand l'éclairage s'en va – il a vu cela –, c'est : « La nuit, la grande nuit, la nuit du Moyen âge. »¹

En parlant du rôle des perceptions dans son œuvre, Henri Thomas affirme : (dév)

Seulement les mots crient en moi, je les entends, ils me rapportent ce qui fut et ce qui est – la lisière des bois oubliés, chaque jour d'été et d'automne, les perceptions qui ont été mes vraies obsessions, jamais intérieures, à peine psychiques, toutes faites de réalité muette que les mots s'arrachaient furieusement, se partageaient sous des formes différentes – prose ou poème.²

À cause de ce changement perceptif, l'épiphanie est éprouvée comme quelque chose de terrifiant et d'irrationnel. Il s'agit de l'attitude du sujet devant un *Mysterium Tremendum*, devant une *majestas* qui dégage une puissance écrasante, devant un *Mysterium fascinans* qui éclore dans la plénitude de l'être. Rudolf Otto³ appelle ces expériences comme des expériences *numineuses* parce qu'elles sont provoquées par la révélation d'un aspect du pouvoir divin. Il explique *le numineux* comme étant « toute autre chose » (*ganz andere*), radical et complètement différent : il ne ressemble à rien

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 76.

² Thomas, Henri, *La Défeuillée*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 52-53.

³ Otto, Rudolf, *Das Heilige*, disponible sur https://archive.org/details/RudolfOtto_dasHeilige.

d'humain ou de cosmique ; devant lui, l'homme a la conscience de sa profonde nullité, le sentiment qu'il n'est « qu'une créature. »¹

Les autres sens contribuent aussi à une perception modifiée, de façon que le monde environnant apparaisse comme inexplicable. Cet émerveillement devant le monde ne peut être rendu par les mots usuels et il se rattache au caractère terrifiant et irrationnel de l'épiphanie.

Avec le brouillage des perceptions visuelles, s'opère aussi un brouillage au niveau de la perception temporelle. Pour Martigue, le présent, le passé et l'avenir ne constituent plus des dimensions qui s'excluent réciproquement, mais qui se fondent dans une totalité temporelle où tout se mélange dans l'indistinct. Le personnage arrive à « tout reprendre dans un coup d'œil » depuis le commencement de son histoire et en anticipant sa fin inévitable. Cela devient possible parce que « le présent est l'unité de perception » essentielle et l'épiphanie qui permet de « ressais[ir] hors du morcellement temporaire »² les événements. Martigue éprouve une dimension éternelle du moment qui se fixe non pas sous l'aspect d'un moment uniquement repérable, mais comme un point qui contient tout son passé et tout son avenir. Lucien aussi, lorsque l'épiphanie s'accomplit, à la sensation du temps qui s'arrête « Mais cette nuit n'est pas comme les autres nuits. Le temps ne passe pas, il est seulement de plus en plus tard. »³

Après l'installation d'une acuité sensorielle surprenante qui permet de percevoir le monde dans toutes ses dimensions et après la perception du temps comme un cercle qui se referme sur lui-même et qui inclut toutes les possibilités latentes, l'esprit s'ouvre à une connaissance totale. Cette connaissance apparaît donc comme un état où les questions et les curiosités ont été satisfaites ou tout simplement abolies par un excès de présence au monde : « Le contraire de la curiosité, qu'est-ce que c'est ? Cela existe, Lucien l'éprouve avec violence »⁴ ce qui se révèle, c'est « une violente évidence occupant tout l'esprit », « l'évidence qui [l']a enivré avec le souffle froid de

¹ Otto, Rudolf, *Das Heilige*, disponible sur https://archive.org/details/RudolfOtto_dasHeilige.

² Thomas, Henri, « Feuilleton critique » paru dans la *Revue 84*, nr. 14, septembre 1950, p. 72-74, repris dans *Henri Thomas. Cahier Treize*, dir. Paul Martin, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 248

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.94.

⁴ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.94.

l'aube. »¹ Les mots de Lucien font écho aux notes d'Henri Thomas lorsqu'il parle d'un état idéal qu'il cherche à atteindre pour que l'écriture surgisse. Il parle de « l'inexplicable », « d'un point de vue de l'éternité » qui est aussi « le point de vue absolu » et qui découvre la dimension infinie du monde.²

Nous pouvons donc parler de trois plans effectifs sur lesquels l'épiphanie agit dans les récits d'Henri Thomas : un plan sensoriel, un plan de la perception temporelle et un plan de la connaissance. Une fois que ces trois dimensions de l'absolu ont été révélées, l'être entier se charge d'une force inattendue : « Saura-t-il un jour d'où lui est venue, revenue, tant de force ? Ne sait-il pas déjà qu'il le sait, mais à sa vicieuse manière, en le refusant, en le niant ? »³ Cette force est en effet la force vitale élémentaire qui régit l'univers entier, une énergie primordiale et motrice de l'évolution du chaos vers l'ordre. Le parcours initiatique des héros d'Henri Thomas correspond, en effet, à une évolution de l'informe vers un ordre et une connaissance supérieure. Toutes les années d'errance mènent donc vers une connaissance et une compréhension du mystère de l'existence et de l'univers.

Cette renaissance de l'individu, *cette résurrection totale*, amène la nécessité de rompre les vieilles liaisons passagères qui le rattachent au monde dans lequel il vit car, autrement, il risque de revenir au point de départ en « dépassant le point sans se rendre compte ». Dans ce mouvement de libération, Martigue déchire tout d'abord le billet que Gabrielle lui avait glissé sous la porte et sur lequel était écrit « Je t'aime ». Il se dirige ensuite vers le Pont Louis-Philippe presque machinalement et, lorsqu'il se trouve au-dessus de la plante, il a la certitude du geste à accomplir et il laisse tomber la bague de Gabrielle : « La bague à présent. Il ne la regardera pas. Il ne l'aura jamais vue qu'au doigt de Gabrielle, où elle s'effaçait à côté de la bague voisine, extravagante celle-là, ornée de petites pendeloques qui bougent au moindre mouvement des doigts. Elle ne gardait que celle-là sur le lit. »⁴

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.94.

² Thomas, Henri, Entretiens sur France-Culture avec Alain Veinstein, émission « Nuits magnétiques », novembre 1983, repris sous le titre *Les Heures lentes*, Paris, Arléa, 2004, p. 107-108.

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.84.

⁴ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.84.

En renonçant à ces objets chargés de signification et qui symbolisent le couple qui avait persisté malgré tous les obstacles, Martigue renonce à un attachement et à un passé. Il se tourne ainsi vers une nouvelle existence. Un profond changement s'est produit suite à l'épiphanie et la séparation s'impose comme une dernière nécessité. Paul n'est plus le même et il ne peut pas continuer à mener la même vie avec ses tourments et ses liaisons problématiques : « L'homme qui en sortant de la rue Jean-du-Bellay, aborde le pont Louis-Philippe, ressemble en tous points à ce qu'il était hier, au même endroit, à la même heure ; mais il « brûle » : il ne sait rien, sinon l'adieu, et puis surgir. »¹ Si jusqu'à ce moment de la narration, le personnage principal avait été désigné par son nom de famille, lorsqu'il est sur le point d'accomplir cet acte définitif, il est désigné par un nom commun général : *l'homme*, un nom qui retrace sa renonciation à l'individuation et son attachement à l'essence de l'humanité. Martigue a touché « le fond de vie », le point où les attachements et les inquiétudes ne trouvent plus leur place. La séparation avec Gabrielle vient sceller une suite de ruptures : « à force de vivre comme il a fait, d'un ratage à l'autre, et cela veut dire qu'il s'est arraché des engrenages successifs, un peu plus esquiné chaque fois, pauvre père, comme l'ivrogne qu'on expulse. »² Lucien aussi ressent ce besoin d'éloignement car il se rend compte que « les deux filles ne seront jamais avec lui, parce qu'elles ne seront jamais comme lui, comme son père, comme l'ivrogne... Elles ont essayé en restant à Paris »³ (dév)

Au bout de cette longue route qui a pu durer des années entières, au bout de cette incursion atypique dans le monde extérieur qui a révélée l'essence des choses sous la forme d'une « violente évidence », après avoir plongé au plus profond de soi-même et retrouve « le fond de vie », s'en débarrassant des attachements et, par cela, des dépendances et des tentations, un état de félicité inespérée s'installe finalement. Les larmes viennent alors comme une catharsis à la fin d'un long exploit couronnée de succès :

Il pleure de fatigue ou d'exaltation, ou de joie, mais pas de tristesse. Il n'avait rien compris jusqu'à maintenant. Ce n'est pas venu soudainement ; la nuit a été aussi longue

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.87.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 32.

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 47.

que toute sa vie depuis l'enfance, et le jour n'est pas encore tout à fait venu. C'est arrivé coup sur coup, comme les battements d'un cœur qui aurait commencé à vivre dans le noir, dans le remuement chaud de l'atelier, là-bas, quand les deux filles dressaient toutes les couleurs des grandes toiles autour de lui.¹

3. La parole défiée

Comment transposer dans le langage cette expérience qui est vécue avec une intensité insoupçonnable et qui transforme l'individu sur tous les plans ? Comment parler de ce trop-plein de réalité éprouvé lorsque le mot est imparfait par sa nature de signe linguistique ? Aucune langue du monde, aucune figure de style, aucune nuance, ne pourraient rendre la véritable valeur de l'épiphanie pour l'être qui en est touché. Mircea Eliade, dans *Mythes, rêves et mystères*, parle de cette incapacité foncière de la langue, quelle qu'elle soit, et des faibles résultats des méthodes de compensation que la langue essaie de mettre en œuvre pour compenser l'innommable. La langue exprime naïvement le *tremendum* ou le *mysterium fascinans*, ou la *mejestas*, par des termes empruntés au domaine spirituel ou à la vie spirituelle profane de l'homme. Cette terminologie analogique est due justement à l'incapacité humaine d'exprimer ce *ganz andere*, la langue se réduit seulement à suggérer tout ce qui dépasse l'expérience naturelle de l'homme par des termes empruntés à cette même expérience naturelle.² Dans *Le Plein Jour*, cette incapacité à communiquer s'inscrit aussi bien dans le discours des personnages que dans le discours narratif. Dans les deux cas, le texte essaye de transposer les multiples facettes de l'expérience en variant les approches. D'une part, le discours se retire tout simplement, conscient de son incapacité à transmettre et en appelle à la suggestion et à l'allusion. De l'autre part, il se multiplie, donne des variantes et des explications interminables dans l'espoir de saisir même brièvement l'essence de l'épiphanie. Le discours des personnages témoigne cette incapacité

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 129.

² Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

foncière du langage à transmettre la plénitude de la réalité et leurs tourments qui se changent souvent en désarroi prennent la forme d'une fatalité.

En décrivant Martigue, Lucien donne l'image d'un homme taciturne qui essaye de communiquer sans jamais y parvenir : « Il a le regard de quelqu'un qui est sur le point de parler, et puis non, quelque chose vacille, et c'est le silence entre eux, pendant des heures. »¹ Si le silence est en quelque sorte nécessaire à la transmission de l'information et représente parfois une pause bienvenue qui laisse du temps pour la construction du sens, le silence de Martigue est, au contraire, *empoisonné* et *tue* la communication. Ce silence appartient à quelqu'un qui est sur le point de parler et se ravise conscient de son incapacité d'exprimer véritablement sa pensée. Cette trouée creusée dans le discours devient donc un acte de non-parole ou de *non-mot* qui produit un vide dans l'énoncé. Mais ce vide, malgré l'absence qu'il figure, reste quand même un signe : le signe que quelque chose a existé ou bien aurait dû apparaître à cet endroit précis. Le silence devient ainsi un silence parlant au même titre que la parole effective. Cette parole tue représente en effet un acte énonciatif *in absentia* qui s'inscrit dans le discours et l'influence. Comme le fait remarquer Pierre Van den Huevel, « l'acte de la non parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un vide textuel, un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée. »²

Le silence de Martigue doit donc être interprété comme un silence chargé d'émotion qui reflète l'extrême importance que l'épiphanie revêt pour l'individu et « il inaugure la totalité du pensable que la langue met en segments, différencie. Le silence évoque l'illimité innommable du sens et permet au langage d'échapper aux limites du nommé. Mais le silence est insaisissable, il est intangible, pareil à l'ombre de tout objet.»³ Sous cet aspect, le silence se rapproche du secret qui, s'il est exprimé, s'abolit, mais si rien ne montre sa présence, le secret n'existe plus. Mais, pour rendre les choses encore plus compliquées, nous devons remarquer le fait que, dans les récits d'Henri

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 123.

² Van Den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 67.

³ Timenova, Zlatkaia, « Silence et langue », in *Pramlinguistica*, nr. 7, disponible sur <http://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/view/169/0>

Thomas, les personnages ne semblent savoir ce qui leur arrive ou ce qu'ils cherchent exactement jusqu'au dernier moment.

Une autre hypostase de la parole problématique est le balbutiement. Lorsque Martigue force les barrières du silence et veut absolument passer à la parole, ce qu'il émet revient à un balbutiement incompréhensible. Lucien observe que :

si son père ne s'arrêtait pas de lui parler après deux phrases, et encore ! (il n'achève pas la deuxième), s'il tâchait de ne pas bafouiller (mais on croirait qu'il le fait exprès), il dirait quelque chose de vrai que Lucien comprendrait parfaitement. Ce que Lucien attend du jour qui vient, il est certain tout à coup que son père l'a vu depuis longtemps. ¹

Le balbutiement qui s'inscrit dans le discours de Martigue correspond à un silence redoublé : non seulement le message ne se produit pas, mais le discours dénonce ainsi cette impossibilité de réalisation. Le texte tait et en même temps il signale qu'il se tait et par cela il devient criant. Il crie un déchirement qui le fragmente, le brise, le déchire.

À l'opposé du silence, nous pouvons observer quelques passages d'une loquacité surprenante. Martigue se lance parfois dans des tirades interminables et dans des descriptions très détaillées qui surprennent et qui l'opposent à Gabrielle car elle, « elle n'est pas encline à ces évocations ». À la différence de Martigue qui se lance parfois dans des effusions descriptives, Gabrielle affirme simplement qu'elle n'a pas assez de mots et, en interprétant ses propos, celui-ci se demande : « Est-ce une manière de lui dire que, lui, il en a trop, et qu'ils l'emportent dans des mensonges, dès qu'il se laisse parler ? »² Malgré cette surprenante loquacité, le message n'arrive pourtant pas à être communiqué et lorsqu'il se rend compte de cette impossibilité, il éprouve une immense gêne, comme si un mensonge qu'il avait prononcé venait d'être découvert.

Lucien aussi remarque ces effusions sans apparente raison de son père et se rappelant une discussion qu'ils avaient eue à propos des tableaux de Gabrielle et dont il n'avait rien compris alors. Un soir, en rentrant, Martigue s'était laissé emporter par l'émotion et avait parlé avec tellement de passion et tellement vite des tableaux que son

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 45.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 19.

fils n'arrivait plus à le suivre. Le discours de Martigue revêt donc la forme d'un acte de parole compliqué, interminable et qui ne touche pas à son but. Même s'il s'oppose effectivement dans son procédé de réalisation au silence, il aboutit au même résultat car ce qu'il laisse voir est en effet un silence informationnel. L'acte illocutoire est « un parler pour ne pas dire » et, bien qu'il ne représente pas un refus exprès de la communication, il ne s'inscrit pas dans une communication efficace. Les mots crient en Martigue mais ce qui sort c'est leur impossibilité de transmettre.

Ce désarroi devant l'incommunicable est éprouvé par Lucien aussi : « Ce sera toujours en lui, mais parce qu'il aura laissé venir autre chose, ce sera caché, étouffé, il ne pourra jamais le dire. Comme la parole se retire quand le sang vient dans la bouche, ne permettant qu'un gargouillis, la tête penchée. »¹ Le mot qui ne se prononce pas fait violence à l'être qui le cherche et le guette et plonge l'individu dans le désespoir. Il subsiste pourtant au plus profond de son être, ce rêve d'expression, cet horizon qu'il touchera un jour peut-être : « Les paroles viendront quand tous les faux espoirs auront vraiment disparu – quand il les aura dépassés. Beaucoup sont déjà derrière lui »² À quoi font appel ces faux espoirs ? Le récit ne le dit pas et nous invite à les interpréter comme bon nous semble car il pourrait s'agir d'un simple passage du temps, d'un renoncement à tout ce qui rattache l'être à la vie.

La quête des personnages d'un langage juste, capable d'exprimer l'épiphanie, coïncide avec l'entreprise de l'écrivain lui-même. D'ailleurs, beaucoup de personnages des romans d'Henri Thomas ont des professions liées à l'écriture. Concernant Martigue nous savons seulement qu'il écrit des pages dans son appartement, en regardant par la fenêtre, sans vraiment apprendre sur quoi portent ses textes, mais, d'autres personnages sont des écrivains, comme le narrateur du *Promontoire*, par exemple, ou bien encore ils s'appliquent à noter des observations comme c'est le cas dans le *Seau à charbon* ou de *La Nuit de Londres*.

Pour l'auteur, il y a toujours le désir d'atteindre un état idéal dont il parle dans ses carnets, lettres, romans et préfaces. Pour désigner cet état, il utilise des termes comme « la chose, la chance, un surcroît de lumière »³, « l'invisible, l'innommable »¹

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 111.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 67.

³ Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 106.

qu'il met en rapport avec une présence complète « la joie folle que nul n'a vue »², « la vie justifiée », « une résurrection totale », « la vérité toute nue et toute en détails tout nus »³, « le point de vue sur l'éternité »⁴, « le point de vue absolu »⁵, « le fond de vie », « quelque chose de presque terriblement présent dans la réalité »⁶, « un bonheur ressenti proche de l'extase »⁷, « un étourdissement par l'excès de réalité »⁸, « un état où tous les points de vue sont abolis dans le bonheur d'exister surabondamment »⁹, « une appropriation joyeuse »¹⁰, « une espèce d'adaptation éclair à ce qui m'environnait »¹¹, « la résurrection totale, un point de vue absolu ».

Toutes ces expressions se rapprochent du langage utilisé par les personnages et montrent la perméabilité qui existe entre l'écrivain et les êtres qu'il construit. Mais tous ces termes ne donnent que de loin une image de leur quête et ces mots ambigus viennent dire encore une fois que ce qui arrive à ces êtres est trop complexe pour passer dans le langage. Parce qu'elle ne peut pas être exprimée, l'épiphanie ressemble de ce point de vue au secret :

Il y a quelque chose, évidemment, dans la vie qui échappe. C'est ce qu'on appelle « le secret à ciel ouvert ». Il n'en est que plus déroutant. Mais ce qui est intéressant, c'est le sentiment du secret. Ce n'est pas de le percer, c'est de le porter. C'est comme une femme qui porte un enfant.

¹ Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Paris Gallimard, 1991, p. 30.

² Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 55.

³ Thomas, Henri, *La Dernière année*, Paris, Gallimard, 1960, p. 55.

⁴ Thomas, Henri, Entretien sur France Culture avec Alain Veinstein, Emission *Nuits Magnétiques*, novembre, 1983, repris dans *Les Heures Lentes*, Arléas, 2004, p. 107-108.

⁵ Thomas, Henri, Entretien sur France Culture avec Alain Veinstein, Emission *Nuits Magnétiques*, novembre, 1983, repris dans *Les Heures Lentes*, Arléas, 2004, p. 107-108.

⁶ Thomas, Henri, Lettre à André Dhôtel, 7 juin 1950, *Choix de lettres 1923-1993*, Paris, Gallimard, 1992, p. 298- 299.

⁷ Thomas, Henri, Lettre à Marice Saillet, août 1939, *Choix de lettres 1923-1993*, Paris, Gallimard, 1992, p. 120.

⁸ Thomas, Henri, Lettre à Marice Saillet, août 1939, *Choix de lettres 1923-1993*, Paris, Gallimard, 1992, p. 120.

⁹ Thomas, Henri, « Deux étapes », *Poésies*, p. 14.

¹⁰ Thomas, Henri, *Le Migrateur*, p. 86.

¹¹ Thomas, Henri, *Le Migrateur*, p. 92.

Elle ne le connaît pas. C'est son secret. Il grandit en elle, peut-être qu'il la tuera, peut-être qu'il aura une existence qu'il oubliera.¹

Le secret à ciel ouvert est un syntagme presque incompréhensible. Il contient un oxymore car le secret ne peut être ouvert à cause de sa nature même de chose cachée et qui est sensée rester impénétrable. Rapprocher ces deux termes produit un effet d'étrangeté qui reproduit le mouvement de l'épiphanie en tant que point où les différences sont abolies et les points de vue convergent dans la construction d'un sens général : « éternité, choix, conscience d'ailleurs »² – voilà autant de modalités de nommer sans dévoiler cette expérience des limites qui pousse l'être vers l'ascension ou le fait tromper dans la folie.

Comment parler alors de l'épiphanie si l'on n'arrive pas à la nommer directement ? Henri Thomas nous donne un indice :

L'art consiste à ne pas dire pour faire entendre plus. Les personnes qui ont un secret, mais ne laissent pas même deviner qu'elles ont un secret, ressemblent à celles qui n'ont rien de mystérieux. Elles ne retiennent pas même la curiosité et ne sauraient guère provoquer la passion. Pour que celle-ci s'éveille et reste longtemps vive, il faut que la présence du secret soit devinée, et l'explication sans cesse différée.³

C'est donc à travers la litote que le langage introduit le secret dans le discours en laissant entrevoir juste assez pour faire rêver et imaginer. Ce mouvement est propre aussi au *Plein Jour* qui ne cesse de dire qu'il y a un secret à percer. Nous constatons tout d'abord, à cette fin, le recours à un langage qui donne une impression de clarté. Les phrases utilisées sont simples, elles acceptent parfois des subordinées relatives, mais ne s'éloignent presque jamais d'un style concis et de la brièveté. Proche du reportage d'enquête, le texte note les événements brièvement et les explications supplémentaires censées apporter des clarifications apparaissent rarement. Pareil à un fil documentaire,

¹ Theodor Balmoral, Printemps-Eté 2005, n° 49-50, « Entretien avec Christian Giudicelli, La Corse, L'Amérique, puis la poésie et le roman » (annoté par Thodor Buchard) 1975, p. 74.

² Thomas, Henri, *Le Tableau d'avancement*, Fata Morgana, 1983, p. 29.

³ Thomas, Henri, *Le Migrateur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 72.

le texte enregistre des personnages et des actions d'une façon objective et crédible. Derrière cette forme d'enquête précise et objective, le langage reste pourtant abstrait ou général et ne recourt jamais à une désignation claire, ce qui impose la distance entre le lecteur et ce qui se donne à lire. Si Martigue et Lucien n'arrivent pas à nommer l'événement, ils semblent néanmoins se concentrer sur le fait de dire et redire que cet événement s'est bien produit.

Au-delà de leur silence et bafouillage, le message s'impose comme étant laconique. Les termes qui désignent l'épiphanie en tant que devenir et donc comme processus et résultat sont ambigus et généraux. On remarque spécialement l'emploi de la locution pronominale indéfinie quelque chose (avec les variantes *autres chose*, *certaines choses*) et qui n'a jamais un antécédent qui puisse éclairer sa valeur par synonymie ou par opposition. Martigue, Lucien, mais aussi Gabrielle en font un usage abondant. Ainsi, pour en donner quelques exemples du point de vue de Martigue : « Cet incident d'Orly n'est que l'amorce d'autre chose »¹, « Maintenant il peut penser tranquillement aux deux choses ; elles se sont rejointes hors de sa vue, hors du temps qui commence. Elles ont rejoint beaucoup d'autres choses qui ne ressurgiront plus »², « quelque chose de définitif entrainé en lui, s'enregistrait dans le corps sans sommeil ; c'était une impatience, un désir rabâcheur, la volonté récente impossible à ressaisir. »³ Quant à Lucien : « Puis il s'est perdu de vue, aussi facilement. Il a dû se passer pas mal de temps, car il a la certitude que quelque chose d'important a eu lieu, qui ne pouvait pas s'accomplir en une seconde »⁴, « A présent il veut revenir à la maison, et il ne peut pas, il y a en lui quelque chose de très lourd qui l'oblige à mettre un pas après l'autre, lentement, péniblement, sans se retourner »⁵, . « Quelque chose manque... Penses-tu ! Il y a quelque chose de trop. Il sait quoi ! »⁶. Gabrielle, à la fin de la journée, en éprouvant un sentiment indéfinissable se demande elle aussi : « il y a quelque chose qui manque... »⁷

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.76.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.94.

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.18.

⁴ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.111.

⁵ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.45.

⁶ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 23.

⁷ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.51.

Cette chose et ses multiples variations se contentent, par leur présence saturée, de laisser entendre qu'elle fait référence à un phénomène très important, essentiel. Si nous regardons dans l'histoire de la philosophie, *la chose* apparaît comme l'entité qui possède le plus d'extensions et le moins de détermination. Comprendre *la chose*, cette notion sur laquelle les opinions philosophiques n'arrivent pas à se mettre d'accord signifie comprendre le statut ontologique de l'ensemble des éléments constitués en un monde par le sujet.¹

Dans le *Plein Jour*, « la chose » apparaît surtout dans une perspective phénoménologique, dans la lignée de la conférence tenue par Martin Heidegger en 1950 devant l'Académie bavaroise de Beaux-Arts.² A cette occasion, le philosophe définit la chose comme quelque chose qui est définie par sa production ou par sa représentation. Dans cette conférence, pour illustrer la chose, il donne le célèbre exemple de la cruche : le potier a certainement à son esprit lorsqu'il travaille la terre avoir confectionné la cruche, la forme que le vase aura à la fin. Mais cette image qu'il a dans son esprit ne représente pas l'être de la chose. La cruche se définit surtout afin de satisfaire le pourquoi elle est faite : « Ce qui fait de la cruche une cruche déplace son être dans le versement de ce qu'on offre, dans le don de boisson, verre ou eau » et Martin Heidegger précise « dans le versement de l'eau la cruche s'attarde ». Par cette définition, il montre que, dans l'objet, la terre, le feu, l'eau, le vin et l'air sont présents. Nous devons donc voir dans l'emploi de ce terme général un dépassement de la signification d'objet immédiatement repérable mais la symbolisation d'un phénomène.

La chose se définit donc comme un mystère et les propos de Vladimir Jankélévitch concernant le phénomène nous semblent montrer l'essence de ce terme mis en rapport avec l'épiphanie :

Il a quelque chose d'inévident et d'indémontrable à quoi tient le côté inexhaustible, atmosphérique des totalités spirituelles, quelque chose dont l'invisible présence nous comble, dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses

¹ Blay, Michel, *Conceptes philosophiques*, Paris, Larousse, 2013, p.880.

² Heidegger, Martin, trd. André Préot, « La chose », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, n° 52, 1983, p.194-218.

importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire ! [...] beaucoup de noms ont pu être donnés à cet innommé innommable, beaucoup de définitions proposées pour ce « quelque chose d'autre » qui n'est précisément pas comme les autres parce que en général il n'est ni chose ni quelque chose.¹

Puisque l'épiphanie ne trouve pas de mots exacts pour s'exprimer, les personnages cherchent un autre type d'expression. Nous pouvons voir cette quête de moyens alternatifs d'expression dans la conversation de Martigue et de Papperot lorsque le premier lui montre la bague de Gabrielle comme une curiosité et sans lui donner aucun détail sur sa provenance : « Regardez cela ! »² dit-il et, en évitant de donner une réponse lorsque Papperot lui demande s'il l'a trouvée, il répond « Pas exactement. »³ Papperot ne lui pose pas d'autres question parce qu'il a l'impression de connaître déjà l'explication mais, rien de plus faux, d'après Martigue ! En laissant l'explication suspendue et en ajournant une interprétation exacte, Martigue pense avoir trouvé la façon correcte de s'exprimer : « Voilà la bonne manière de parler, par petits mots ambigus, sans aucun commentaire. Papperot, féru de psychanalyse, en déduira ce qu'il en voudra... »⁴

Entre les deux personnages se met en place une relation de circonspection réciproque : l'un ne comprend pas pourquoi l'autre refuse de lui livrer le sens, et l'autre, à son tour, ne comprend pas pourquoi le premier ne lui pose pas de question et s'obstine dans une conviction qu'il connaîtrait le sens d'avance. Un objet quelconque (une bague parmi tant d'autres) se charge d'une potentialité mystérieuse et devient un objet, en quelque sorte, poétique, parce que son sens n'est pas dévoilé et le discours montre qu'il pourrait avoir une source secrète. La parole qui ne dit amplifie par cela le mystère. Comme on ne lui donne pas un point pour se fixer, l'interprétation peu emprunter mille chemins de la signification. Mais le regard de celui qui pense savoir et accepte le mystère sans poser de question est un regard qui encombre. Celui qui ne veut pas savoir, celui qui pense tenir l'explication, le sournois, défie le possesseur de l'explication à son

¹ Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La Manière et l'occasion*, Seuil, 1980, p. 11.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.84.

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.84.

⁴ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.84.

tour. D'une relation d'amitié normale, la relation de Martigue et Papperot se place à la limite de la rupture.

Transposée à l'échelle du récit, la narration entière reçoit le statut de cette bague, c'est-à-dire un objet mystérieux qui génère une relation de circonspection entre le lecteur et l'écrivain. Le nom de Papperot constitue un indice dans ce sens (de anglais *papper*, du français, *papier*, même *paperasse*) Ce jeu de qui attrape qui devient un piège pour le lecteur.

Voilà qu'à la place de la fixité et de l'identité des menus choses on retrouve un objet différent, quasiment métamorphosé et cela grâce à l'individu qui aboutit à le regarder d'une façon différente. Ainsi, un effet d'étrangeté rend aux choses leur qualité primordiale d'objet unique et les rattache à leur origine commune et par celà à l'origine du monde entier. En prenant l'objet sous son aspect d'unicité, le sujet qui regarde aboutit à remonter lui-aussi à la source des choses, dans un univers indistinct des commencements. Tout objet peut acquérir un tel rôle catalyseur à condition qu'il suscite dans celui qui regarde une ouverture d'esprit au monde sensible et à la singularité de l'objet regardé.

À cette austérité du langage peut s'opposer une exagération parfois. Le mot ne peut pas se résumer à cette simple austérité. Le besoin d'expression s'impose : « Il a parlé pour vivre, pour montrer qu'il était là, pour répondre ; autrement dit pour mentir. »¹ Comme une opposition à la froideur de l'emploi des termes généraux, nous pouvons constater une profusion du discours qui, dans un geste paradoxal, essaye de retracer la plurivalence de l'épiphanie et montrer toute les facettes de la réalité à laquelle celle-ci a donné accès.

Dans *Le Plein Jour*, l'objet qui acquiert le rôle de catalyseur, on l'a vu, est une simple touffe d'herbe découverte par Martigue :

Ils regardaient une touffe de graminées qui poussait sur l'entablement étroit du pont, directement au-dessous d'eux. A la jointure de deux pierres, la poussière envolée de la berge faisait un sillon de terre noire dont la touffe occupait le milieu, solidement, comme si elle avait mordu la pierre de chaque côté.²

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.86.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 13.

Ce fragment qui apparaît au début du texte représente un point de discontinuité dans la narration. Les phrases utilisées par le narrateur sont en général très concises et enregistrent presque sous la forme d'un rapport les actions. Or, ce fragment, comme d'ailleurs tous ceux parlant de la plante, est un fragment descriptif. Les regards des deux s'arrêtent un instant sur la touffe ce qui suffit largement pour que « toute une histoire reprenne au commencement dans un clin d'œil. »¹ Est-ce que cette histoire représente une référence à l'histoire passée de Martigue et Gabrielle ou bien, une représentation du texte effectif que la narration nous donne à lire et que nous tenons entre les mains ? Cette histoire qui est condensée dans la touffe – un objet capable de susciter l'étonnement et la fascination. Là où le passant ordinaire ne verrait rien et n'aurait même pas observé la plante, celui qui sait regarder peut voir le symbole du monde entier. La plante est donc une apparition étrange à cause de l'endroit improbable où elle pousse : l'espace aride du béton, un petit tas de poussière que le vent a apporté et qui se place au-dessus de l'eau, suspendu entre le ciel et l'eau, ancré dans ce bout de terre, cette plante est une preuve de l'improbable devenu pourtant réalité et de la force de résistance malgré toutes les difficultés. Mordant la terre de chaque côté, elle pousse au-dessus du vide, ce qui prouve, selon l'opinion de Martigue que « ce n'était pas une herbe comme les autres qui remplissent les parcs. »²

Ainsi, la touffe d'herbe se distingue des autres par son apparition mais aussi par sa puissance d'évocation. Martigue l'associe à leur couple :

elle n'est pas en dehors de nous, j'ai voulu te faire croire que je ne t'avais pas vue, que je ne t'apercevais pas, que je ne pensais même pas à toi – j'ai regardé par-dessus le parapet, comme un flâneur, et c'est toi que j'ai trouvée : la touffe d'herbe. C'est nous deux que je voyais, enracinés contre tout, dans un endroit impossible, avec à peine de quoi durer, mais solidement accrochés là –, en fait il y a deux touffes d'herbe, mais elles n'en font qu'une dans un espace tellement réduit. Rien qu'un rebord sur le vide, pour

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

survivre, comme nous, et pas mal d'ennuis –, il faut savoir se cacher d'eux, pas question de lutter autrement.¹

La narration revient ensuite de la touffe vers le couple. Ce qui permet cette transition, c'est l'improbabilité du fait que cette touffe perdure malgré toutes les choses qui leur sont opposées. Entre les deux plantes qui poussent à l'abri du regard et entre les deux amants qui continuent à se rencontrer malgré l'illégitimité de leur relation il y a une ressemblance. S'ils arrivent à se maintenir ensemble, c'est en se protégeant des regards des autres, une lutte ouverte n'est pas possible car ils se trouvent en dehors des normes. Dans cette perspective, la séparation de Martigue et de Gabrielle apparaît comme une enfreinte aux règles qui les tenaient attachés parce qu'ils ont été vus par les enfants et leur relation ne constitue plus un secret. En décrivant la plante, le texte la compare à la tenace, de la terrible, ce qui montre d'un côté sa résistance et sa volonté de survie et, de l'autre côté, à travers l'adjectif terrible, du fait qu'il s'agit de quelque chose de nocif pour les autres.

Après avoir associé la plante à leur couple, Martigue revient à une description plus simple : « On dirait une chiendent. »² Mais choisir ce mot simple pour désigner la plante est en effet un recours à un mot non-spécifique parce que le *chiendent* désigne en effet un groupe de plantes, et non pas une unique. Pour passer du couple au nom, le texte fait appel à un glissement latéral : si dans le fragment précédent on spécifiait que la plante morde la pierre, le nom trouvé fait appel au nom latin, *canidente*, nom donné à cause de leurs feuilles pointues et parce qu'il s'agit d'une plante tenace, invasive et très difficile à combattre. Mais, dans la phrase suivante, Martigue se ravise et utilise une comparaison pour en parler : « Non ! Je sais ce que c'est. Tu vois ces tiges ? On dirait comme des aiguilles à tricoter piquées dans un coussin vert. »³

Une comparaison qui passe du naturel à des objets familiers, le coussin et les aiguilles en parlant de la partie aérienne de la plante. Le glissement sémantique continu, mais cette fois-ci par une métaphore : « Ce sont les lances d'un petit groupe de combattants résolus à se défendre de tous les côtés. » Et, en effet, si on regarde les tiges

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, pp. 14-16.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

d'un chiendent on observe qu'elle s'élançe vers le ciel comme dans un geste de défi. Ce fragment est repris mot pour mot dans le roman *Une saison volée*, et si on pense que le sujet central de ce roman est tenu par le Collège de Pataphysique, les combattants que le texte cite pourraient être exactement ces amis d'Henri Thomas. Enfin, dans un dernier effort de la plante, Martigue affirme : « Il y a un tableau... Je crois que c'était d'Uccello... Une bataille, une troupe hérissée de grandes lances, qui résiste à des cavaliers. J'ai vu cela à Londres, à la Tate Gallery »¹

Martigue parle probablement de la Bataille de San Romano qui surprend la confrontation de Florence et Sienese qui a duré huit heures et de laquelle Uccello a peint trois moments différents, en représentant trois moments de la journée. Le tableau de Londres présente la bataille au coucher du soleil (Martigue et Gabrielle se rencontrent aussi à ce moment-là) et il constitue une entreprise unique pour la période où il a été peint. En effet, les trois tableaux devaient être accrochés aux murs d'une même pièce pour créer un effet d'absorption de celui qui regarde. En outre, ces tableaux mettent en place un jeu des perspectives inédit car, pour qu'ils produisent véritablement l'effet escompte, ils doivent être regardés du bas vers le haut, autrement ils donnent une image qui produit des distorsions. Cette recherche d'un angle de vue approprié renvoie en quelque sorte à la quête de Martigue à la recherche d'un angle de vision total sur l'éternité. En plus, lorsque les tableaux ont été peints, ils ont été couverts de feuilles dorées et argentées. Avec le temps, la moitié des feuilles ont disparu et, si Paul Souvrault parle d'avoir vu ce roman, il n'avait pas pu manquer d'observer ce détail. Ces feuilles qui restent seulement à moitié sur le tableau anticipent, en quelque sorte, le final du roman où seulement la moitié de la touffe subsiste et qui renvoie aussi à la désagrégation du couple :

Juste au milieu de la première arche, c'est là. Il se penche. La touffe d'herbe a été arrachée, il y a très peu de temps, peut-être cet après-midi même, car le terreau qui remplit la rainure entre les pierres est noir comme la terre sarclée d'une plate-bande. Il ne reste aucune trace de la touffe d'herbe, soigneusement arrachée, et puis jetée dans le fleuve en dessous. Le hasard a voulu que le service d'entretien de ce secteur des quais procédât aujourd'hui même au nettoyage des pierres... Le hasard n'a rien voulu, ce doit

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 13.

toujours être au même moment de l'année qu'on arrache toutes les herbes montées en graines. Mais qui n'est pas un hasard... Il se penche à nouveau, il lui semble qu'il n'a pas bien regardé. En effet : la besogne n'a pas été parfaitement accomplie, il subsiste un minuscule brin, la moitié seulement, mais vivant, d'autant plus vigoureux sans doute qu'il est seul dans le sillon de terreau.¹

On remarque dans ces deux fragments le grand nombre de termes qui se rattachent au champ lexical de la vision : *je l'ai aperçue, avoir reconnu, je ne t'avais pas vue, je ne t'apercevais, regarder, j'ai trouvé, je voyais*. Ces verbes sont à une forme négative quand ils se rapportent à Gabrielle, mais à la forme affirmative quand ils portent sur l'objet de la contemplation, la touffe. De ce point de vue, le texte oriente à interpréter tout d'abord l'épiphanie comme un changement de perspective sur le monde objectif.

Si l'épiphanie arrive pour Martigue c'est que deux étapes de sa matérialisation ont été franchies : la germination et la rencontre d'un objet révélateur. La touffe se charge d'une aura mystérieuse sous le fond d'une concentration immobile de l'attention. L'épiphanie survient comme si la germination d'une graine plantée depuis plus de trente ans dans la conscience du personnage se produisait. Cette touffe d'herbe indestructible qui pousse sur le pont, est une touffe qui semble germer de l'arbre de la connaissance – un arbre interdit aux mortels et qui plonge ses racines aussi profondément dans le sol qu'il élève ses branches vers le ciel.

En parlant de la complexité de la réalité comme un horizon que l'œuvre littéraire se fixe aussi, Henri Thomas affirme :

Quelquefois je pense que toute la réalité est une histoire que Dieu se raconte. Et c'est un conteur impeccable. Il peut tout raconter, ce qui fait que nous ne comprenons rien à ce qu'il dit, parce que lui met tout ensemble. A travers l'épaisseur de son récit, nous ne voyons aucune clarté. C'est parfait. Hé bien, c'est une sorte d'idéal qui peut rendre fou un romancier.²

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 87-88.

² Theodor Balmoral, Printemps- Ete 2005, n° 49-50, « Entretien avec Christian Giudicelli, La Corse, L'Amérique, puis la poésie et le roman » (annoté par Thodor Buchard) 1975, p. 74.

Le roman d'Henri Thomas veut ainsi reproduire à petite échelle l'œuvre de la divinité en tant que complexité. Mais parce que cet horizon ne peut jamais être satisfait, le texte s'arrête au moment déclencheur de l'épiphanie pour essayer de rendre compte de tout ce que celui-ci implique. En parlant toujours de cette impossibilité d'exprimer, Henri Thomas note dans une lettre :

la volonté est toujours d'atteindre un certain état qui ne s'exprime qu'allusivement nécessairement car l'exprimer exactement serait le communiquer, le répandre dans l'âme de l'autre. Les mots ne peuvent coopérer que de très loin à une telle contagion de l'état qui justifie la vie. Les mots peuvent donner quelque idée et aspects de la vie justifiée. Puisqu'il y a justification de la vie, les apparences ne sont plus tout à fait parallèles. Ce changement est toute la matière de la poésie.¹

Il exprime par cela la volonté du poète de maintenir le récit dans l'ambiguïté pour ne pas le trahir l'essence même de l'épiphanie, un phénomène mystérieux qui ne saurait éprouvé que par les initiés et après une quête qui fait l'individu s'affronter aux profondeurs insondables de l'être et du monde.

Chapitre II

L'Épiphanie dans le noir – *La Nuit De Londres*

¹ Thomas, Henri, *Carnets, 1934-1948*, Paris, Claire Paulhan, 2008, p. 454.

1. Un fait divers

À travers l'analyse du roman *Le Plein Jour* nous avons pu constater qu'au centre de la narration se trouve une épiphanie qui plonge l'individu dans un sentiment de paix et joie. Cette épiphanie a un caractère solaire aussi bien dans un sens concret car elle s'accompagne d'un surcroît de lumière, que dans un sens figuré : les personnages atteignent un état de grâce et de liberté qui se mélange à un sentiment de connaissance profonde. Mais l'épiphanie peut avoir dans certains romans d'Henri Thomas un caractère ténébreux dans le sens que les personnages qui la vivent peuvent être voués à la disparition. C'est le cas de récits comme *La Nuit de Londres*, *Le Disparu* ou *Harry*.

Le roman *La Nuit de Londres* a été publié en 1956 aux Editions Gallimard. Il s'agit d'un roman très cher à l'auteur, comme il l'avoue dans une interview accordée à Denise Bourdet, parce qu'en l'écrivant, celui-ci est parvenu à se maintenir dans un état propice à l'écriture inspirée, un état rare pour un écrivain qui envisage, en général l'acte d'écrire, comme une inquiétude. Le roman s'inscrit dans la lignée à nuance autobiographique, à partir déjà du nom du personnage, de l'espace choisi pour l'action et des objets-symboles qui y apparaissent. Ces ancrages dans la vie objective de l'auteur sont d'ailleurs repris dans quelques autres romans aussi.

Paul Souvrault, le personnage principal dont on apprend le nom seulement dans la deuxième partie du roman, est un personnage qui apparaît dans plusieurs romans de l'auteur, de telle manière qu'on pourrait retracer son existence. Le nom que lui a donné l'auteur est, en effet, le pseudonyme sous lequel celui-ci a publié ses premiers récits dans la revue *Mesures*.

L'action qui se déroule pendant une seule nuit – d'où le nom donné au récit, se situe à Londres, la ville où Henri Thomas a travaillé pendant dix ans. En parlant de son départ pour la capitale britannique, l'auteur la classe comme étant un pur hasard survenu à un moment charnière de sa vie qui était devenue insupportable à cause des problèmes financiers et de la maladie de sa femme :

à un moment où ma vie était devenue intenable, où je n'avais littéralement ni feu ni lieu, je rencontrai chez lui Enid Starkie ; elle venait d'écrire sur Rimbaud – qui joua donc son rôle lui aussi en cette occurrence – un gros livre qui faisait autorité à Londres. Elle

raconta que John Zeightman (célèbre chroniqueur de l'*Observer*) cherchait un traducteur pour les services français de la B.B.C. Et c'est ainsi que je partis pour Londres où le directeur de ces émissions françaises était Vivian Hollande, le fils de Wilde dont il avait le même visage pesant. L'Angleterre c'était pour moi jusqu'alors un vide derrière la Manche. Maintenant l'anglais est ma seconde langue, mais les cloisons sont étanches entre les différents milieux.¹

Le point de départ pour ce roman est une rencontre poétisée qui s'inscrit dans le roman : « il me semble qu'elle était là pour moi. » Mais la véritable rédaction se fit plus tard : « Je l'ai rédigé en Savoie, dans une vieille maison qu'on appelait le « château » »² et, en effet, cette feuille de marronnier deviendra un objet-symbole fétiche, comme l'avait été la touffe de graminée pour *Le Plein Jour*.

La Nuit de Londres est l'histoire d'un homme solitaire qui est englouti par la grande métropole. Paul Souvrault est un français qui travaille dans une Agence (il s'agit probablement de la B.B.C) et qui habite seul et isolé des gens avec lesquels il ne tente même pas d'établir des contacts. Démuni, il reste passer les vacances de 194.³ Dans la ville, alors que tous ses collègues sont partis à la mer ou à la montagne, comme il est à la mode de le faire. Pour occuper son temps libre, il se dédie à un sujet qui le préoccupe depuis quelque temps – l'homme de la foule. Dans ce but, il entreprend une recherche quasi scientifique, en se basant sur l'observation directe des passants depuis la fenêtre de sa chambre ou en se plongeant directement dans la foule pour la percevoir de plus près. Le nom générique que Paul donne à l'individu est un nom très usité, Smith, qui va se changer le long du texte en Mr. X, Mr. Y ou Mr Gordon car le nom est absolument aléatoire et n'indique pas une personne à part. Pour construire une personnalité à ce Mr. X, il prend pour modèle un collègue, Florian La Barre, mort il y a peu de temps à cause d'une maladie. Si c'est à lui que Paul Souvrault faire appel, c'est parce qu'il avait reçu de la part des médecins, suite à la mort de son collègue, un cahier où celui-ci avait noté scrupuleusement l'évolution de sa maladie.

¹ *La Revue de Paris*, (interview HT) n° 2, février 1961, p. 127-131, Denise Bourdet, « *Images de Paris : Henri Thomas* », *La Revue de Paris*, n° 2, février 1961

² *Ekerman Chatrian*, Henri Thomas s'installe à Londres en 1948, p. 64

³ On ne précise pas exactement l'année, le récit se contente de mettre un point au lieu de la dernière chiffre.

Le roman commence avec un bref rapport sur le personnage principal : Paul se trouve seul dans sa chambre et il réfléchit à Mr Smith et à ses réactions face aux différents stimuli de la ville. Il l'imagine dans le métro, en train de rentrer, et en regardant une affiche qui avait envahi toute la ville et dans laquelle une patineuse habillée dans une robe rouge à soutien-gorge arachnéen fait la publicité pour une boisson chocolatée. Le regard de Mr Smith trouve dans le corps de cette patineuse un objet indéfini du désir et cette image érotisée se fixe dans son inconscient. Revenu à la maison, Mr Smith superposera cette image sur le corps de sa femme car, pour Mr. Smith, les individus ne se distinguent pas. Sous l'impact de l'image sur la conscience de l'homme moderne et, pendant qu'il note toute cela, il observe de sa fenêtre une feuille de marronnier embrochée à une grille. Il la contemple pour quelques moments et il décide ensuite de sortir pour regarder la foule de plus près. A l'extérieur, il se promène au hasard devant les vitrines des magasins, devant les cafés dans lesquels les clients s'attardent, devant des cinémas qui attirent les clients avec leurs affiches et enseignes lumineuses.

Paul ne sait pas très bien ni où il va, ni ce qu'il cherche ; il ne fait que traîner dans les rues et jouer machinalement avec une pièce trouvée dans sa poche. Sans faire attention, il perd cette pièce et lorsqu'il se penche pour la récupérer sur le trottoir, un couple qui vient en sens opposé le heurte légèrement. Il se redresse et continue son errance mais ce geste peu important a suffi pour que tout son être se trouve bousculé. En passant devant une maison, il entend une voix du sous-sol disant « Celui-là va repasser » et, en effet, Paul va y repasser parce qu'il avait aperçu sur le trottoir opposé trois filles qui l'intéressaient sans trop savoir pourquoi. Paul perd de nouveau la monnaie et l'homme qui venait de parler la lui rend. La pluie commence à tomber et Paul s'abrite dans une station de bus, à côté du cinéma, les filles viennent se serrer contre lui et ils partagent une cigarette. Profitant d'un moment pour les observer, Paul remarque qu'il s'agit d'une blonde, d'une brune et d'une rousse, toutes les trois mal vêtues et probablement des prostituées. Il est certain de ne les avoir jamais rencontrées jusqu'alors mais lorsque la rousse prend appui sur lui, le contact de son corps le fait se souvenir qu'il avait passé une nuit dans sa compagnie il y avait un an à peu près.

À quelques pas d'eux, Paul reconnaît un ancien ami, Patrick, qui s'était abrité lui aussi de la pluie. En le voyant, Paul s'imagine que celui-ci regardait avec envie les

filles, mais, le fait d'avoir été reconnu l'avait obligé à renoncer à son projet. Après cet incident, Patrick lui propose de prendre ensemble un taxi et de rentrer, ce que Paul accepte. À la fin du trajet, Patrick lui offre quatre ou cinq livres et l'invite à dîner chez lui. Descendu du taxi, Paul se dirige vers la porte d'entrée du bâtiment mais il réalise brusquement qu'il a perdu la clé et qu'il ne peut pas rentrer par la porte principale. Comme le bâtiment comporte quatre autres portes, il pense aller essayer pour voir si l'une d'entre elles n'est pas restée ouverte mais, lorsqu'il s'approche de la dernière porte, il ressent une fatigue accablante et il renonce à son projet. Il se dirige vers la route pour la traverser et aller s'installer sur un banc, de l'autre côté. Cette traversée semble durer énormément parce qu'elle est décrite en détail le long de plusieurs pages. Pendant qu'il se trouve au milieu de la route, un taxi passe deux fois très près de lui et peu s'en faut qu'il ne soit renversé. Paul pense reconnaître à l'intérieur de la voiture son ami et cette situation prend une tournure macabre. Il fait presque jour, les gens se réveilleront bientôt et il pourra rentrer. En attendant, il va acheter du café, il prend un bus et il s'endort. Au réveil, il est déjà tard. Il fouille sa poche et il se rend compte qu'il avait perdu la monnaie. Celle-ci est probablement tombée par terre durant le trajet mais Paul ne se soucie plus d'elle et ne fait plus l'effort de la récupérer. Par contre, il retrouve dans sa poche la clé qu'il avait pensé perdue. Il revient à la maison mais non pas avant de passer devant le grillage où était embrochée la feuille. Quand il se réveille, il appelle Patrick et ils décident de dîner ensemble.

Le lecteur a l'impression que cette narration qui se déroule à la première personne s'arrête ici, sur ce dénouement banal d'un être qui a vécu une nuit dans les rues tortueuses de Londres. Mais, à ce premier texte, fait suit un autre en italiques, écrit par l'ami de Paul. Ce deuxième texte vient comme une explication au texte de Paul et se donne pour objectif d'éclairer le premier. On apprend seulement maintenant le nom du personnage et quelques autres informations sur celui-ci : sa mère était institutrice dans les Vosges, il avait fréquenté le lycée Henry IV, il avait renoncé à devenir instituteur ou enseignant, il travaillait comme traducteur. Lorsque Patrick l'avait rencontré à Londres après des années, il lui avait laissé l'impression de quelqu'un qui se débrouille très bien et qui pourrait très bien s'intégrer parmi ses collègues s'il le voulait. Par rapport à la nuit où les deux se sont rencontrés, Patrick s'amuse de l'interprétation que Paul a pu trouver et la considère comme étant fausse. Enfin, nous apprenons qu'après leur

discussion téléphonique Paul était venu dîner mais qu'en rentrant chez lui il avait été grièvement blessé par une voiture. Si l'histoire de Paul a pu nous parvenir c'est parce que Patrick avait reçu des médecins de Paul un carnet ou celui-ci s'appliquait à entreprendre un récit sur l'homme de la foule.

Devant ce récit composé, en effet, de deux textes, le lecteur a un double choix : lire les deux variantes ou prendre juste le premier texte et le lire comme un simple fait divers : une certaine nuit de l'année 194. Un accident de voiture a eu lieu. Un certain Mr. Paul Souvrault qui rentrait chez lui après avoir dîné chez un ami, a été blessé par une voiture. Malgré les efforts des médecins, il n'a pas pu être sauvé. Il semble que le chauffeur de la voiture n'avait pas pu l'observer parce que Mr. Souvrault se déplaçait au milieu de la route en pleine nuit ; de ce qu'on a pu apprendre, il s'agissait d'un citoyen d'origine française qui travaillait dans une Agence, à Londres, comme traducteur depuis quelques années. Tout ce qu'on a pu trouver sur lui est un carnet qui contenait un texte sociologique qu'il avait l'intention de publier.

2. Le faux sujet

Mais ce fait divers nous laisse l'impression d'un au-delà. Cela s'explique par le fait que, s'il s'agit bien d'un fait divers, pourquoi est-ce précisément cet accident qui n'est pas consigné et le texte s'arrête brusquement lorsque Paul téléphone à son ami ?

Comme le narrateur du volume de nouvelles *Les Tours de Notre-Dame*, nous nous demandons : « Il n'y a rien à comprendre ? Reste-t-il quelque chose à comprendre que je n'ai pas trouvé ? » Pour accéder au sujet véritable du texte, un premier mouvement que nous pouvons faire c'est de regarder ce que Paul écrit. Celui-ci déclare vouloir donner une image de la foule et révéler les mécanismes qui déterminent son fonctionnement. Pareil à un corps de grandes dimensions qui exerce une impressionnante force d'attraction, la foule attire les individus. Pareil à un engrenage, elle aspire les individualités elle les mâche et elle les rejette sous une forme indéfinie. Quelle est le but de cette uniformisation qu'elle opère ? Cela reste en demi-teinte :

« c'est peut-être l'engrenage qui nous enchaîne le mieux à toute une organisation, qui ne nous veut aucun bien. »¹

Le nom de l'individu de la foule, Mr. Smith, Mr. X ou Mr. Gordon peu importe car, il s'agit d'une personne sans véritable identité et qui a juste les traits généraux du groupe. Est une personne qui n'est pas pourvue de volonté. L'uniformisation entre les individus est aussi grande que le langage devient stéréotypé :

S'il lui arrive, dans la foule, de rencontrer un collègue en train de flâner comme lui, les quelques mots qu'ils échangent seront du genre de ceux qui figurent en grosses lettres sur les façades. La patineuse rouge dit tout ce qu'elle pense : Une tasse de galactine, et vous dormirez bien cette nuit –, et Mr. Smith : Belle soirée, Gordon. Quand pensez-vous vos vacances. Mr. Smith est plus compliqué que la patineuse, qui ne dit qu'une phrase, alors que Mr. Smith (ou Mr. Gordon) dispose d'un grand nombre de légendes appropriées aux circonstances, mais leur fonction est la même ; et Gordon écoute Smith comme l'un et l'autre lisent les phrases aux murs des soirées, aux pages des magazines. S'ils y croient ou non, la question ne se pose pas : elle ne peut pas se poser, car le répertoire des nombreuses légendes n'est pas l'œuvre d'un esprit douteux.²

La conversation de ces individus ne dépasse pas les limites formelles car leur relation n'est rien de plus que formelle. Nous voyons par-là l'incapacité des individus à dépasser le stade de marionnettes et à manifester la moindre volonté ou un pouvoir de décision. Le langage qu'ils utilisent, pareil à leurs noms, semble faire partie du théâtre de l'absurde. Les noms mêmes rappellent la pièce de Ionesco *La Cantatrice chauve* et les discussions composées de sentences sans aucun fond. Mr. Smith n'éprouve aucune empathie envers les autres et s'il continue de communiquer en employant ce langage stéréotypé, c'est pour maintenir une illusion de contact et par-là la cohésion de la foule. Ses phrases sont comme tirées des publicités et à l'air d'un langage inculqué par les médias. Mr Smith ne se pose pas de question, prend les choses telles qu'on les lui donne, n'a aucune prétention. Une foule formée de tels individus est propice à la manipulation. Comme le remarque Paul Souvraut, cette foule est tout d'abord sensible aux images. Leur efficacité : « vient de l'extrême lenteur de leur approche, de leur

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.26.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 18.

solitude, de l'attente qu'elles suscitent ; attente sans attente, parce que chaque fois, en chacune d'elles, toute la nuit est présente quoique insaisissable. »¹

Pour qu'une image soit efficace, elle ne doit pas être explicite, il suffit qu'elle ait un pouvoir d'évocation et qu'elle laisse sa victime compléter ses points d'absence en fonction de ses fantaisies. Cette image doit susciter le désir, un désir qui n'arrive jamais à se matérialiser concrètement et, à cause de cela, agrandit son pouvoir d'influence. Le mécanisme de suggestion obéit à des règles infaillibles dont le plus important est le recours aux images érotisées :

Cette image qui change avec la mode, est comme l'œuvre d'un artiste collectif exprimant selon des recettes éprouvées, un seul thème, celui de la forme féminine communément séduisante. Mais l'image collective, - un secret qui serait commun à la foule - a seulement là ses amorces, car l'artiste en question se borne à l'allusion.²

En associant un produit quelconque (ici une boisson chocolatée) on fait appel à l'inconscient du personnage et à ses pulsions les plus cachées. La réaction de celui-ci sera l'achat du produit qu'il ne peut refuser. Mais les effets de l'image vont encore plus loin qu'un acte commercial. Pour qu'une affiche soit efficace, quelques autres critères doivent y concourir. L'image doit apparaître d'une façon régulière sans pour autant devenir fatigante :

Les procédés de suggestion les plus simples, à condition d'être continuels, agissent d'une façon certaine. Les images de publicité sont presque toutes un peu érotiques ; ce peu répété indéfiniment, acquiert une présence d'autant plus efficace qu'elle n'est pas ressentie comme obsédante.³

Devant cette image, la réaction de Mr. Smith est vague : une irritation indéfinissable. Mais, à force de se confronter jour après jour à de telles images, un changement se produit dans son inconscient : « une provocation que personne ne mène

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 47.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 11.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 10.

et qui se déroule sans erreur, atteignant des millions d'êtres dont la réponse consiste à faire semblant de ne pas voir. »¹

Pourquoi détourne-t-il le regard ? Il s'agit en fait d'une réaction dictée par les normes sociales et par la Bible qui imposent la pudeur comme réaction devant la nudité. Mais même en ne regardant pas directement l'affiche, l'effet escompté est atteint parce que l'image abouti à se fixer dans l'inconscient de l'individu. Il se produit donc une réaction attardée mais d'autant plus stable : « Aux images, succède leur fantôme qui est moins le secret des images que celui de Mr. Smith – ce qu'elles deviennent en lui. »

L'image de la femme fatale s'ancre dans la mémoire de Mr. Smith et dictera ses réactions :

Si, la lampe éteinte, monsieur Smith et madame Smith se réunissent dans le même lit, l'épouse que Mr. Smith étreint dans la nuit noire n'est pas la compagne de tous les jours, c'est la femme qui surgit et disparaît continuellement dans la foule, c'est le modèle au soutien-gorge arachnéen, c'est la patineuse rouge, - et puisque Mr. Smith est né de la Bible, - disons que c'est Lilith.²

La femme est réduite par la publicité à son corps et acquiert le rôle d'une tentation. Le recours au terme Lilith montre un concept féminin vu dans sa négativité. Pour comprendre cet homme de la foule, Paul quitte son appartement, descend dans la rue et adopte en quelque sorte le comportement de Mr. Smith. Il se laisse hypnotiser par les enseignes lumineuses, par les affiches des cinémas, il s'approche des trois prostituées qu'il n'arrive pas à voir comme une personne à part mais comme une catégorie dédaignable qu'il a pourtant fréquenté.

Après avoir analysé les couches de la foule et après avoir buté sur la mort, il tire la conclusion que :

Dans tout ce que j'avais imaginé, il ne s'agissait pas de la foule, mais de moi-même ; si j'avais buté sur la mort, c'est que j'avais peur pour mon propre compte. Le point de vue de l'absence sur moi-même assurait la tranquillité évidemment, – mais puisque ce ne

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 17.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 45.

pouvait être que celui de la mort, et que je restais vivant pour affirmer cela – il en résultait une impossibilité pire que tous les soucis. Que la foule soit le vide, l'absence, la disparition, la mort, où avais-je pris cela, sinon en moi-même, quand j'étais seul, et que les pas entendus dans la rue devenaient un passant qui n'était que moi-même.¹

Paul se rend compte qu'il avait entrepris une fausse analyse de la foule et, qu'en pénétrant dans les différentes couches de la foule, il avait entrepris en effet un chemin intérieur dans les couches de sa conscience. Il s'était identifié tour à tour avec les différentes composantes de la foule : Mr. Smith, le veilleur mais seulement en arrivant au disparu et ayant la mort comme horizon intouchable, interdit, ce qu'il voulait faire c'était se découvrir soi-même.

Le récit se recentre à ce point sur Paul Souvraut et découvre l'aspiration de dépasser sa condition de simple individu. Cette nuit qu'il passe correspond à un travail d'élimination des couches dont l'égo se couvre le long de l'existence et qui font se retirer la vraie essence de l'homme et de l'humanité dans les recoins les plus profonds de l'être. Sous la strate des conventions sociales représentées par le langage et les actions de Mr. Smith, sous celle des veilleurs qui passent tout par le filtre de leur raisonnement, il y a une autre dimension de l'être qui s'exprime sous une forme très simple, celle d'éprouver le miracle d'exister : « Le grand changement, le vrai commencement de l'histoire depuis le début, ce sera que j'ai su que j'existais, et que ça m'a fait plaisir. »²

Le secret de Mr. Smith est « quelque chose comme une théorie de ces images, leur mécanique. Mr Smith se définit comme étant : « celui qui est et qui ne dit jamais Je suis. Il est, il est, il est – plusieurs millions dans cette ville : immense phalange, sans passé ni avenir... »³. On voit dans ces propos un désir d'indistinction que nous avons pu trouver aussi en analysant Martigue, le personnage principal du récit *Le Plein Jour*. Nous avons vu alors que l'épiphanie est produite à partir du monde extérieur qui peut être connu objectivement dans les moindres détails et ensuite intériorisée de façon à générer une prise de conscience absolue du soi. *La Nuit de Londres* procède à un

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 57.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 133.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 18.

mouvement inverse : en se connaissant soi-même, Paul arrive à véritablement connaître le monde. La différence entre les deux types d'épiphanie, concerne aussi leur mode de réalisation. Dans le cas du récit *Le Plein Jour* nous pouvons parler d'une épiphanie extatique parce qu'elle se produit après une longue attente et qu'à travers l'objet contemplé, elle se mue en une sorte de rêverie ou de transe qui stimule le sensoriel. En ce qui concerne *La Nuit de Londres* nous avons plutôt affaire à ce qu'on appelle une épiphanie traditionnelle¹ car elle est fondée sur un langage secret et respecte certaines étapes comme l'attente, l'épreuve, le catharsis.

Pareil à un rite ancestral où la personne initiée devait tout d'abord passer une nuit dans un espace inconnu et se confronter à différents dangers, Paul Souvraut, dans les rues de Londres a différentes épreuves qui correspondent symboliquement à des expériences propres aux rites passage. Le choix de Londres et du parcours fait appel à des repères autobiographiques. L'auteur qui a vécu dans cette ville de 1946 à 1956 dans cette ville, éprouvait envers elle des sentiments contradictoires. Dans une interview accordée pour *Les Cahiers Vosgiens*, Thomas affirme : « Quant à Londres, c'est ma ville secrète et profonde, celle qui correspond parfaitement à mon tempérament et à mon écriture. »² Mais, dans une autre interview, il parle comme d'un long exil tourmentant :

Ensuite je suis parti pour Londres. J'y suis resté dix ans, et ce long exil – on ne peut plus employer ce mot, mais l'exil c'est la privation de ses amis – c'est à Gide que j'en suis redevable. Maintenant l'anglais est ma seconde langue, mais les cloisons sont étanches entre les différents milieux. On voit pendant dix ans les mêmes personnes dans sa pension de famille. On sait leur nom, on ne saura jamais que ça. Je me suis perdu, non sans délices, dans le désert de Londres. »³

Londres apparaît comme une ville mystérieuse qui a fasciné beaucoup d'écrivains et d'artistes : « Il y a dans Londres un grain de sable que Satan n'a jamais pu

¹ Eliade Mircea, *Mythes, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 1989, p. 84.

² Cressange, Jeanne, « Henri Thomas Voyageur du rêve », *Les Cahiers Vosgiens*, nr. 100, avril 1993, p. 17.

³ Bourdet, Denise, « *Images de Paris : Henri Thomas* », *La Revue de Paris*, n° 2, février 1961, p. 127-131

trouver », à quoi Henri Thomas ajoute : « Il faut être ce grain de sable »¹. Mais la ville britannique a exercé une fascination pour beaucoup d'autres, parmi lesquels on compte Gérard de Nerval et Arthur Rimbaud parce que « la sobre ville et le ciel taché de boue et de feu » acquiert la présence la plus obsédante, la plus hallucinante et même Baudelaire, qui n'a jamais visité Londres a traduit de façon impressionnante les pages où Thomas de Quincey évoque les années d'adolescence où il s'égarait dans la grande ville.

Les rues de la ville tournent, se croisent, mènent à des impasses, pareil à un labyrinthe où l'on peut se perdre définitivement. Henri Thomas parle dans ses carnets de cette capacité mystérieuse des grandes villes d'engloutir les êtres de façon qu'on ne puisse plus trouver aucune preuve de leur existence. Les fausses pistes et les impasses attardent et perdent l'individu car il est très difficile pour celui qui y est pris de voir la route globalement et d'en trouver la sortie. C'est ce qui arrive presque à Paul Souvront qui, à la fin du livre, laisse derrière lui un simple carnet qui est relégué à une personne qui l'a connu mais qui, excepté quelques détails biographiques, sait très peu de choses sur lui.

Le symbole du labyrinthe apparaît dans de nombreuses cultures (hommes préhistorique, Mésopotamiens, Indiens, Touaregs) mais l'exemple le plus connu est celui grec qui parle de la construction commandée par le roi Minos pour y enfermer la créature monstrueuse née de la relation de la reine Pasiphaé et d'un taureau. D'après la légende, seulement trois personnes sont sorties du labyrinthe : Dédale, Icare et Thésée. Dédale et Icare y ont été enfermés par le roi Minos même, celui qui en avait demandé la construction. Il voulait être sûr que le créateur ne reproduira et ne confiera pas aux autres les plans du labyrinthe. Mais l'œuvre réalisée par Dédale était parfaite et ni même lui, ne réussit à trouver la sortie. Pour se sauver il se fabriqua des ailes en plumes et en cire. En ce qui concerne Thésée, celui-ci est venu en Crète pour tuer le Minotaure. Ariane, la fille de Minos est tombée amoureuse de lui et c'est elle qui lui donna la solution : elle lui fit cadeau d'une pelote de fil qu'il déroulait au fur et au mesure qu'il y avançait. La légende du labyrinthe a des origines encore plus anciennes : elle reprend en effet des éléments du mystère égyptien qui sont empruntés à la thématique de la mort, de la perte, du fil conducteur et de la recherche du centre.

¹ Sénart, Philippe, « *Le Feuilleton Littéraire* » [*La nuit de Londres*], *Arts*, n° 596 , 5-11 décembre 1956, p. 4

Pour résoudre l'énigme du labyrinthe, l'homme doit tout d'abord arriver dans son milieu où a lieu la confrontation. Il doit ensuite retrouver la sortie, en reprenant exactement la même route. Puisqu'il a tué l'ignorance symbolisée ici par le minotaure et qu'il a eu accès à la connaissance absolue, celui qui ressort du labyrinthe est un être transformé.

De ce point de vue, à l'errance proprement-dite de Paul Souvraut dans les rues de Londres correspond aussi un parcours labyrinthique intérieur que le personnage doit effectuer. Paul était un inconnu pour lui-même qui se perdait soi-même jusqu'alors en prétendant se connaître. Ce labyrinthe devient le symbole de son âme et du fait qu'à l'intérieur se trouve enfermé un mal, une terreur qu'il doit tuer avant de pouvoir passer à un état supérieur. Le Labyrinthe des rues peut symboliser aussi Paul devant l'univers, un être insignifiant, perdu, ne pas sachant d'où il vient, où il se trouve et où il va. En essayant de sortir de cet état, il doit trouver les réponses qui fondent son être. Londres devient ainsi un symbole du sens de la vie et du fait que pour sortir il faut procéder, comme dédale et Icare à une ascension, c'est-à-dire toucher une ouverture de l'esprit et un envollement de la conscience vers l'infini, une solution pour sortir de l'absurdité de la condition humaine.

Pour arriver au centre du labyrinthe, Paul retrace en quelque sorte le parcours de Thésée et suit un fil symbolique d'Ariane. On peut repérer tout un champ lexical autour du fil et de la ligne (*ligne, trace, sens, carrefour, barre, ellipse, tangente, limite, point*). Tous ces lexèmes sont employés dans un sens propre mais aussi dans un sens figuré et symbolique. Tout au long de la nuit, Paul suit une ligne invisible pour les autres. Cette ligne imaginaire, d'une blancheur grisâtre et invisible pour les autres, tracée par une main inconnue est suivie avec obsession :

[...] elle est là ; je suis déjà depuis quelque temps la ligne qui se trace devant moi à mesure que j'avance ; bien qu'elle me soit invisible, je ne peux l'imaginer que blanche, – d'un blanc presque gris, comme tracée à la craie depuis assez longtemps pour qu'elle soit devenue par la pluie et la poussière presque indistincte du trottoir ; je ne sais jamais quand je fais les premiers pas sur cette ligne, qui n'existe plus derrière moi ; subitement elle est là, sa fin m'échappe comme son commencement.¹

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 60.

Cette ligne ne doit pas être perdue car un danger imminent peut advenir. En la suivant, Paul ressemble à un danseur suspendu sur une corde au-dessus d'un précipice : « Je n'étais plus sur un trottoir, je traversais la rue en oblique, et sans doute, j'ai tenu assez longtemps le milieu de la chaussée sans m'en rendre compte, occupé que j'étais à avancer d'aplomb. Je filais comme sur une corde raide accrochée quelque part vers l'église ; je ne voyais rien, et n'entendais que le bruit de mes pas dans mes os. Je n'ai tourné la tête qu'une fois, lorsque le taxi m'a frôlé... Toute la corde raide a vibré durement et j'ai fait quelques bonds légers au lieu de pas »¹ Les références à un fil qui doit être suivi à tout prix apparaissent dans plusieurs romans de l'auteur comme, par exemple, dans *La Relique* ou le *Plein Jour* et elles rappellent le danseur de Nietzsche et la définition donnée à l'homme :

L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhomme, – une corde sur abîme. Il est dangereux de passer au-delà, dangereux de rester en route, dangereux de regarder en arrière, frisson et arrêt dangereux. Ce qu'il y a de grand dans l'homme c'est qu'il est un passage et un déclin. J'aime ceux qui ne savent vivre autrement que pour disparaître car ils passent au-delà.²

Dans la définition du surhomme qui est de nature égale au divin, il est au-dessus de l'homme et « plus haut des hommes que ceux-ci le sont du singe » paraît une aspiration que Paul Souvraut n'exprime pas directement. En suivant la ligne, il arrive à un point qui correspond à l'élimination de toutes les dépendances, de toutes les idées reçues et de toutes les couches superficielles de la conscience et découvre une vérité qui semble est à ses yeux l'essence des choses et des êtres. Après le parcours labyrinthique se produit une sorte de rêverie qui ne permet plus de distinguer si ce qui se passe à lieu dans le monde réel ou bien dans un autre monde parallèle.

Paul semble savoir sa fin dès le début et la ligne qu'il décrit anticipe son effacement. Il affirme : « je ne sais jamais quand je fais les premiers pas sur cette ligne,

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 112.

² Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Trad. de l'allemand par Henri Albert, *La Gaya Scienza*, 2012 (Edition numérique), p. 23.

qui n'existe plus derrière moi ; subitement elle est là, sa fin m'échappe comme son commencement. »¹ Fil de l'errance, une ligne sans source et sans but et qui s'efface au fur et à mesure qu'elle s'inscrit, cette ligne devient une ligne de la perte pour Paul. Elle le mène au centre du labyrinthe, là où l'épiphanie se produit, mais, une fois arrivé au centre, la ligne s'efface derrière ses pas et le retour est interdit. Cette ligne devient alors une sorte de ligne de vie : tant que le personnage s'y tient accroché, il vit encore, il peut revoir ses amis, il peut encore se promener dans Londres. Mais il suffit d'un faux pas pour que la ligne échappe et que Paul disparaisse avec elle.

Il ne suffit pas de chercher et briser les frontières entre le rêve et la réalité pour que l'épiphanie ait lieu. Il y a, comme dans *Le Plein Jour*, la nécessité de l'apparition d'un élément déclencheur sur lequel l'attention puisse se fixer. Nous avons vu qu'en sortant de chez lui, Paul avait remarqué une feuille morte embrochée à une grille. Après la nuit d'errance, en rentrant, cette feuille devient de nouveau présente à son esprit :

Je me suis réveillé en plein soleil : le plus beau midi d'automne illumine ma chambre ; il fait tiède et frais comme au bord de la mer. La feuille sur la pointe de grillage va beaucoup se dessécher aujourd'hui ; j'irai la revoir vers cinq heures. Si j'étais écrivain, je ferais un roman d'amour dont le héros et l'héroïne se seraient donné rendez-vous près de ce grillage ; ils remarqueraient cette feuille, reviendraient là à cause d'elle, cela deviendrait une superstition dont ils plaisanteraient, mais que chacun à part soi prendrait en sérieux, de deux manières différentes... si j'étais un romancier, autant dire si j'étais l'autre ! [...] Je ne pourrais même pas faire une nouvelle sur ce sujet ; seulement je me suis rappelé cette feuille en me réveillant, et elle m'intéresse ; elle a une histoire qui dure un an ; ce qui me plaît, c'est que non seulement je ne pourrais pas en faire un roman, ou une nouvelle, ou... une pièce de théâtre, mais que personne ne le pourrait ; c'est peut-être un secret que personne ne peut dire, bien que tout le monde ait vu cela, une feuille morte.²

En fixant son regard sur cette feuille, Paul Souvrault est envoûté par la simplicité de l'objet et, en même temps, par son pouvoir d'évocation. Cette feuille de marronnier embrochée à une grille a une aura particulière, elle n'est pas une simple feuille de

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p., p. 60

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 123-124.

marronnier mais la feuille que Paul a découverte comme en ouvrant les yeux pour la première fois sur le monde, comme par surprise. A force d'être trop vus, trop regardés, les objets perdent leur pouvoir d'évocation. C'est seulement lorsqu'ils apparaissent comme par surprise que l'œil les identifie encore comme un objet à part, singulier, et non pas comme un élément quelconque dans une suite d'éléments.

Quand il se réveille, un état de bien-être le comble qui s'oppose au froid par lequel il était passé durant la nuit. Les préoccupations de la veille semblent très loin de lui. Il a touché à une nouvelle étape qui le plonge dans la lumière et la tranquillité. La description de cette feuille est très poétique et propose une nouvelle option au discours aride qu'il avait utilisé dans ses observations. Penser à la feuille suffit pour la rendre présente et imaginer une histoire entière liée à elle.

Paul pense à une possible histoire d'amour qui aurait comme point de départ cette feuille mais cette idée de la fiction est vite abandonnée parce qu'il se rend compte que ni lui, ni une autre personne ne seraient capable d'une histoire aussi simple mais, puisqu'elle contient en elle le monde entier, impossible à transmettre. La feuille morte apparaît dans d'autres romans aussi. On la retrouve dans *Le Goût de l'éternel* : « Il recevait, il recueillait tout ce qui venait à lui, quelquefois la pluie frappant ses vitres, le plus souvent les formes des nuages et ce qui venait dans leur intervalle, les oiseaux, les feuilles mortes, les grandes épées rouges verticales sur la mer. »¹, dans *Le Gouvernement provisoire* : « et puis Gilberte est apparue, ils se sont promenés toute une automne sous les grands arbres de Sain-Germain-en-Laye, en regardant les feuilles mortes et en sentant leur parfum. »²

Au bout de cette errance à travers Londres, après avoir fait immersion dans le plus profond de la foule et de son être, en trouvant un objet sur lequel toute l'attention se concentre dans un état de calme et de paix retrouvée comme par magie, l'épiphanie se produit. Mais si *Le Plein Jour* s'arrête lorsque Martigue et Lucien aboutissent à cet état, le final de *La Nuit de Londres* indique un dépassement de ce point. Ce qui semblait impossible à atteindre lorsqu'il faisait l'analyse de la foule, devient pour Paul Souvrault une réalité. Le roman pousse donc au-delà d'une épiphanie solaire et la rejette dans le

¹ *Le Goût de l'éternel*, Paris, Gallimard, 1990p. 56;

² *Le Gouvernement provisoire*, Paris, Gallimard, 1989.

noir. Le personnage essaye de faire de cet état une permanence comme le rêvait Henri Thomas dans le volume de poésie *Deux Etapes* où Henri Thomas parle d' « un rapport tel que l'homme souhaite qu'il se maintienne le plus longtemps possible » et il affirme qu'il « envisage aisément d'y consommer sa vie dans une joie excessive. ». Selon l'auteur, « le courant du langage qui passe par cet homme a rencontré le courant de la réalité sensible ; dans le monde figé, une espèce de débâcle printanier se produit (moi, c'est en automne), et l'eau qui allège et fait vaciller toutes les choses est le langage, ou plutôt réalité et langage se sont mutuellement émus. »¹.

Dans son évolution, Paul arrive à atteindre l'épiphanie et à se débarrasser de tous les attachements au monde. Suspendu sur sa corde blanche, il développe une nouvelle sensibilité réceptive à l'égard du monde, en touchant un point de vue absolu, pareil à l'individu qui faisait partie de la troisième couche de la foule. Puisque le « point de vue extrême sur la foule (qui) était le seul juste ne pouvait qu'être celui d'un disparu de la foule, et comme la foule était devenue pour cet étranger la seule solution possible, la disparition était la mort. »². Paul disparaîtra lui aussi. Sa mort apparaît donc comme une suite logique et comme une nécessité – c'est la seule façon de se maintenir dans l'épiphanie et ne plus retomber dans la vie ordinaire. De ce point de vue, la fin de *La Nuit de Londres* reçoit une interprétation différente : elle est un suicide que Paul inscrit lui-même dans le texte. L'idée d'une foule de disparus qui flotterait sur la terre a préoccupé Henri Thomas. L'auteur la décrit durant un entretien avec Christian Giudicelli comme il suit :

Il m'est venu cette réflexion qui a dû venir à beaucoup d'êtres d'ailleurs, c'est que nous sommes entourés quoi que nous fassions, même si nous n'admettons aucune espèce de persistance de la conscience, nous sommes entourés par ceux qui ont disparu. Le fait qu'ils aient été là nous détermine. Quand Auguste Comte dit : « L'humanité se compose de plus de morts que de vivants », il ne veut pas dire de plus de survivants que de vivants, pas du tout. Et dans cette ville, je me sentais vraiment presque canalisé par la vie passée et par une vie qui m'était bien étrangère. » « L'idée de la foule des morts qui

¹ Thomas, Henri, *Deux étapes, Poésies*, Paris, Gallimard, 1970, p. 13.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 55.

se sont accumulés sur certains points de la planète devenait vraiment une grande réalité et toutes leurs pensées sont en nous. Si elles ne sont plus ailleurs, elles sont en nous. Comment ne pas voir là une sorte de destin ? Et comment le dominer sinon en l'exprimant la marge de cette conscience, en parlant pour ? En sauvant quelque chose ?¹

Henri Thomas utilise les expressions *parler pour* et *sauver quelque chose*, des mots qui se prêtent à Paul Souvraut qui lui, en écrivant son texte, parle en fait à la place de ces disparus. Il inscrit les traces du monde tel qu'un être extérieur seulement pourrait le faire en sauvant quelques bribes de ce monde pour le sauver et, à la fin, se sauvant complètement du monde lui-même. L'écriture, *ce parler pour*, devient nécessité et volonté pour lui, tout comme un préambule à un effacement total.

Le texte accumule plusieurs symboles liés à la mort. Il s'agit d'abord des références directes au *Livre Des Morts* des Anciens Egyptiens mais aussi des symboles chrétiens ou numérolologiques. L'inscription qui ouvre le livre : « Passe, tu es pur » est une formule qui se trouve en général à l'entrée des tombeaux égyptiens. Cette injonction reprend une formule censée proclamer une libération du Ka mais seulement après que l'individu prouve qu'il détient les réponses aux questions du gardien et qu'il prouve qu'il a acquis une connaissance. Le parcours de Paul est un parcours ontologique et cette formule qui ouvre le roman fait de la disparition un horizon de la connaissance. Cette même formule apparaît dans un autre fragment du livre :

Cette nuit, la distance était peut-être infime entre le passant que j'écoutais, et cela dont la présence réglait ses pas. Ma victoire sur la solitude me venait peut-être d'avoir senti qu'à certains moments déjà l'homme n'était presque plus distinct de ce qui le précède depuis si longtemps, - depuis mémoire d'homme. Je reprenais décidément les choses de très loin, cette nuit-là. Le Kha, c'était lui ! Le Kha de la foule qui circule dans cette métropole, le Kha du kha de chaque passant. On ne le représente plus tel qu'il nous est montré sur les parois des tombeaux, et sur les merveilleux papyrus : le double souriant de l'homme souriant, même démarche, même geste, mais sachant tout ce que l'autre ignore sur le but et le chemin souterrain. L'image qui le tenait fixé a changé, elle s'est ouverte et dissipée au cours du temps, et maintenant nous respirons sa présence dans

¹ Thomas, Henri, Entretien avec Christian Giudicelli, *Théodore Balmoral*, n° 48, Paris, 1975, p. 168.

l'air de nos journées, et surtout de nos soirées. Je devrais dire ils la respirent car ma situation d'étranger dans cette ville me permet un certain recul, - mais elle me permet aussi de ressentir beaucoup plus nettement la chose, si par hasard le circuit vient à se fermer un instant sur moi.¹

Le Ka écrit aussi Kha est une notion qui n'a pas d'équivalent exact dans les langues européennes et qu'on pourrait traduire par le double parce qu'elle apparaît souvent représentée comme une ombre de la personne. Il s'agit d'une notion complexe, une composante immatérielle à la fois des dieux et des hommes. Parmi d'autres significations, le Ka représente la force vitale de l'être qui se manifeste dans sa capacité à accomplir les tâches quotidiennes est aussi dans sa force vitale. Si durant sa vie l'être est intimement liée à son Ka, dans la mort, Ka et être se sépare et le Ka réintègre une couche dans laquelle s'accumulent tous les Kas de l'humanité. A la différence de l'être physique qui a pour horizon son devenir, le Ka représente le centre d'un être disparu qui connaît le but et le chemin que l'être ignore.

À côté de ce renvoi au Ka, on constate aussi un fort symbolisme lié à un état supérieur et un renvoi au royaume de Dieu qui est désigné dans la Bible comme étant Le Roi des Rois. On trouve un très riche champ lexical qui y est attaché : des noms de pont (*Kingstonbridge*), des noms des arrêts de bus (*Imperial, Kings Cross, Victoria*), un titre de film (*Les Mines du Roi Solomon*). En suivant ces inscriptions, Paul semble déchiffrer un message secret qui lui livrerait une connaissance mystérieuse. Un autre symbole lié à la mort est le passeur. Pour pouvoir rentrer chez lui, Paul doit traverser un pont « derrière le gouffre du plus grand parc ». Pour cela, il doit prendre un taxi et le chauffeur étonne parce qu'il sait à l'avance où Paul habite. Dans son aspect et par les mots qu'il utilise, le chauffeur rappelle aussi un symbole égyptien : avant que le ka puisse se détacher, il doit prouver qu'il sait où il va et qu'il connaît sa route. Et le chauffeur s'intéresse à Paul avant qu'il proclame : « Au Pont de Battrsea une voix te dira : Passe, tu es pur ».

L'image du chauffeur rappelle aussi Charon qui, dans la mythologie grecque transporte ceux qui viennent de mourir à condition qu'ils puissent payer. Comme ces âmes damnées qui attendent le passage, Paul fait tourner entre ses doigts, tout le long de

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 65.

la soirée, une pièce. D'ailleurs, cette monnaie est associée aux grands changements qui se produisent le long de la route. A chaque fois que Paul la perd, la situation est déstabilisée ; à chaque fois qu'il la retrouve, il progresse d'une étape : il sent trembler tout son âme quand il la perd la première fois ; il rencontre le veilleur la deuxième fois, quand il retrouve la monnaie il aperçoit les prostituées.

Outre de cette monnaie qui est comme un élément magique qui permet le passage, Paul a aussi une clé dans sa poche. Cette clé rappelle un fragment du *Plein Jour* : « Avant Gabrielle, avant Lucien, avant la femme qui est morte, il y avait cela : une clé qui sonne, promenée contre les barreaux de longues grilles de Londres, tard dans la nuit ; c'était la musique du rôdeur, du sournois, de l'égaré ; les paroles viendraient plus tard. Elles ne sont pas venues, pas encore. »¹. Tant qu'il a la clé, Paul peut retourner à la maison, donc revenir en arrière, revenir à la vie, mais une fois la clé perdue, il n'y a plus de chemin de retour pour lui. Il est intéressant de noter que la perte de cette clé n'inquiète pas du tout Paul et cela doit être attribué au fait qu'il ne tient pas tellement à rentrer. D'ailleurs, il renonce à essayer la dernière porte qui lui permettrait peut-être de pénétrer dans l'immeuble et préférer continuer son errance.

Toujours dans la direction de la préfiguration de la disparition, le chiffre quatre qui, dans les langues d'Asie se prononce identiquement que le mot employé pour la mort apparaît avec obsession : *quatre murs, quatrième étage quatre portes*², son ami lui donne *quatre ou cinq livres*³, etc. De plus, comme à la fin d'un jugement quand on tire la ligne et on met en balance les choses, un ample champ lexical du dénombrement apparaît : « je n'ai pas compté »⁴, « J'ai laissé la nuit faire ses comptes pour me remettre, moi, à ma description »⁵, « le tableau de la nuit est complet »⁶, « j'avais peur pour mon propre compte »⁷. Ces expressions sont fondées sur des jeux de mots autour du verbe compter qui peut faire référence à une connaissance, à une quantité, à un calcul à une énumération, comporter, payer, etc. A chaque fois que ces expressions

¹ **Le Plein jour**, introduction de Paul Martin, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, p. 86

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.87.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.90.

⁴ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.43.

⁵ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.35.

⁶ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p., p. 53.

⁷ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p., p. 58.

apparaissent, elles permettent au moins une double interprétation : une liée à un sens propre, l'autre renvoyant souvent à la mort. Il en va de même pour « le tableau de la nuit est complet » qui peut signifier simplement que la nuit a été décrite sous tous ses aspects ou bien que la nuit (le noir, les ténèbres) a inscrit et retiré du monde tous ceux qui devaient disparaître.

Finalement, en nous rapportant aux symboles qui apparaissent dans le texte, on remarque qu'à la fin de son parcours, lorsque le jour se lève, Paul entend trois fois le chant du coq. Symbole religieux qui représente un revenir à la lumière après la nuit pareil au Christ qui a sauvé le monde des ténèbres par son sacrifice. Pareil à l'apôtre Pierre reniant le Christ, Paul nie à trois reprises son roman. Seulement le jour qui se lève semble lui faire découvrir finalement ce qu'il cherche : non pas une inscription de la foule mais une disparition.

3. Le récit contradictoire

La Nuit de Londres est un roman à part du point de vue de sa construction. Il ne s'agit pas d'un fil narratif tout de suite repérable mais du développement d'une idée qui hantait Henri Thomas depuis longtemps. Il apparaît donc comme la métaphore élargie d'une idée qui progresse d'après une logique interne et qui offre un bonheur à celui qui l'écrit :

J'ai eu la mémoire-imagination particulièrement nette ces temps derniers ; ce serait seulement mémoire, c'est-à-dire... rien, si je n'avais pas la logique de cette histoire (*La nuit de L.*) – une sorte de logique en tout cas, ce n'est pas une intrigue – et cette logique sans elle ne serait qu'une idée sans voix, morte. Tout est dans la manière, et toute la manière est dans une pensée.¹

L'écriture de ce roman apparaît pour l'écrivain comme une nécessité et Paul Souvrault devant sa feuille double en quelque sorte son créateur. La nécessité d'écrire s'impose à l'être inspirée comme un besoin d'air et l'auteur précise dans son carnet:

¹ Thomas, Henri, *Londres, 1955, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1999*, p. 31.

« Je continue à écrire – je ne peux que continuer à écrire – dans les dispositions où j'étais lorsque la littérature était la pure liberté de disparaître du monde où l'on me forçait à souhaiter une misère réussite. »¹

Mais un roman qui part d'une idée, qui ne propose pas une intrigue qui se développe dans une trame narrative et qui propose une fin binaire, ne se laisse pas facilement interpréter. Son auteur semble en être bien conscient :

Cette chose que je continue à écrire à peu près chaque jour sera difficile à lire, et elle se complique toujours d'avantage. C'est une aventure que je tiens à poursuivre comme je tenais à celle que j'écrivais avant d'avoir rien publié, et il est bien vrai que j'en suis au même point de départ, toutes les amitiés et les rencontres survenues entre temps ayant disparu, notamment depuis mon dernier livre.²

En parlant du processus de création de ce roman, l'écrivain utilise une image poétique : « Je l'ai rédigé en Savoie, dans une vieille maison qu'on appelait le "château" ». Elle avait un toit comme une tente. Je travaillais sur un pétrin. J'entendais distinctement une araignée qui venait me voir, traîner ses pattes sur les murs. Elle me regardait et repartait. Elle a dû avoir une influence très mystérieuse sur mon livre. »³ Cette image des fils de l'araignée s'inscrit aussi dans le texte. On la retrouve en nous rapportant à la façon dans laquelle les différentes parties du récit s'agencent, c'est-à-dire comme des fils différents noués ensemble, qui s'entremêlent et se séparent aléatoirement, mais aussi dans la conception de Paul Souvraut des destinées de ses personnages, les hommes de la foule : « Chacun voulait être seul, afin de suivre obstinément sa ligne blanche, noire, rouge... et de cet écheveau où les fils ne doivent pas se mêler, j'avais voulu faire une foule, et voir clair là-dedans moi, - alors que les fils sont tous invisibles ! Avant le vide et l'égarement, il y a eu au moins cette idée. »⁴

Au niveau de l'écriture, la narration qui finit par ressembler à ces fils d'araignées qui s'inscrivent et s'effacent procède en plusieurs étapes. Tout d'abord, elle

¹ Thomas, Henri, **Londres, 1955, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1999**, p. 31-32.

² Thomas, Henri, **Londres, 1955, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1999**, p. 31-32.

³ Le Monde, 19 juin 1992

⁴ NDL p. 71

emprunte le discours scientifique et une structure liée au texte argumentatif. A cette fin, lorsqu'il enregistre des faits et des actions, les phrases sont brèves, comme des sentences. Lorsqu'il s'agit des endroits, on retrouve de fines descriptions très précises. Le lecteur peut ainsi retracer le trajet de Paul et se déplacer sur la carte de Londres sur son parcours. D'une rue à l'autre, d'une station à l'autre, devant un cinéma, un magasin, une statue, une affiche, tout est noté en détail. Nous effectuons donc à ses côtés une immersion dans la grande ville dans l'espoir de découvrir le résultat que Paul est sûr d'atteindre. Pour montrer le fait que ce discours est vraiment bien ancré dans la réalité et afficher les prémisses d'une analyse objective, le texte postule dès le début le principe de rigueur. Respecter la réalité factuelle et l'ordre méthodique des analyses devient pour Paul un impératif pour la réussite de la démarche entreprise. Non seulement il nous annonce son intention de recourir aux moyens sociologiques mais il enlève toute possibilité de digression qui pourrait ruiner la clarté de son exposé. Lorsque la tentation de la divagation apparaît, un retour à l'ordre s'impose : « je risque de tout embrouiller en anticipant »¹ et il revient à la description quasi-scientifique entamée. Toujours au début du texte, en regardant à l'extérieur « celui qui ne respecte pas l'ordre », Paul le juge comme un individu déstabilisant de l'ordre social et qui est un danger pour sa recherche. À cette clarté posée comme principe au début du texte, participe toute une série d'éléments modalisateurs de la certitude. On remarque de nombreuses structures qui utilisent le présentatif *c'est* : (« c'était là ce que je cherchais, à travers tant de détours et de retours »²) qui ont un caractère conclusif et désire instituer une vérité universellement acceptable pour que le lecteur adhère à ce que Paul nomme ses convictions profondes. Dans un but persuasif, l'argumentation sur la foule est développée par une notation rigoureuse des réactions et des sentiments engendrés par les contacts successifs avec la foule. Ces énoncés contiennent les indices et les traces d'une subjectivité qui traduisent ses certitudes en fonction des différentes étapes de son argumentation et des résultats qu'il pense avoir obtenu.

En dehors de ces marques de certitude, la modalisation apparaît aussi sous la forme d'une évaluation minutieuse. Constatons aussi qu'au début, Paul émet un jugement positif sur la foule qu'il a tendance à intégrer. Cet état de certitude est à mettre

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.36.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 52.

en rapport avec différents procédés de modalisation aussi bien au niveau lexical, qu'au niveau grammatical ou stylistique. Nous remarquons la présence de nombreux adverbes d'opinion « sans doute », « évidemment », « certainement », « absolument » « J'avais vu moi ce que je voulais absolument voir ». Toujours au niveau lexical on remarque des champs lexicaux péjoratifs ou mélioratifs en fonction des opinions de Paul sur les différents individus de la foule. Mr. Smith apparaît comme un individu uniformisé, sans capacité réflexive ou autoréflexive, bloqué dans des stéréotypes et incapable de prendre des décisions personnelles, tandis que le veilleur est quelqu'un qui observe, juge, se distancie pour voir.

Au niveau grammatical, on repère de nombreux verbes liés à la connaissance : *savoir, comprendre, s'apercevoir* (« je sais qu'il m'a reconnu »¹) Ils sont souvent accompagnés par les verbes modaux pouvoir, savoir ou vouloir qui fixent le geste d'écrire en tant que concrétisation de la volonté, de la nécessité mais aussi d'une force que Paul sent monter pendant qu'il prend possession de la foule. Le résultat est le fait de noter avec application et rigueur les différentes caractéristiques de la foule et d'évaluer les éléments qui la composent. Le fragment ci-dessous illustre cette conviction forte de la réussite de Paul qui n'imagine même pas la possibilité de l'échec de son entreprise : – je n'avais rien perdu – pas même la pièce d'un penny, - et je ne m'étais pas trompé ; Mr. Smith, Florian La Barre, les vitrines de Harrolds, le couple intimidant, le derrière de la receveuse – j'avais eu raison partout. Voici la foule, je la connais. »² L'utilisation des constructions verbales pour l'affirmation de la certitude renforcées par les adverbes qui imposent les choses comme étant définitives (rien, partout, jamais) placent le discours du côté des vérités inébranlables.

L'expression de la certitude est présente aussi au niveau stylistique et le roman a recours à quelques métaphores et comparaisons évocatrices. Ainsi, pour la foule, il utilise l'image d'un engrenage qui fonctionne parfaitement d'après des règles très bien conçues et sous l'observation d'un œil anonyme infatigable une main invisible. Quant aux comparaisons, elles emploient le plus souvent le connecteur *comme si* qui rattache des termes puisés de la vie courante. Mais, à côté de cette méthode quasi-scientifique que Paul emploie, en filigrane, quelques renvois incongrus, de petites questions

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 97.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p., 82.

rhétoriques, des points de suspension ou des pauses qui ne devraient pas avoir leur place apparaissent. Par exemple, pour une partie de ses conclusions sur la foule, Paule les relègue au hasard – chose qui contrevient à une approche scientifique comme il prétendait en entreprendre. En plus, pour décider si le personnage qu’il avait imaginé continue ou non à vivre, il prend une monnaie et il tire à pile ou face.

Ce qui est posé comme certitude au début, se mue en incertitude peu à peu par un jeu du doute qui se met en place. Les structures dubitatives commencent à se faire ressentir de plus en plus au niveau du discours. Par exemple, lorsque Paul se rend compte qu’en effet toute sa recherche ne portait pas sur la foule, mais sur lui-même, il affirme cette nouvelle découverte avec certitude mais lui ajoute tout de suite une question rhétorique : (« ou peut-être que non ? ») Le recours aux questions rhétoriques revient dans d’autres passages signifiants aussi, notamment aux pages 90-100 ou, après avoir vu clairement son avenir, Paul ne tarde pas de se demander : (« Qu’est-ce qui restera ? » (90), « Quelqu’un – est-ce encore moi ? », « Pourquoi ? »)

Au niveau grammatical, plus le texte avance, plus le recours au conditionnel devient fréquent. Ce mode qui s’oppose d’une certaine manière à l’indicatif contredit la rigueur et situe le discours dans la potentialité jamais décidable. Enfin, avec l’évolution du texte, les comparaisons ne sont plus aussi claires et, comme dans le cas du plein jour, elles commencent à avoir de plus en plus de termes. Si au début, elles avaient un rôle explicatif, en se multipliant démesurément, elles acquièrent un rôle opposé. Après être passé de l’incertitude au doute, un troisième mouvement s’inscrit dans le texte. Le discours recourt à des oxymores et à la négation, comme pour installer une confusion générale et produire ensuite un effacement. Ainsi, dans un jeu d’identification indécidable il constate en se rapportant à sa propre personne qu’« il est beaucoup plus heureux que Florian La Barre, il ne lui ressemble pas, et pourtant c’est la même chose »¹ et, lorsqu’il se réveille après la nuit d’errance, il nie ses constats dans un parfait état de calme.

Pour résumer ce mouvement contradictoire du récit, nous pouvons conclure que le texte pose au début un discours scientifique sur lequel il commence à coller différentes arguments et exemples, en réalisant une variante formelle crédible. Mais ces

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 103.

arguments sont ensuite pris séparément, annulés ou mis en doute par le personnage narrateur. Il en résulte un discours placé entre certitude, doute et négation, un jeu de présences et d'absences qui finit dans un mouvement d'effacement général, ce qui fait du narrateur lui aussi une personne « pour qui parler et se taire ne fait pas grand différence »¹

Chapitre III

La Disparition

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 35.

1. Le disparu

Accident, suicide, crime prémédité, fugue, évasion ou tout simplement une perte de la vue – toutes ces situations représentent autant de facettes d’une disparition qui s’inscrit comme un vide dans l’œuvre d’Henri Thomas. Si l’œuvre porte les traces de la disparition c’est que la vie de l’auteur a été ponctuée par des pertes nombreuses et importantes. Son enfance entière se place sous le signe du deuil. Il perd à 6 ans seulement son père qui avait été blessé pendant la guerre – une perte dont il ne guérira jamais complètement. L’écrivain évoque cette figure paternelle absente dans ses carnets et dans des interviews où il évoque les rares souvenirs qu’il garde de lui et où il explique comment cette absence a pu influencer tout son parcours. La mort du père apparaît aussi dans de nombreuses nouvelles et romans où cette figure du père disparu influence l’avenir des enfants, comme c’est le cas de *La Dernière année* (1980), *Un Détour par la vie* (1984) ou *Ai-je une patrie* (1991). Les textes qui dépeignent peut-être le plus réellement l’impact de cette disparition sont *Corps d’enfance*¹, un texte autobiographique, et *Enfance*². Deux autres pertes marquent aussi l’enfance de Thomas, bien que dans une moindre mesure: la mort de sa grand-mère et celle d’un ami d’enfance ; cette dernière sera narrée dans la nouvelle *Pierrot* du recueil, *Ai-je une patrie*, qui ressemble beaucoup à un texte autobiographique et où il se souvient que « grande émotion excluait les larmes et le chagrin. »³

La maturité d’Henri Thomas est marquée également par le deuil. Sa première femme devient folle et, même s’il ne s’agit pas d’une disparition effective, elle sera de plus en plus absente pour l’auteur. Malgré les traitements essayés et les internements successifs, le couple se désagrègera progressivement. Henri Thomas perdra sa deuxième femme aussi, morte suite à une maladie qui a duré pendant des années, et sa vie se transformera pendant une dizaine d’années en une pérégrination sans but qui le portera à la limite de la subsistance et le forcera de confier sa fille, Nathalie, à un couple d’amis. Ce n’est peut-être un hasard si ce grand écrivain dont la vie fut marquée par ces deuils successifs était nommé lui-même à la B.B.C. *the ghost* : « Je dois être une sorte de

¹ Le Cahiers du Chemin, 15 janvier 1976, pp. 38-47

² N.R.F.n nr. 501, Henri Thomas, oct 1994, p. 3-17

³ *Ai-je une patrie*, p. 23

fantôme, disait Henri Thomas à un journaliste. C'est ainsi qu'on me surnommait déjà à la BBC, après la guerre, pendant treize ans : dès qu'ils me voyaient arriver, les patrons et les producteurs de la radio anglaise disaient : « Here is the ghost ». »¹

Nous nous sommes arrêtés sur ces quelques événements personnels, non pas pour aborder l'œuvre de l'auteur dans une perspective autobiographique mais parce que ces situations auxquelles l'écrivain a été confronté nous aident à comprendre comment la disparition, en tant que perte fondamentale et essentielle se projette dans l'œuvre de l'auteur. Comme le faisait remarquer Pierre Lecoeur « on meurt beaucoup dans les récits de Thomas : de maladie, de vieillesse, par suicide, à la guerre. »²

Nous avons vu dans *Le Plein Jour* que la mort apparaît sous la figure de la femme ou de la mère morte dont Martigue et Lucien n'arrivent pas à parler et qui est symbolisée par les vieilles pantoufles de Martigue. Dans *La Nuit de Londres*, la mort s'inscrit dans le texte par la fin de Paul qui écrit en quelque sort sa mort avant de la vivre et le premier texte est présenté par le deuxième, en italique, comme un récit posthume. D'autres romans dans lesquels la mort apparaît sont *Le Seau à charbon* où le Cheu meurt en tombant dans l'escalier, *Le Promontoire* où la femme du narrateur meurt noyée, *La Dernière Année* où il s'agit de la mère du personnage-narrateur, dans *Les Déserteurs*, *Harry* et *Les Tours de Notre Dame* les personnages se suicident.

Si l'épiphanie représentait un trop plein de réalité impossible à rendre dans les mots, la disparition apparaît comme un vide qui vient secouer les existences. Les romans de l'auteur semblent être hantés par l'image du disparu qui acquiert parfois le statut de personnage principal *in absentia*. D'autres fois ce même disparu incarne le mal de vivre ou, au contraire, coïncide avec une aspiration vers une forme d'effacement épiphanique. Dans tous les cas, le disparu et la disparition restent une figure qui influence la narration comme un manque irréversible qui rappelle sans cesse un état idéal antérieur.

Quelles sont les mots pour crier la douleur déchirante de la disparition ? Comment exprimer ce deuil qui semble parfois s'éterniser ? Quoi dire sur un vide qui

¹ Ezine, Jean Louis, « Thomas le discret », *Le Nouvel observateur*, 18-24 novembre 1993.

² Lecoeur, Pierre, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

efface les existences et ne laisse que les traces d'un souvenir, que quelque chose à exister là, autrefois ?

Nous allons essayer de répondre à ces questions en nous rapportant au roman *John Perkins*, paru en 1960 aux éditions Gallimard et qui a reçu le Prix Médicis la même année. Il s'agit d'un roman dans lequel la disparition brise les relations, déchire la communication et contamine le destin des personnages.

John Perkins présente l'histoire de la déchéance d'un jeune couple américain, John et Paddy, pour lesquels n'existe plus de moyen de se parler après qu'un événement terrible, la mort de Jim – un jeune adolescent des fifties –, est survenue dans leur maison. John travaille dans un atelier de construction mécanique de Streatham. Il est un très bon dessinateur, apprécié par ses collègues, mais qui, dès qu'il tente de parler, est pris de tremblement et aucun mot ne sort plus de sa bouche. Paddy mène une double vie entre son métier d'assistante dans un hôpital de Boston et les courses automobiles. Elle se gorge de coca et se fige dans un calme qui exaspère John. Chaque soir, John attend l'arrivée de sa femme dans la maison, entouré de chiens, de perruches prises de paniques soudaines, de chats qui, à ses yeux, transmettent des ondes nocives et de plantes qui « poussent sournoisement dans les jardinières ».¹ Cette attente qui s'éternise dans la saleté de la maison et dans une atmosphère où les moindres bruits s'accumulent et blessent l'oreille semble annoncer une dispute et une rupture imminente. Mais la séparation qui pourrait mettre terme à la souffrance commune du couple ne se produit jamais parce que les deux ne se parlent plus. Dès qu'il voit arriver la voiture de Paddy, John part dans une déambulation nocturne sans but, pareil à Paul Souvraut, le personnage de *La Nuit de Londres*. De retour à la maison, tard après minuit, John est pris par une colère extrême mais qui ne trouve pas une expression verbale – il ne peut que fracasser les meubles et détruire tout objet qui lui tombe sous la main.

Un troisième personnage Dorothy Lownie fait son apparition et sera hébergée dans la maison. C'est Paddy qui se laisse leurrer par Dorothy et lui propose de venir loger chez eux sans frais, mais John lui aussi, bien que s'opposant à cette décision, entreprend de réparer le téléphone et offre tout le confort nécessaire à l'étrangère. Sur

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 9.

Dorothy on ne connaît que peu de choses, nous apprenons que son frère était ami de Jim – le disparu, et qu'elle se lie d'amitié avec des gens peu honnêtes.

Un autre personnage, absent de l'histoire, semble orienter le récit. On parle d'un certain Jim, à grosse moto et passionné par la guitare qui est mort dans la maison après une longue maladie. En son souvenir, dans la chambre où il est mort, Paddy garde une lampe bleue allumée et les objets intacts. On ne sait pas quel genre de relation existait entre John, Paddy et Jim mais on apprend que sa mort a entraîné tous les problèmes que le couple ne parvient plus à régler.

Pendant une certaine période, les colères de John semblent diminuer : il peint au sous-sol, en secret, une fresque en prenant comme modèle une carte postale de Dijon. John avait vécu à Dijon pendant qu'il était soldat et avait été amoureux d'Annette, la fille du notaire. Cette période de sa vie est chargée de connotations paradisiaques. Mais peindre la ville où il a connu le bonheur, même en y rajoutant des détails réels comme la gare, l'image d'Annette et son propre portrait ne suffit pas pour ressusciter le passé. La fresque terminée, John ne parvient pas à se reconnaître dans sa propre représentation :

Elle [Paddy] verra probablement un jour la ville de Dijon sur le mur : mais comment saura-t-elle que c'est Dijon ? Elle ne connaît pas, elle ne connaîtra jamais cette ville. Reconnaîtrait-elle John dans ce soldat au premier plan ? Elle croirait aussi bien que c'est Jim (...) Il tira son portefeuille. Oui, la photo de Jim était avec celle de son père et de sa mère et d'Annette Boulard dans cette pochette au fond du portefeuille dont il avait oublié l'existence. John examina le visage du soldat Jim ; il n'y avait vraiment aucune ressemblance entre lui et le soldat sur la fresque, non plus qu'entre Annette de la photo et la femme qu'il avait peinte. Ce n'était pas lui non plus ce soldat. Ce n'était personne. Et la ville ? Même la photo sur la carte postale, s'il n'avait pas su que c'était celle de Dijon, aurait-il reconnu la ville. Il ne l'avait jamais vue comme cela, de loin, avec la plaine par derrière. C'était peut-être les nuages qu'il reconnaissait le mieux.¹

Un soir, en rentrant après une longue promenade, John voit Dorothy et deux amis, un homme et une femme, nus, étendus sur le lit. Non seulement cette vision de débauche le choque plus mais encore, ce qu'ils racontent, une histoire apparemment

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 85-86.

innocente : un jour, pour s’amuser, Paddy et Dorothy avaient jeté les chats et un poisson dans la baignoire et malgré leurs efforts comiques, les chats n’ont pas réussi à attraper le poisson. Dorothy commet une petite inexactitude sur le nombre des chats – elle parle de trois tandis que John est sûr qu’il y en avait quatre, chose attestée par une photo qu’il en avait prise, et ce mensonge apparemment sans importance met John hors de lui. Il casse la vitre de la chambre de Dorothy avec la jambe et court dans la maison pour raconter tout à Paddy. Il appelle sa femme et celle-ci essaye de lui répondre. Pour la première fois, après des années, la communication entre eux semble de nouveau possible. Mais Paddy, malade à cause du coca-cola qu’elle a bu en excès, s’écroule et meurt. John arrive dans la chambre et voit le corps inerte de sa femme, de travers dans le lit, la tête renversée dans une flaque jaunâtre – elle avait essayé de venir à sa rencontre mais elle était morte. La fureur le gagne de nouveau et il commence à frapper le cadavre, puis s’en fuit avant l’arrivée de la police.

À ce qui pourrait sembler être la fin du récit, succède un deuxième dénouement, mettant au centre de la narration un voisin, le professeur Godwin qui ne change en rien les événements. Cette fin est proposée à partir du moment où John entend le mensonge sur le nombre des chats et reprend avec presque les mêmes mots l’épisode où John monte pour parler à Paddy. Le seul détail qu’il rajoute concerne les traces des pas que ce voisin a remarqués autour de la maison, sur l’allée, et qui pourrait montrer que John ne s’est pas enfuit définitivement. Si nous pouvions penser que la mort de Paddy est une sorte de libération pour John, les détails rajoutés dans la deuxième fin introduisent un doute.

Henri Thomas affirme avoir écrit ce roman dans un état de transe qui se propage au niveau du roman et de l’expression d’un univers décalé : « ne veux pas dire que j’ai détesté les Etats-Unis, mais je m’y sentais en état de transe. Et c’est dans une sorte de transe que j’ai écrit *John Perkins*, mon dernier livre »¹ A son origine, l’auteur place le drame américain : « Quand on y reste six mois, reconnaît-il à propos des Etats Unis, on

¹ *La Revue de Paris*, (interview HT) n° 2, février 1961, p. 127-131, Denise Bourdet, « *Images de Paris : Henri Thomas* », *La Revue de Paris*, n° 2, février 1961, p. 127-131

s'aperçoit que tout sommeille. On est prisonnier d'un conformisme implacable. Il y a une atmosphère amère. De la torpeur, de l'angoisse »¹

Non seulement l'atmosphère est puisée dans l'expérience personnelle, mais le personnage principal, John Perkins a été véritablement un ami de l'auteur dont il affirme avoir gardé comme souvenir la valise. Ce personnage apparaît décrit dans *De Profundis Americae* sous la figure d'un homme qui mène une vie de chagrin et de solitude : « La neige disparaît, et il y a des tâches d'herbe nouvelle. Hier soir, John Perkins est venu : « Je ferais bien ma valise et je prendrai l'avion pour la France, l'Allemagne l'Espagne et ne plus revenir. On a de ces idées... » À Jacqueline qui lui demande des nouvelles de sa femme, il répond toujours : "Elle a un rhume, elle a attrapé froid ces temps-ci." Voici très longtemps que nous ne les avons pas vus ensemble. »² Dans ce même texte, Henri Thomas parle du « journal intime de John P., c'est le relevé des kilomètres qu'il fait en voiture (sa Simca) ; il note cela tous les vingt-cinq miles. »³ et affirme que « L'homme américain est [s]a bête noire ; c'est ce que [il] dois écrire au début de cette année. »⁴

Jim est le personnage qui par sa disparition oriente le devenir du roman et des personnages. Bien qu'il ne soit jamais présenté et que trois détails seulement nous soient offerts : un jeune-homme des années '50, il jouait de la guitare et il avait une moto ; Jim est une figure qui influence la relation de Paddy et de John et qui, par son absence, rend l'atmosphère intenable. Ce qui reste de lui dans la maison sont une lampe en permanence allumée, une guitare jetée sur le lit, comme il l'avait laissée et une photo que Paddy porte comme un talisman : « La photo qui est dans le médaillon, c'est lui qui l'a prise, trois mois avant la mort de Jim »⁵.

La relation qu'il a entretenue avec John et Paddy reste ambiguë et nous n'apprenons pas de détails. Les critiques littéraires ont émis deux hypothèses : certains en ont vu dans sa figure l'enfant du couple, d'autres l'ont considéré comme étant

¹ Pingaud, Bernard, « *Trois œuvres d'Henri Thomas* » (La dernière année, Histoire de Pierrot, John Perkins), *L'Express*, n° 489, 27 octobre 1960, p. 33.

² Thomas, Henri, T., *De Profundis Americae*, Carnets américains 1958-1960, Le Temps qu'il fait, 2003, p 66.

³ Thomas, Henri, T., *De Profundis Americae*, Carnets américains 1958-1960, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 137.

⁴ Thomas, Henri, T., *De Profundis Americae*, Carnets américains 1958-1960, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 143.

⁵ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 19.

l'amant de Paddy, mais aucun indice précis n'est donné par le texte qui se contente de le nommer *le disparu*. En parlant de l'influence que Jim a eu sur la déchéance du couple, John pense que « Tout n'as pas commencé à la mort de Jim, mais tout s'est fixé, tout a buté sur ce moment-là »¹ et cette mort représente donc un point qui a concentré les problèmes qui existaient déjà dans le couple et qui se sont accrus suite à ce drame. Depuis ce moment, il n'y a plus aucune possibilité de communication dans le couple :

Ils ne se sont pas concertés, - jamais un mot n'a été prononcé entre eux sur ces choses, mais c'est ainsi : la porte restera comme elle était au départ de Jim, et la chambre. Le lit défait tel qu'au moment où les deux hommes ont descendu Jim dans le cercueil. La guitare dont il avait essayé de jouer un peu, au commencement de la nuit, et qui reposait sur la couverture quand il est mort, restera là.²

Tout ce qui reste, sont le sourire de Paddy et les cris et les meubles fracassés. La mort de Jim n'est pas effectivement inscrite dans le texte car le moment en soi ne semble pas être important, « [...] ce qui l'intéresse, ce qu'il décrit, c'est le moment où l'existence glisse en quelque sorte sur elle-même et se détraque. »³ La disparition apparaît donc comme un phénomène qui intéresse plutôt dans ses conséquences et en ce qu'il influence les relations entre personnages et de leur perception du monde après la disparition.

2. L'Éclatement temporel

Le changement dans la perception du monde environnant se manifeste dans ce récit surtout au niveau du brouillage des repères temporels. Si les romans de l'auteur proposent des repères spatiaux précis en général, au niveau du temps les changements se font ressentir plus sensiblement. Dans ce roman où il n'y a pas un véritable changement

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 21.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. p. 27.

³ Pingaud, Bernard, « *Trois œuvres d'Henri Thomas* » (La dernière année, Histoire de Pierrot, John Perkins), *L'Express*, n° 489, 27 octobre 1960, p. 33.

au niveau de la progression narrative et la mort de Paddy même s'inscrit comme un incident attendu, le temps apparaît comme une notion problématique. Nous observons tout d'abord que le présent, le passé et l'avenir ne respectent pas les règles de la division chronologique classique. Deuxièmement, chacun de ces trois aspects du temps peut surgir à l'improviste dans un autre, ce qui fait que la narration mélange les actions du passé, du présent ou en tant que potentialité, suite à des associations dictées par le hasard. Troisièmement, la double fin du roman donne l'idée d'un temps double car un même personnage peut agir simultanément de deux façons différentes dans un même moment.

Le présent, tel qu'il apparaît dans ce récit, ne comporte pas un passé et un avenir. Il semble s'être installé depuis une époque immémoriale et ne présente aucun indice qu'il pourrait changer tôt ou tard. S'il constitue le temps du début de la narration, il ne peut pas être identifié précisément et seulement le fait qu'on nous dise que Jim était un adolescent des années 50, peut nous aider à le placer dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Il s'agit, en effet, d'un présent inclassable concrétisé dans un permanent état d'angoisse et qui ne permet pas d'identifier précisément la cause. Ce présent est donc réitérable à l'infini et truque les perceptions. Toute une série de fausses opinions apparaissent en fonction du moment où les personnages perçoivent différents objets comme c'est le cas du nombre des chats que les personnages affirment avoir vu, l'architecture de la maison, les allées qui entourent cette maison, ce qui contribue à douter de la vérité des faits présentés.

Le présent apparaît sous un double aspect. Premièrement, il représente une notion difficilement définissable et, deuxièmement, il apparaît comme une unité plurivalente à cause d'un manque d'univocité dans la désignation des détails concrets. *Le hic et nunc* devient ainsi une dimension fantastique éternisée qui a ses propres règles absurdes. Le temps qui convient à cette dimension est un imparfait atemporel :

Il l'attendait, en compagnie de ces bêtes. Dans la pièce vivement éclairée, les oiseaux avaient des paniques qui faisaient vaciller les grosses cages suspendues non loin de la lampe. Ils renversaient leur gobelet d'eau. John le remplissait, l'accrochait dans l'angle de la cage, trois, quatre fois avant que les oiseaux ne s'endorment, abrutis les plumes malades [...] Les oiseaux faisaient silence, John s'assoupissait allongé par terre, la tête sur un coussin ; puis il se relevait : le chien sentait trop mauvais. En un quart d'heures

l'atmosphère de la pièce devenait insupportable à John ; il devait s'y mêler aussi la fiente des perruches, et la saleté générale, la poussière, les plantes vertes qui poussaient sournoisement dans les jardinières. Les chiens et les oiseaux dormaient, mais ces plantes bougeaient toujours, près de la fenêtre, elles faisaient même un bruit.¹

Les verbes présents dans ce paragraphe (*attendait, faisait vaciller, renversait, devenait, poussait, etc.*) sont de verbes de mouvement qui, s'ils avaient choisis en fonction de leur intensité, auraient pu indiquer une accentuation ou une diminution de la charge émotive que l'état suppose pour les personnages. Mais ils sont écrit aléatoirement et ils ne peuvent être classés ni par intensité, ni en fonction de l'acteur qui agit. Il y a un mélange d'objets et d'animaux qui rend tout indistinct dans la saleté. En plus, il y a un inversement de logique : les chiens et les oiseaux dormaient tandis que les plantes poussaient sournoisement et faisaient du bruit. Les êtres animés se trouvent dans l'immobilité, contrairement à leurs habitudes, tandis que les plantes acquièrent un pouvoir enchanté : elles deviennent sournoises et font du bruit. La maison de John paraît plongée dans un purgatoire d'où personne ne peut échapper, ni John, ni les animaux, ni les plantes. Personne, excepté les plantes, ne semble être pourvu de volonté et rien ne prouve que quelque chose pourrait mettre un terme à cette situation.

L'hypothèse de John concernant les plantes montre une façon à part de penser à quoi s'ajoute une autre théorie que le personnage émet concernant les chats : Il y avait les oiseaux, il y avait le chien, il y avait le chat [...] les chats sont des animaux qui diffusent une onde d'une certaine longueur, et chaque humain est un poste récepteur réglé d'une façon particulière, certains ne s'accordent pas avec les ondes du chat et elles leur font du mal. Lui ne pouvait pas entrer dans la cuisine sans éprouver une sorte de vertige et de nausée ; l'onde des six chats le démolissait tout simplement. »

À l'expansion infinie du présent s'oppose l'état révolu du passé. Trois photos nous donnent ce qui devrait être les preuves incontestables de ce qui a existé une fois : la photo de John, jeune soldat à Dijon, celle de Jim prise quelques mois avant sa mort et celle des chats jetés dans la baignoire. Ces trois éléments devraient agir comme des ancrages pour le récit, des vérités inébranlables sur lesquelles le narrateur pourrait bâtir une histoire vraie, avec de vrais personnages et de vrais événements. « Mais quel est le

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 8-9.

mystère du temps que dévoile la photographie ? La neige qui blanchit l'image ou la nuit qui la submerge ? Le monde passe du négatif au positif, du blanc au noir. »¹

Henri Thomas ne choisit pas par hasard la photographie comme élément déclencheur du souvenir et, implicitement, du désir inassouvi de revivre le passé. Cette conception touche son âge d'or dans la deuxième moitié du XX^e siècle, notamment avec l'apparition du concept d'aura. Walter Benjamin définit l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » et recourt à l'exemple d'un objet naturel pour illustrer son propos: « reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui repose, c'est respirer l'aura de ces montagnes et de ces branches »² parce qu'il est question d'un moment unique impossible à revivre ou à reproduire. Proximité et distance sont des catégories de l'intersubjectivité, ainsi, « l'expérience de l'aura repose sur le transfert; au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou l'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. »³

Essayant de se soustraire au présent, John entreprend de peindre en secret sur un mur du sous-sol une vue d'ensemble en couleur de la ville de Dijon. Il prend pour modèle une carte postale qu'il avait reçue il y a cinq ans de la part du notaire Boulard et de ses deux filles : « C'était la dernière carte qu'il eût reçue de France, il n'avait pas répondu, toutes ses relations par lettres avaient cessé à ce moment-là ; Jim venait de tomber malade, sa première crise » (JP 48). S'il choisit cette carte postale, c'est bien pour une raison : elle lui rappelle une époque où le bonheur était possible et qui fait encore l'objet de ses espoirs – jeune soldat, John était tombé amoureux d'Annette Boulard, la fille du notaire. Mais John ne se contente pas de recopier en gros le dessin, il y rajoute le chemin de fer et deux silhouettes : la sienne et celle d'Annette. L'entreprise l'occupe pour plusieurs semaines et calme en partie ses accès de furie vu que l'odeur des bêtes ne parvient pas jusqu'au sous-sol, pense-t-il.

¹ Prieur, Gêrôme, « Le Passager clandestin ». *Le Temps qu'il fait*. Cahier Treize Henri Thomas, 1998 n°13, p. 106.

² Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 94.

³ Benjamin, Walter, *Mythe et violence*, Paris, Denoel, 1971, 187.

Une fois le travail achevé John veut vérifier la vraisemblance de son œuvre en la rapportant au regard de Paddy :

Elle verra probablement un jour la ville de Dijon sur le mur : mais comment saura-t-elle que c'est Dijon ? Elle ne connaît pas, elle ne connaîtra jamais cette ville. Reconnaitrait-elle John dans ce soldat au premier plan ? Elle croirait aussi bien que c'est Jim [...] Il tira son portefeuille. Oui, la photo de Jim était avec celle de son père et de sa mère et d'Annette Boulard dans cette pochette au fond du portefeuille dont il avait oublié l'existence. John examina le visage du soldat Jim ; il n'y avait vraiment aucune ressemblance entre lui et le soldat sur la fresque, non plus qu'entre Annette de la photo et la femme qu'il avait peinte. Ce n'était pas lui non plus ce soldat. Ce n'était personne. Et la ville ? Même la photo sur la carte postale, s'il n'avait pas su que c'était celle de Dijon, aurait-il reconnu la ville. Il ne l'avait jamais vue comme cela, de loin, avec la plaine par derrière. C'était peut-être les nuages qu'il reconnaissait le mieux. »¹

Prenant conscience du manque d'authenticité de son dessin, deux certitudes se révèlent à John : le temps qu'il a passé à Dijon n'a pas été un présent vrai mais un présent rêvé, regardé sous le feu des sentiments pour Annette et à travers ses désirs ; son travail de réitération du bonheur est faux lui aussi car le bonheur est lié à la subjectivation sans pouvoir faire objet d'analyse impartiale. Ici, le bonheur devient synonyme de ressentir l'aura d'un lieu et d'un moment (la ville de Dijon durant la guerre). Mais la dimension spatiale ne peut être multiplié ni à travers la photographie, ni à travers un dessin quelque fidèle soit-il et le temps s'écoule à un seul vecteur, la reproduction de l'aura n'est donc qu'une illusion qui se dissipe aussi vite qu'une toile d'araignée.

L'épisode de la fresque est repris comme un leitmotiv par Henri Thomas dans *Pesé, compté, divisé* : « John Perkins nous montre des photos de Dijon en 1914, lui maigre soldat. Fascinantes, les photographies d'un passé où l'on était jeune : on y cherche je ne sais pas quelle trace ou quel indice d'une vérité qui n'est pas d'ordre photographique, une lumière sur le mystère du temps. »² Pareil au dessin qui tente de reprendre une existence lointaine, la photo de Jim que Paddy garde dans son Rolex en souvenir de son ami rappelle non seulement un être cher mais aussi une époque où

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p.85-86.

² Thomas, Henri, *Compté, Pesé, Divisé*, Paris, Fata Morgana, 1989, p. 89.

Paddy et John formaient un couple : « La photo qui était dans le médaillon c'était lui qui l'a prise, trois mois avant la mort de Jim. S'il la connaît ! Avant de quitter la plage où ils avaient passé l'après-midi, parce qu'il restait une pellicule, et qu'il voulait donner le rouleau à développer le jour même sur le chemin de retour, il a pris cette dernière photo comme cela. »¹

Si John tente de revivre le passé à travers la fresque, Paddy elle-aussi veut reconstruire, pareil à un puzzle, la période où Jim vivait encore : elle garde intacte la chambre de Jim et remplace régulièrement l'ampoule bleue de la lampe qui éclaire jour et nuit le lit défait sur lequel traîne une guitare cassée par John durant une crise nocturne de fureur. Cette chambre mortuaire prolonge ses tentacules au niveau de la maison entière et, encore plus, au niveau de l'univers des personnages. L'épisode de la mort de Jim est non seulement repris à l'infini mais, telle une ombre, se projette en chaque objet, en chaque animal et en chaque individu. La mort de l'individu engendre la mort de l'univers parce que la mort ne peut être qu'unique et subjective. Comme le faisait remarquer Maurice Blanchot, l'individu peut concevoir la mort seulement comme mort en instance – elle représente un horizon certain mais qui survient seulement à la troisième personne. L'instant de la mort ne peut être raconté et donc la mort en instant n'est pas réitérable. Une fois la fin survenue elle s'éternise aussi bien pour l'individu que pour son univers :

On ne mourrait plus dans cette maison. La mort était venue une bonne fois pour toutes, et depuis, plus rien n'arrivait, le temps ne passait plus. Depuis cinq ans on était là, les bêtes et les personnes, toujours vivantes, mais à part de tout le reste ; passés de l'autre côté de la vie, suffoquant dans un air qui faisait que le temps ne passait plus... Il lui semblait chaque soir que cela ne pourrait plus durer ; le poids allait devenir intolérable d'un moment à l'autre [...] Il savait alors qu'il ne s'enfuirait jamais, et cette certitude lui apportait une sorte de tranquillité qui coïncidait souvent avec le sommeil des oiseux et des chats.

Le mystère du temps tient dans le fait que le passé ne peut être prescrit ; qu'on n'en guérit jamais. Les ressemblances, les connivences, les coïncidences, les

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p.19-20.

glissements insensibles sont nos fantômes. Fantômes des êtres, fantômes des mots. « L'hésitation fait partie essentielle de l'histoire »¹ précise le narrateur à la fin du livre pour annoncer le coup de théâtre d'un autre dénouement. À y bien regarder, l'hésitation est là en permanence : c'est elle, à travers tout le roman, qui donne aux actes et aux désirs comme aux visages et aux destins le tremblement même du temps.

Ces deux épisodes sont la preuve qu'à son insu, le lecteur expérimente simultanément la réversibilité mais aussi la confusion des temps. Le temps se décline à travers les temps du passé, puis brusquement au présent et au futur. Le lecteur ne sait plus qui parle ou qui regarde. D'une phrase, parfois d'un mot, le point de vue a changé complètement.

La première lecture dissimule le fait que le récit fourmille de précisions anecdotiques éparpillées à chaque page et qui, pour rendre la lecture encore plus ambiguë, se dédoublent, comme les traces du passé jetées apparemment en désordre à travers toutes les pièces de la maison de Paddy et de John. Ces signes apparaissent comme des formules magiques – « Cela avait toujours été ainsi. Quelque chose s'était montrée à l'improviste et il avait fallu s'y jeter, toujours »² – où se mêlent appréhensions, certitudes, regrets, réminiscences, soupçons, anticipations, suppositions, négligences et oublis.

3. Le double récit

Le récit bute vers la fin sur un détail presque insignifiant qui fait pivoter le roman et l'issue finale. Le narrateur ne se contente pas de donner une seule fin au récit mais en propose deux (on pourrait même aller plus loin et dire qu'il y en a trois si on compte aussi la Prière d'insérer de la quatrième des couvertures). Le raccord des conclusions ne résulte pas du spectacle que l'on surprend, « la chambre éblouissante » de Dorothy ou, selon l'autre version, son « petit enfer », mais du petit mensonge qu'entend John concernant le nombre des chats jetés dans la baignoire lors d'une blague innocente de

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p.141.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p.97.

Paddy et de Dorothy : six d'après l'opinion de Dorothy, un seul comme la photographie l'atteste :

Il y avait un chat dans la baignoire, le plus vieux des six, un matou gris, il avait de l'eau presque jusqu'au ventre, et autour de lui, sous lui, en zigzags rapides, les poissons fuyaient ses coups de patte : car le vieux matou semblait n'avoir jamais fait que cela dans sa vie captive. Il avançait lentement dans l'eau, vers un poisson apparemment immobile de terreur, puis donnait un coup de patte si brusque que l'eau jaillissait jusqu'au bord de la baignoire, le poisson filait sous le ventre du chat, reparaisait derrière lui, et la chasse reprenait, lente et frénétique à la fois. Enfin le matou en ramena un dans sa griffe, et le croqua bruyamment. – Il faut faire une photo, dit John.¹

De nouveau, la photographie semble être un accroc dans le texte qui nous permettrait de distinguer la réalité de la fiction. Faux chemin – la photo a été prise avec le même appareil que celle de John à Dijon ou celle de Jim sur la plage. Comment s'y fier dès lors ? Ce n'est pas cette inexactitude dérisoire concernant le nombre des chats qui importe mais ce qu'elle symbolise : non seulement le passé ne peut être revécu mais le souvenir est traître. Au-delà de la réflexion sur la vérité du récit, cet événement apparemment insignifiant permet à l'auteur un double changement : d'un côté, il représente l'occasion d'une hésitation dans le texte, d'un intense scrupule, et de l'autre, le changement de voix narrative.

La première fin proposée par le récit nous fait voir John lors de l'une de ses errances nocturnes, se promenant autour de la maison et apercevant par la fenêtre entrouverte du sous-sol Dorothy et deux copains nus : « Sur ce lit grand ouvert, drap et couverture rejetés, ils étaient couchés tous les trois, Dorothy, l'amie et un homme. Innocente ou démoniaque, Dorothy Lawney ? John n'aurait certes pu le dire, qu'était-il, lui, même à ce moment-là, était-ce l'indignation d'une âme foncièrement pure, ou l'irrésistible besoin du mal, le mortel regret ? »² Ce tableau déclenche la fureur de John agrandie par le mensonge qu'il entend prononcer : « C'est moi, disait-elle, qui ai acheté les poissons ! Je déteste cela, les poissons. Et regarde Paul, il est comme un gros

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p.70.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p.111.

poisson, Norma, pourtant qu'est-ce qu'on l'aime !" "Ils ont mis les chats dans la baignoire", disait-elle encore. Ce fut ce petit mensonge sur le nombre des chats dans la baignoire, cette pure et simple exubérance de la conversation, qui tira John Perkins de sa stupeur. »¹

John s'en va et, à son retour, retrouve Paddy morte sur le plancher de leur chambre. La mort de Paddy n'est pas la fin d'une histoire mais au contraire, elle perpétue l'état de déchéance : John, libre maintenant, ne peut pourtant quitter la maison pour s'enfuir en France ; il se trouve d'autant plus attaché à cet univers maintenant devenu trop calme, la seule solution envisageable étant d'attendre lui aussi sa fin : « Jamais il ne s'est senti aussi calme, aussi rassuré, définitivement apaisé. Le seul qui reste, pense-t-il, le seul vivant, je n'ai qu'à attendre, attendre en apprenant la guitare. Il a retrouvé cette même nuit l'adresse du mexicain qui donnait des leçons à Paddy. »²

Le fait que John choisit de rester dans cette maison vide semble surprenant à première vue - rien ne le retient plus dans un pays qu'il n'aime pas, dans une ville métamorphosée en enfer, dans une maison peuplée de fantômes ; il pourrait enfin poursuivre son rêve, retrouver Annette Boulard et tout recommencer à zéro. Pourtant John y reste et attend... on ne sait pas exactement pourquoi et on ne sait pas exactement quoi (la mort ? – alors à quoi bon de prendre des leçons de guitare ? ; un changement indéfini ? – pourquoi ne pas devenir donc soi-même moteur de ce changement ?). Mais cette attente nous laisse aussi entendre une méditation ontologique plus profonde sur le sens de la vie car bien que le livre soit écrit dans des notes tragiques, nous voyons toujours en filigrane les moments d'avant où le bonheur était possible. Cela nous permet de trouver une clé de lecture et de conclure que ce que les personnages cherchent en effet à travers la fuite et, respectivement, la colère est un moment de pur bonheur aussi bref soit-il. En refusant de partir, John avoue qu'il a connu le bonheur à côté de Paddy mais cette prise de conscience a lieu trop tard, lorsqu'il a perdu toute possibilité d'être heureux. Son erreur consiste dans le fait qu'il n'a pas cessé de poursuivre le bonheur. Seulement lorsqu'il a perdu pour de vrai l'objet de sa convoitise il s'est rendu compte que le vrai bonheur réside dans le chemin parcouru à la recherche de cet état qui n'est qu'une illusion et se dissipe dès qu'on l'a touché.

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 112.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 138-139.

En même temps, John se rend compte que partir pour Dijon ne serait pas une solution : on ne peut jamais les fuir soi-même où que l'on se trouve. Ce n'est pas par hasard qu'il se décide alors de prendre des leçons de guitare. Cet instrument représente le seul élément qui symbolise le silence dans la maison où les chats, les perruches, les chiens et même les plantes murmurent perpétuellement, les portes grincent et les meubles sont fracassés. Apprendre la guitare signifie retrouver l'harmonie et se retrouver soi-même. En même temps, la guitare, par la place qu'elle occupe dans le récit, boucle un cercle temporel car elle est présente dans les trois dimensions temporelles. Le passé, le présent et l'avenir fusionnent dans une seule instance qui donne une définition nouvelle du temps : le temps représente une dimension intérieure de l'individu et non pas extérieure, un événement sidérant pouvant figer l'instant. Cela ne correspond pas à la répétition d'une expérience mais à un état d'attente sans terme.

Si on met en rapport cette fin avec la conception d'Henri Thomas sur le personnage et le récit, nous devrions interpréter ce renoncement à l'action comme un choix qui met en abîme la narration. Le récit se termine aussi subrepticement qu'il avait commencé et cette fin ne correspond point à un dénouement. Tout reste en suspension et comprend en germe une infinité de dénouements possibles.

La deuxième fin, appelée *Un Scrupule*, vient confirmer cette conception sur le récit. Elle a le même point de départ que la première et emploie presque les mêmes mots :

Ce fut ce petit mensonge sur le nombre des chats dans la baignoire, cette pure et simple exubérance de la conversation, qui déclencha la riposte de John. A coups de talon, il fracassa les deux vitres, perdant presque l'équilibre à chaque coup, et déchirant son pantalon aux cassures de la vitre quand il retirait son pied. Et tout en frappant, il disait : « Les chats ! un seul, menteuse. Allez-vous-en, tous, putains, saloperie, tous, tout de suite. Dans ma maison, faire ça ! Ma maison n'est pas un bordel ! Paddy, Paddy ! »

John appelle Paddy comme autrefois et une lueur d'espoir apparaît : la communication est de nouveau possible entre eux car la voix de John est celle d'antan et Paddy aussi essaye d'y répondre. Mais il est trop tard, Paddy meurt et John pris d'une crise de fureur frappe le corps inerte et s'enfuit pour de bon. Partir est ici synonyme d'avoir le courage d'assumer ses propres erreurs et de s'affronter à soi-même. John

essaye de fonder son avenir sur les bribes de bonheur du passé pour se construire une nouvelle existence dans un espace lointain et dans un temps qui obéirait aux ordres de la logique. Cette deuxième fin reprend en grand l'histoire déjà rapportée dans la première partie mais, puisque le point de vue change, la focalisation devenant externe, quelques incongruités sur la chambre de John et de Paddy, la lampe et, de nouveau, la guitare, apparaissent. Ces petits détails qui pourraient passer facilement inaperçus ont un rôle très important parce qu'ils introduisent un doute au sein de la narration :

Il pense encore, et Paul Dale également, s'il lui arrive de se reporter à ces souvenirs déplaisants, que la chambre où une petite veilleuse était allumée près d'un lit défait était celle de John Perkins, ils faisaient donc chambre à part, cela expliquerait que Paddy Perkins ait pu s'évanouir et même mourir dans la chambre voisine avant que son mari se fût aperçu de rien ; John Perkins avait dû essayer la guitare, la veille, car l'instrument était encore en travers du lit. Un des agents de police a éteint la petite lampe lorsqu'il a quitté la maison emmenant le corps de Paddy. Il ne fait pas de doute que John Perkins reviendra dans sa maison ; en attendant, toutefois, de nouvelles chutes de neige, en quelques nuits, ont complètement effacé ces traces de pas dont il n'est pas prouvé d'ailleurs qu'elles fussent siennes.¹

Pour le professeur Godwin, l'absence de John est seulement temporaire et son retour est certain. En introduisant ce détail, Henri Thomas laisse entrevoir que les deux fins, en effet, reviennent au même : John Perkins ne peut pas se décoller de l'univers où il a vécu, le temps et l'espace étant deux dimensions uniformes dans la trame du récit. John a besoin de revenir car son départ est une utopie et une occasion ratée ne peut jamais être réparée. L'avenir qu'il rêve est une illusion car lui, il n'est plus le même qu'il y a dix ans et Annette a changé elle aussi. L'avenir ne peut que se replier sur le passé pour boucler un cercle où l'attente se fige. Cette duplicité de la fin ne nous permet pas de projeter John dans l'avenir et la notion même de futur est mise en question. Tout comme le passé et le présent, l'avenir perd ses marques temporelles et le texte emploie des verbes au présent pour parler des actions futures de John ce qui nous permet de considérer l'avenir atemporel.

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 162-163.

L'auteur explique la double fin du récit par la nature duelle qui existe en chacun et qui oscille entre la raison et la violence. La décision de la chute n'appartient ni au personnage ni à l'auteur du livre. Pour Henri Thomas comme pour toute une génération d'écrivains, l'auteur est mort et, avec lui, le personnage l'est aussi. Mais le choix n'est attribué au lecteur non plus et il ne faut pas confondre la réalité où un chemin choisi exclut tous les autres chemins possibles avec la fiction :

Entre la violence offensive et la fuite John ne peut vaciller longtemps, mais ni lui, ni l'auteur n'ont su, à cet instant précis, dans quelle direction il serait jeté. Cette ambiguïté est commune à la vie et au roman, du moins à certains romans que pour cela nous disons vivants. Dans la vie réelle cependant, il n'y a jamais, et tout de suite, qu'une solution, supprimant tous les possibles. Cet interdit est maintenu dans le roman, ou plutôt mimé, par la fiction d'un temps irréversible, - convention à proprement parler épique. Je m'en suis écarté, à la faveur d'un moment critique, et j'ai repris un possible à sa source.¹

Si la première variante appartient à un narrateur inconnu, l'on pourrait la juger quasiment impartiale excepté les quelques monologues intérieurs de John, le narrateur d'*Un Scrupule* (qui ne constitue pas en effet un livre ou un texte à part mais est directement juxtaposé au premier texte) est le professeur Godwin – un voisin de John – qui se voit attribuer le rôle d'un témoin à la scène finale. Ce professeur Godwin pourrait être très bien Henri Thomas lui-même car les ressemblances qui existent entre eux sont rapidement repérables : ils sont tous les deux écrivains et s'intéressent aux typologies humaines, ils ont vécu tous les deux dans la banlieue de Boston et, comme l'auteur l'affirmera dans son journal, ce récit a été inspiré par un voisin. La prière d'insérer publiée sur la quatrième de couverture vient soutenir cette hypothèse :

Ainsi s'annonçait John Perkins, tard dans la nuit. Une petite halte en passant, le temps de dire, presque à voix basse, qu'il n'en pouvait plus, qu'il n'avait pas dormi depuis...

Je connaissais sa situation, elle ressemblait à beaucoup d'autres, en somme, mais lui, qu'il était singulier ! Puis ses visites ont cessé, et c'est alors qu'il ne m'a plus quitté,

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 141-142.

tout un hiver. J'ai connu Paddy, les chiens, les chats, et Jim le disparu, et le professeur Godwin...¹

Ce passage révèle la genèse de l'œuvre qui a comme point de départ un fait divers, comme la majorité des œuvres d'Henri Thomas. L'auteur puise son sujet dans la vie réelle car John Perkins est une personne qu'il a connue pendant son séjour en Amérique. Mais entre la personne réelle et le personnage existent des différences notables, comme l'auteur le fait remarquer : si, dans la vie réelle, on ne peut vivre qu'une seule fois un événement, rien n'interdit à l'auteur de faire vivre plusieurs fois une même situation à son héros. Henri Thomas affirme que John Perkins est devenu un personnage pour lui et qu'il a pensé écrire un roman seulement au moment où la vraie personne est disparue. Sa disparition est mystérieuse et contient le noyau d'un roman mais elle n'est pas définitive. Paddy est morte et John restera figé dans l'univers engluant de la maison conjugale, sans pouvoir s'y soustraire. La fin ne peut être changée, seulement la façon de la dépeindre peut varier. La liberté de l'écrivain consiste donc dans l'écriture, dans son style, et l'action proprement-dite passe au deuxième plan.

Cette triple fin exprime la méfiance envers les mots et envers le roman en tant que genre régi par l'action : « Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles »². Si l'auteur continue à écrire c'est « pour préserver le peu de bonheur anonyme qu'[il] pourr[a] atteindre pour [se] délimiter, afin de ne pas fuir de tous parts »³ Henri Thomas ne dramatise pas un congé final et définitif à la littérature mais pour lui le récit est une échappée. John Perkins représente une fiction qui se prive des moyens et des facilités du roman, un texte qui récuse la coupure entre le personnage et le narrateur qui cherche à atteindre le centre dérobé de ce qui le fait naître, centre qui s'évanouirait s'il était touché. Cherchant à dire ce qui l'excède ou le ruine, le récit tend presque naturellement et fatalement vers sa propre abolition. Tout cela se manifeste chez Henri Thomas dans une écriture qui avoisine la poésie : fragments de sensations, descriptions d'états ou morceaux de paysages urbains, impressions fugaces.

¹ Thomas, Henri, « prière d'insérer », *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960.

² Thomas, Henri, *Le Précepteur (1942)*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire » 1993, p. 149.

³ Thomas, Henri, *Le Précepteur (1942)*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire » 1993, p. 150.

Ni Paddy, ni John, ni Jim ne peuvent être considérés coupables de l'état dans lesquels ils se trouvent et qui mène naturellement à la mort de Paddy (cela aurait pu être aussi bien John car seulement une nouvelle mort pouvait apporter un changement) :

On comprend bien que Paddy est en effet innocente, comme était innocent Jim, le jeune mort, et comme l'est finalement John Perkins. Mais on comprend bien aussi que John et Paddy sont envahis par une mort plus sournoise que celle qui a emporté leur ami. C'est leur âme qui est atteinte. John Perkins le sait et il n'accepte pas la vie qu'il mène : ses colères traduisent une révolte dérisoire. Pour lui, comme pour le héros de la *Dernière année*, « la vraie vie est absente ».¹

Cette absence de vraie vie affecte l'univers des personnages sous tous ses aspects : la relation de couple n'est plus possible, le temps devient une dimension problématique, la monotonie et la fureur se conjuguent dans une atmosphère invivable. La disparition s'installe dans tous les rapports des êtres entre eux et au monde, elle s'ancre aussi dans le langage qui devient un instrument de communication impuissant.

Nous remarquons tout d'abord que *la mort* est très rarement nommée par son vrai nom dans *John Perkins* et, en général dans l'œuvre de Thomas. On parle plutôt de « la fugue », de « l'évasion », de « l'accident », de « la disparition » ou du « départ ». Elle apparaît comme un tabou qui peut être parfois suggéré à travers des objets. C'est le cas de lampe dans ce roman, de la cafetière dans *Le Promontoire*, du seau tombé dans *Le Seau à charbon*, etc. Si la mort n'est jamais véritablement nommée, c'est parce qu'elle arrive toujours en instance comme l'expliquait Maurice Blanchot dans son récit *L'Instant de ma mort*. Cela signifie que, puisqu'elle représente l'horizon de toute existence, la mort reste un événement en expectative qui n'arrive jamais à la personne qui parle et un fois qu'elle survient, la personne, ne pouvant pas revenir parmi les vivants, ne peut jamais en parler. Quand on parle de mort, c'est d'une image de la mort que l'on parle et non pas de la mort véritable qu'on ne connaît pas encore et dont on ne peut pas parler par conséquent. Les seuls moments où l'individu vivant approche l'intensité et la vraie nature de cet événement, c'est lorsqu'il est mis directement devant

¹ Brenner, Jacques, « Thomas l'insoumis », *Obsidiane*, n° 30, Automne 1986, revue trimestrielle, Paris, Directeur de la publication : François Boddart, Fondateur : Henri Thomas, p. 65.

la mort (dans le cas du récit de Maurice Blanchot, il s'agit d'un condamné à la mort qui est sauvé au dernier moment parce que la balle ne part pas) ou lorsqu'une personne très proche meurt et on peut ressentir pour quelque temps la secousse de l'événement. C'est le cas du roman *John Perkins* qui traite de la mort d'une personne avec qui les deux personnages partageaient la maison. Mais si, dans la vie courante, la mort d'un proche, bien que toujours présente à l'esprit, devient un événement accepté comme une fatalité, dans *John Perkins*, la mort telle qu'elle a été vécue à l'instant même où John a disparu s'éternise. Dans ce roman il ne s'agit pas d'une mort à la troisième personne, une mort qui arrive à quelqu'un d'autre et qui est donc une mort en instance mais d'un instant de la mort qui acquiert une proportion démesurée s'éternisant dans la maison de John. Et puisque la mort véritable ne peut pas être exprimée véritablement, le langage en souffre. Les personnages du récit n'arrivent pas à parler. C'est un peu dans leur nature taciturne mais cela est aussi dû incontestablement à la disparition :

Les paroles n'y pouvaient rien, et d'ailleurs John se servait mal des mots ; son métier de dessinateur industriel demandait du coup d'œil et des connaissances précises, et pas mal de silence, justement. Quand il avait beaucoup parlé, – et tout de suite il vociférait, c'était plus fort que lui –, John savait que ses mains restaient tremblantes un moment, incapables d'un travail de finesse »¹

La communication est donc rompue et tout ce qui sort de la bouche ce sont des cris, des phrases avortées et qui se transforment, suite au paroxysme de la parole qui se refuse, en geste destructeur porté contre les objets : « Rien à reprocher à Paddy, vraiment rien ? Ou le pire ? Quelque chose qu'il ne pouvait dire, qu'il lui fallait hurler ou taire en étouffant. Hurler et elle n'écoute pas, elle a son sourire de morte et de sainte pitoyable ! »² John ne renonce pas aux efforts de parler mais ses tentatives, comme dans les cas de Martigue, deviennent bafouillage ou parfois invective : « Il essayait dans les pires moments non d'agir pour en finir, mais au moins de trouver une parole pour aller plus vite vers la délivrance ; il lui arrivait de murmurer des insultes aux oiseaux, au

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 16.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 16.

chien, aux chats. Puis il haussait les épaules. »¹ Ni même lorsqu'il trouve Paddy morte, il n'est pas capable de parler :

Dans la pénombre de la chambre, il entrevoit le corps de Paddy en travers du lit, hors des draps, presque nu lui semble-t-il, dans une posture étrange ; il s'est approché : Paddy, écoute... [...] Il ne saura pas lui dire ; à l'instant où il cherche les mots, il sent que ce n'est pas possible. C'est comme toutes ces autres nuits où il a seulement su crier et briser quelque chose. [...] Alors il a crié comme les autres nuits : « Paddy, nom de Dieu, mais écoute ! [...] John ne criait plus, mais il répétait « Qu'est-ce qui s'est passé ? »²

John ne peut que répéter machinalement des débuts de phrases, des expressions qui relèvent de la fonction phatique du langage et non pas véritablement de la transmission d'un message. Il s'arrête après ces débuts sans pouvoir poursuivre la communication et ce qu'il veut véritablement dire reste caché. A ce *ne pas pouvoir dire* correspondait un *ne pas vouloir entendre* de Paddy mais même lorsque celle-ci est morte et ne peut plus lui opposer le sourire d'ange que John considérait coupable, ce dernier ne peut pas poursuivre la communication. Il pense à un moment donné que s'il parlait à une personne extérieure, à quelqu'un qui a porté un regard étranger sur sa situation, il aboutira finalement à prononcer les paroles qui lui pèsent et qu'il sera ainsi guéri et son couple sauvé et il trouve cette personne dans son voisin, Monsieur Godwin. Malgré la décision de la part de John d'aborder celui-ci, il se voit obligé d'y renoncer : « John aurait tout raconté au professeur ; il s'en est fallu de peu. Professeur Godwin, au lieu de se retirer dans son garage comme d'ordinaire, était resté un instant au milieu de l'allée de ciment, regardant John qui descendait l'escalier sur la rue. »³

À la fin du roman, John réalise de nouveau la nécessité de parler : « Avant de prendre une décision, car une décision sera nécessaire, il est impossible qu'il reste indéfiniment silencieux à ce point, – il veut au moins réparer le sentier de briques qui autrefois menait de l'escalier à la porte derrière la maison. »⁴ Parler signifie décider car

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p.14.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 117.

³ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 23.

⁴ Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 137.

on perçoit la réalité à travers le langage et pour pouvoir percevoir la nouvelle réalité d'après la mort de Paddy, la parole doit lui revenir. Ce n'est pas le cas et nous voyons de nouveau John qui, au lieu de parler, agit.

Conclusion

L'innommable représente le thème dominant des récits d'Henri Thomas et peut se définir comme une expérience limite qui met à l'épreuve l'individu et lui fait ressentir, en même temps, le défaut foncier du langage qui n'arrive pas à exprimer tous les aspects de la réalité. Cet innommable est repérable à travers deux types d'expérience : l'*épiphanie* et la *disparition*. À son tour, l'*épiphanie* peut apparaître sous deux aspects : un aspect solaire, comme c'est le cas dans *Le Plein Jour*, et un aspect ténébreux, comme c'est le cas dans *La Nuit de Londres*.

L'analyse du *Plein Jour* nous a permis de voir que, dès les premiers fragments d'un texte d'Henri Thomas, le discours se donne comme un texte double. D'un côté, en mettant ensemble les fragments, nous pouvons retracer un fil narratif approximatif : les

destins de cinq personnages se croisent pour une journée ; ils renouent des histoires du passé et ils les brisent inexplicablement. Mais, au-delà de ce fil narratif schématique, le lecteur à l'impression d'une ombre à ce discours, comme si derrière la première histoire se cachait quelque chose qui dicte le devenir de la narration. Par leur discours et leurs attitudes, les personnages orientent la lecture vers un au-delà du discours en acquiesçant eux-mêmes à une impossibilité de mettre en mot ce qu'ils vivent véritablement. Le texte nous donne plusieurs indices qui nous autorisent à parler, en définitive, d'une épiphanie dans la lumière qui se trouverait au centre du récit. Il s'agit notamment de l'apparition d'un objet catalyseur surprenant : une touffe d'herbe, qui acquiert une valeur symbolique d'objet quasi-magique dans le récit, déclenche l'extase du personnage et finit par mener vers la révélation d'une réalité et d'une vérité autre. Mais le langage est incapable de transmettre la réalité dans sa complexité et les personnages qui ont accès à ce « fond de la vie » qu'ils éprouvent comme une « violente évidence », se rendent compte de la faille indélébile qui existe entre l'expérience et l'expression. Dès lors, deux directions se présentent : une première qui garde le langage dans le général et, une deuxième, qui propose une multiplication des pistes d'expression qui tend vers l'infini. Les deux méthodes sont pareillement illusoire car elles n'approchent que de loin et latéralement l'essence du phénomène.

Dans *La Nuit de Londres*, nous constatons une situation similaire. Cette fois-ci, un personnage erre à travers les rues de la capitale britannique comme dans un labyrinthe. Il observe les gens qui l'entourent qu'il tente de classer en différentes catégories et, à travers eux, il s'observe lui-même. A la fin de cette errance et après avoir griffonné plusieurs pages d'un récit qu'il ne nomme pourtant pas littéraire, il meurt dans des circonstances obscures. Mais sa fin n'a rien de tragique car il semble avoir touché à un fond de réalité, avoir trouvé la magie d'un langage et sa mort survient plutôt comme un effacement devant le vif de l'expérience vécue et restée intransmissible. Nous avons appelé ce type d'expérience une épiphanie dans le noir car elle est, en même temps, l'accomplissement d'un rêve du personnage qui entraîne sa disparition, englouti par la nuit de la métropole. Le langage est de nouveau mis à l'épreuve et, à l'expression fade des personnages qui utilisent des clichés empruntés presque à une pièce de théâtre absurde de Ionesco, Paul Souvraut oppose la quête d'un langage idéal, capable de surprendre l'épiphanie. Ce langage qui use de présupposés, de sous-entendus et des

implicites et qui se cherche lui aussi entre l'ascèse de la phrase et l'excès reste toujours un idéal intouchable.

Enfin, nous avons analysé la disparition en nous rapportant au roman *John Perkins* au centre duquel se trouve la mort innommable, irracontable de Jim, un ami de John et de sa femme. La mort qui hante souvent les récits de l'auteur et qui est le signe d'une vie menée souvent sous le signe du deuil, ne peut être jamais exprimée. Trop douloureuse pour que les mots puissent exposer les blessures qu'elle provoque, la disparition ne peut être que suggérée. La guitare de Jim, la lampe restée allumée, la porte toujours ouverte de sa chambre, sont les indices d'une absence qu'on ne peut compenser et dont on ne peut parler. La double fin du récit qui raconte, en fait, la même chose, est elle-même l'indice d'un langage qui se cherche, qui s'écrit, s'efface et se réécrit, sans pourtant jamais aboutir à l'expression parfaite.

DEUXIEME PARTIE

DIALECTIQUE DU PLEIN ET DU VIDE

Introduction

L'innommable, par sa nature d'épiphanie ou de disparition nous détermine à penser la réticence en termes de manque ou d'excès. Qu'il s'agisse d'un débordement des sensations qui plongent l'individu dans « la joie de cette vie » et le font toucher « le fond de la vie », ou bien qu'il s'agisse d'un vide qui aspire et anéantit le personnage, la réticence apparaît toujours comme un équilibre précaire entre la surabondance et l'austérité. Cet aspect paradoxal est immédiatement repérable au niveau du lexique qui utilise des termes vagues ou, au contraire, une riche palette de synonymes. Il est saisissable aussi au niveau de la construction de la phrase qui varie entre la sentence lacunaire et l'abondance de subordonnées. Le discours lui en donne la mesure par le recours au sous-entendu, au présupposé et à l'implicite. Bref, le récit entier vacille entre le fragment et la digression, entre l'ellipse et le redoublement, entre l'écriture, l'effacement et la réécriture.

Mais cette réticence qui se trouve au sein de l'œuvre d'Henri Thomas comme résultat de l'impuissance foncière du langage à exprimer pleinement l'expérience, cette réticence provoquée par l'innommable et qui peut être repérée facilement dans le discours, agit-elle aussi à d'autres niveaux du récit ? En essayant de vérifier cette hypothèse, l'analyse de l'imaginaire de l'œuvre d'Henri Thomas nous semble s'imposer. Nous allons essayer de repérer cette essence paradoxale qui définit la

réticence en nous rapportant à trois éléments de l'imaginaire : l'*image*, le *corps* et la *mémoire*. Ces trois thèmes majeurs sont des présences constantes dans l'ensemble de l'œuvre narrative de l'auteur, malgré l'évolution que nous pouvons constater au niveau du style et des sujets abordés et qui est inhérente au murissement de l'œuvre avec le temps¹. L'analyse de l'imaginaire sera guidée par un constat que nous avons pu faire en nous rapportant à l'inscription textuelle de la réticence : elle représente une figure double qui oscille toujours entre deux pôles extrêmes, sans jamais parvenir à trouver un juste milieu.

Chapitre IV

Les deux images

L'image joue un rôle privilégié dans l'œuvre d'Henri Thomas. Elle est un centre névralgique de l'imaginaire, un point de fuite qui inscrit le réel dans le discours, en isolant les éléments significatifs pour la perception, en filtrant leurs représentations et en les transposant dans une parole qui les dépeint toujours en demi-teinte. On remarque, d'une part, la vaste palette d'images utilisées dans les récits et, d'autre part leur traitement bivalent. Les images sur lesquelles les textes insistent varient entre la représentation des objets végétaux, minéraux, des paysages ou du corps humain. Ainsi, par exemple, une touffe d'herbe qui pousse inexplicablement sur un pont acquiert-elle, dans *Le Plein jour*, une valeur quasi-mystique et influence mystérieusement les rencontres et les séparations des personnages. Le chemin de la lune sur les galets mouillés déclenche, dans *Le Parjure*, un flot de souvenirs lointains qui plonge le personnage dans un passé qu'il pensait oublié. Le coucher du soleil qui teinte les rochers dans des nuances cuivrées apaise et comble d'une joie inexplicable le défective Didier, dans *La Relique*. L'affiche de la patineuse rouge qui revient à des moments

¹ Nous comprenons par ce murissement de l'oeuvre les transformations du récit qui se produisent et qui sont indicissociables des expériences de vie de l'auteur.

réguliers sur le trajet de Mr. Smith, Mr. X ou Mr. Y, dans *La Nuit de Londres*, exerce une influence sournoise sur leurs relations, uniformise leur comportement et leur langage. L'apparition de ces images, quelle que soit leur nature, représente un point d'arrêt dans le récit, car la narration est abandonnée pour quelques instants, à la faveur d'une description imprégnée d'épithètes, de comparaisons et de métaphores.

En ce qui concerne le traitement de l'image, il se fait tantôt directement, le regard se posant naturellement sur l'objet qu'il examine et contemple sans entrave, tantôt indirectement, à travers la perception de la reproduction mécanisée de l'image sous la forme d'une affiche ou d'une photographie. L'image est perçue directement dans *Le Plein jour*, *La Nuit de Londres* (pour la feuille), *John Perkins*, *Le Promontoire ou Une saison volée* et entre le sujet qui regarde et l'objet contemplé se trame un rapport de communion. Dans *Le Poison des images*, *Le Cinéma dans la grange* et *La Nuit de Londres* (pour l'affiche), en revanche, l'image matérielle¹ installe une distance insurmontable entre l'œil qui regarde et l'objet regardé.

L'abondance d'images évoquées et la réflexion sur la double manière de les percevoir, révèle une sensibilité particulière d'Henri Thomas devant les stimuli du monde qui l'entoure, comme il en témoigne dans le recueil *Sous le Lien du Temps* :

Mais j'ai surtout conscience ici de la double impossibilité de me séparer de ce que je perçois, et de m'y réunir. Cette vraie situation est difficilement exprimable autrement que par les moyens poétiques, seuls capables de serrer d'un peu près la réalité. Toutes les images, tout ce que je perçois n'est que symbole, n'est que fable, oui, fable réelle, perspective sur le plus lointain moi-même, indications concernant l'esprit qui les discerne.

Trace mnésique qui s'épanouit et qui peut engendrer une infinité d'évocations, l'image est, à la fois, une ouverture vers ce qu'il y a d'essentiel dans le monde et un indice des profondeurs insondables de l'être. Car sa représentation ne dépend pas uniquement des conditions objectives de son apparition, mais relève aussi d'une sensibilité de la perception qui la charge d'une signification plus ou moins importante.

¹ Nous comprenons par image matérielle toute représentation visuelle : dessin, peinture, photographie, cinéma ou télévision.

Située aux confins du dehors et du dedans, du palpable et de l'immatériel, du réel et du fantastique, l'image n'est jamais une représentation fidèle de l'objet. « Fable réelle », « symbole », ou « perspective sur le [...] lointain », elle complexifie ou, au contraire, simplifie la représentation de l'objet, en faisant le sens déborder ou bien se retrancher sur lui-même. Dans *Le Promontoire*, par exemple, vers la fin du récit, apparaît l'image de l'orange marine. L'étrangeté du nom suffit pour faire émerger une synesthésie qui mêle la forme, la couleur, le goût et l'odorat et, en se rappelant le simple geste d'enterrer cette orange marine sur la plage, le personnage sent une joie inexplicable l'envahir. Au contraire, dans *Le Cinéma dans la grange*, le film que les protagonistes attendent avec impatience n'est jamais explicité. Il reste un concept vide, bien que le titre lui ait conféré un statut privilégié et, par conséquence creuse le récit. Nous pouvons ainsi distinguer deux types d'images, l'*image pleine* et l'*image vide*. Le premier type d'image, l'*image pleine*, est de l'ordre de l'imaginatif. Elle invite à la rêverie, au développement fantasmagorique, elle est, en quelque sorte, un indice du sacré, une intrusion du mystérieux dans le réel. Le deuxième type d'image, l'*image vide*, tourne sur elle-même, n'est rien de plus que ce qu'elle ne représente, une illustration du profane, une illusion de la réalité. Cette bipolarité de l'image soulève un triple questionnement : Qu'est-ce qui rattache une image plutôt à une catégorie qu'à une autre ? Pourquoi l'image ne coïncide-t-elle jamais avec son référent ? Est-ce qu'à ces deux types d'images correspondent aussi deux types d'approches différentes du langage ?

1. L'Image pleine

Tout objet, même le plus communs, même le plus banal, même le plus insignifiant semble pouvoir acquérir, dans les récits d'Henri Thomas, une force immense de signification. Par un mécanisme mystérieux qui l'isole dans la continuité du réel, il se charge brusquement d'une valeur quasi-mystique et exerce sur celui qui sait regarder un pouvoir de fascination proche de l'extase. La force poétique de cette image

« jette [l'individu] tout entier dans l'étrangeté autre, visage, fleur, rivage, champ d'étoiles à la verticale du sentier »¹. Un menu objet, à peine perceptible, fruit, galet, feuille ou morceau de bois, suffit pour ouvrir la porte vers un monde de représentations infini qui permet toutes les associations. Il n'est pas nécessaire de chercher l'extraordinaire hors de notre monde et Henri Thomas saisit l'inconnu dans le quotidien. En 1953, l'auteur fait à son ami, le poète Armen Lubin, le récit d'une promenade en Corse. Il a la surprise de découvrir dans le maquis une grande église en ruine, « crevée, inexplicable », qui abrite un âne errant en liberté dans ce décor incongru. L'étrangeté de cette apparition, la surprise et la fascination de l'auteur, le conduisent à faire cette remarque : « Ces choses-là me font comprendre la poésie pure, elles devraient être l'âme et la moelle de mes chroniques »². L'objet perçu par ce regard fasciné devient source d'inspiration et ponctue régulièrement les récits de l'auteur, comme l'ombre d'un immense mystère qui se livre dans la simplicité. Suggérant une complétude et un au-delà, la petite chose semble contenir l'éternel, l'absolu car, pour l'auteur, « c'est la vie entière qui se fixe dans l'éternité de l'objet », ce qui représente « une prise de possession de la réalité. »³

Indice d'une plénitude inaccessible, signe d'un au-delà indéfinissable, d'une totalité insaisissable ou d'une absence indécidable, l'image pleine apparaît toujours en rapport avec l'*innommable*. Elle est tantôt un embrayeur de l'*épiphanie* comme c'est le cas dans *Le Plein jour* ou dans *La Nuit de Londres*, tantôt un instrument qui éternise la disparition comme dans *John Perkins* ou « Harry ». Qu'elle se rapporte à l'*épiphanie* ou à la *disparition* et malgré ses différentes natures, toute image pleine semble répondre à trois exigences : son pouvoir de symbolisation, son apparition insolite et sa capacité à figer le moment.

Dans *Le Plein Jour*, l'objet qui acquiert le rôle de catalyseur de l'*épiphanie* est une touffe d'herbe découverte par hasard, lorsque Gabrielle et Martigue se rencontrent sur le pont Louis-Philippe après dix ans de séparation :

Ils regardaient une touffe de graminées qui poussait sur l'entablement étroit du pont, directement au-dessous d'eux. A la jointure de deux pierres, la poussière envolée de la

¹ Thomas, Henri, *La Chasse aux trésors*, II, « Le journal intime », Paris, Gallimard, 1992, 226

² Thomas, Henri, *Choix de Lettres 1923 – 1993*, Paris, Gallimard, 1992, p. 226.

³ Thomas, Henri, *Choix de Lettres 1923 – 1993*, Paris, Gallimard, 1992, p. 207.

berge faisait un sillon de terre noire dont la touffe occupait le milieu, solidement, comme si elle avait mordu la pierre de chaque côté.¹

Ce fragment qui apparaît dans la première partie du texte se distingue comme un point de discontinuité dans la narration. Dans les premières pages du récit, les phrases utilisées pour décrire Martigue pendant qu'il attendait Gabrielle étaient très concises, abondaient de verbes et enregistraient, presque sous la forme d'un rapport, tous ses gestes. Or, ce passage, comme d'ailleurs tous les fragments qui apparaissent dans le récit pour parler de la plante, renonce à une narration chronologique en faveur d'une description contenant une comparaison et plusieurs adjectifs-épithète. Les regards des deux personnages ne se croisent pas, mais s'arrêtent presque simultanément sur la touffe d'herbe et cela suffit pour que « toute une histoire reprenne au commencement dans un clin d'œil. »² Cette touffe d'herbe qui passerait inaperçue pour un passant ordinaire, devient brusquement l'indice d'un passé lointain et déclenche subrepticement une foule de souvenirs et de sensations. À peine remarquée, la touffe d'herbe génère aussitôt des associations surprenantes. Martigue la compare tout d'abord à leur couple :

[...] elle n'est pas en dehors de nous, j'ai voulu te faire croire que je ne t'avais pas vue, que je ne t'apercevais pas, que je ne pensais même pas à toi – j'ai regardé par-dessus le parapet, comme un flâneur, et c'est toi que j'ai trouvée : la touffe d'herbe. C'est nous deux que je voyais, enracinés contre tout, dans un endroit impossible, avec à peine de quoi durer, mais solidement accrochés là –, en fait il y a deux touffes d'herbe, mais elles n'en font qu'une dans un espace tellement réduit. Rien qu'un rebord sur le vide, pour survivre, comme nous, et pas mal d'ennuis –, il faut savoir se cacher d'eux, pas question de lutter autrement.³

Le point commun qui permet l'association de la touffe d'herbe au couple est l'improbabilité de sa persistance. La plante pousse dans l'espace aride du béton, sur un petit tas de poussière que le vent a apporté et qui se place au-dessus de l'eau, suspendu entre le ciel et le vide. Ancrée dans ce bout de terre, elle est la preuve de l'improbable

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 13.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, pp. 14-16.

devenu pourtant réalité et de la force de résistance malgré toutes les difficultés. Mordant la terre de chaque côté, elle prouve, selon l'opinion de Martigue que « ce n'était pas une herbe comme les autres qui remplissent les parcs. »¹ Et c'est en raison de son unicité et de son improbable apparition qu'elle devient importante. Pareil à cette touffe qui survit malgré tous les obstacles les deux amants continuent à s'aimer en dépit de la distance, du temps passé séparés et l'illégitimité de leur relation. Et, tout comme la plante, si leur relation perdure, c'est en se protégeant des regards des autres. Ce passage qui décrit la touffe d'herbe reprend, comme dans un langage codé, toute l'histoire de Gabrielle et Martigue et c'est seulement après avoir fini la lecture, en parcourant de nouveau le récit, cette fois-ci à rebours, que le sens chiffré peut être éclairé : l'expression « enracinés contre tous » fait référence au mari de Gabrielle, aux amis et aux enfants dont le couple se cache ; « à peine de quoi durer », rappelle la vie précaire menée par Martigue ; « pas mal d'ennuis » évoque ses difficultés qui l'ont obligé à s'isoler après la mort de sa femme ; et, enfin, « le rebord sur le vide » renvoie à l'épiphanie qui apparaît dans *Le Plein jour* comme un dépassement de la frontière, de « la marge » vers un au-delà innommable.

Quelques lignes après, Martigue essaye de décrire métaphoriquement la touffe d'herbe. Elle lui semble « de la terrible », « de la tenace »² et il la définit donc dans sa négativité. Ces qualifications négatives symbolisent toujours leur couple, mais en changeant la focalisation sur la perception des autres personnes. De ce point de vue, la relation est néfaste, vu que le mariage de Gabrielle se désagrège et son mari part finalement en Afrique avec Antonia, son amie. Quant aux rapports entre la mère et ses filles, tout comme entre Martigue et son fils, la communication est presque entièrement absente, comme s'ils n'arrivaient plus à se parler. Mais Martigue veut mettre un terme aux divagations sur la plante et déclare sentencieusement : « On dirait un chiendent. »³ Cette désignation due à l'aspect de la plante a aussi une sonorité qui résonne avec les adjectifs épithètes précédents (*terrible*, *tenace*) correspond à sa description initiale (« avait mordu la terre de chaque côté »), puisque le terme chiendent (lat. *canidente*) rappelle le *chien*, et laisse entrevoir derrière sa nature végétale, l'animal et l'animé. En

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

³ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

outre, le choix de ce terme simple pour désigner la plante est une fausse identification, car le *chiendent* ne désigne pas une espèce de plantes mais une famille, ce qui ne permet donc pas de l'individualiser véritablement. La tentative de définir la plante échoue donc étant donné que le terme, non-spécifique, ne satisfait pas au besoin de précision.

Dès lors, il n'est pas étonnant que Martigue revienne sur ses propos et, pris d'enthousiasme, tente une nouvelle description de la touffe d'herbe à travers une comparaison : « Non ! Je sais ce que c'est. Tu vois ces tiges ? On dirait comme des aiguilles à tricoter piquées dans un coussin vert. »¹ Ce passage d'une description végétale vers des objets ménagers comme le coussin et les aiguilles, ajoute une nuance de familiarité qui évoque l'enfance et le foyer. Mais un nouveau glissement sémantique a lieu et, comme pour détourner la nuance de familiarité et d'apaisement suggérée par le coussin, propose une figure diamétralement opposée, liée à la guerre : « Ce sont les lances d'un petit groupe de combattants résolus à se défendre de tous les côtés. » L'association des tiges du chiendent qui s'élancent vers le ciel comme dans un geste de défi à un groupe de combattants vient, d'une certaine manière couronner un chaîne qui va du végétal (« touffe d'herbe », « graminées »), à l'animal (« chiendent », « mordre ») et, finalement, à l'humain (« combattants »). L'image des « combattants résolus à se défendre » est reprise aussi dans *Le Gouvernement provisoire* et *Une saison volée*. Ce dernier roman comporte d'ailleurs plusieurs similitudes avec *Le Plein Jour*, notamment le fil narratif des amants qui se rencontrent après une longue séparation et le leitmotiv de la touffe d'herbe qui pousse sur un pont. En nous rapportant à *Une saison volée*, le groupe de combattants pourrait faire référence aux membres du *Collège de Pataphysique* dont l'histoire forme un deuxième fil narratif du roman.

Une dernière évocation suscitée par la plante concerne le souvenir d'un tableau que Martigue avait vu. Pris d'émotion, il affirme : « Il y a un tableau... Je crois que c'était d'Uccello... Une bataille, une troupe hérissée de grandes lances, qui résiste à des cavaliers. J'ai vu cela à Londres, à la Tate Gallery »². Martigue parle probablement de *La Bataille de San Romano* qui illustre la confrontation de Florence et Sienne. Cette bataille qui a duré huit heures a été peinte par Uccello dans trois moments différents de la journée. Le tableau de Londres, que Martigue évoque, présente la bataille au coucher

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 12.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 13.

du soleil et rappelle le moment de la rencontre de Martigue et Gabrielle, toujours dans le crépuscule et constitue une entreprise unique pour la période où il a été peint. En effet, les trois tableaux devaient être accrochés aux murs d'une même pièce pour créer un effet d'absorption de celui qui regarde. En outre, ces tableaux mettent en place un jeu des perspectives inédit car, pour qu'ils produisent véritablement l'effet escompté, ils doivent être regardés du bas vers le haut, autrement ils donnent une image qui produit des distorsions. Cette recherche d'un angle de vue approprié renvoie à la quête de Martigue qui cherche lui aussi un angle de vision adéquat pour parler de la plante. La similitude entre le tableau et la plante va encore plus loin parce que, lorsque les tableaux ont été peints, ils ont été couverts de feuilles dorées et argentées. Avec le temps, la moitié des feuilles ont disparu et, si Paul Souvrault parle d'avoir vu ce tableau, il n'avait pas pu manquer d'observer ce détail. Ces feuilles qui restent seulement à moitié sur le cadre du tableau anticipent, en quelque sorte, le final du roman où seulement la moitié de la touffe subsiste :

Le hasard a voulu que le service d'entretien de ce secteur des quais procédât aujourd'hui même au nettoyage des pierres... Le hasard n'a rien voulu, ce doit toujours être au même moment de l'année qu'on arrache toutes les herbes montées en graines. Mais qui n'est pas un hasard... Il se penche à nouveau, il lui semble qu'il n'a pas bien regardé. En effet : la besogne n'a pas été parfaitement accomplie, il subsiste un minuscule brin, la moitié seulement mais vivant, d'autant plus vigoureux sans doute qu'il est seul dans le sillon de terreau.¹

Ce dernier fragment du récit qui fait référence à la touffe d'herbe évoque, dans un premier temps, le hasard comme source du destin de la plante et du devenir des personnages. Mais cette première hypothèse est aussitôt repoussée, comme pour affirmer qu'une loi supérieure, bien qu'incompréhensible, dicte, en fait, le destin. À la fin du roman, Martigue se trouve transformé, il a vu « la vérité toute nue et en détails tout nus », il a connu « la joie de cette vie », il a vécu l'épiphanie et se trouve transformé. Cette épiphanie s'est produite en deux étapes à travers une mystérieuse germination et la rencontre d'un objet révélateur. C'est comme si une graine plantée

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 87-88.

depuis plus de trente ans dans sa conscience avait germé et une révélation innommable avait eu lieu. Cette touffe d'herbe indestructible qui pousse sur le pont est une touffe qui semble germer de l'arbre de la connaissance – cet arbre interdit aux mortels et qui plonge ses racines aussi profondément dans le sol qu'il élève ses branches vers le ciel.

Cette touffe d'herbe qui revient à maintes reprises dans le roman, accompagnant la première rencontre des personnages, ponctuant les moments importants de la narration et scellant finalement leur séparation, représente donc, par sa symbolique, une *image pleine*. Plante commune, objet insignifiant et à peine perceptible, elle acquiert pourtant pour celui qui sait regarder une force d'évocation surprenante. Martigue l'identifie, tout d'abord, à son couple qui résiste malgré tous les obstacles, il la compare ensuite aux aiguilles piquées dans un coussin vert et à un groupe de combattants et il évoque enfin un tableau d'Uccello, sans aboutir pour autant à trouver une figure satisfaisante. Car les associations d'idées suscitées par la touffe d'herbe semblent inépuisables et cette *image pleine* déchaîne l'imagination et fait déferler les sens. L'agglomération des sens qu'on attribue à la touffe d'herbe se traduit dans la prolifération d'un discours digressif. Martigue passe d'une signification à l'autre de deux façons : brusquement ou par association d'idées. D'une part, le sujet peut changer d'une manière imprévisible, comme dans le cas du passage de la représentation comme des aiguilles dans un coussin à celle du groupe de combattants. Les phrases se juxtaposent alors sans apparente liaison et le discours simule le mouvement d'une pensée effervescente dans laquelle les images surgissent automatiquement. D'autre part, le glissement d'une symbolisation à l'autre peut se faire par analogie, comme par exemple, lorsque Martigue compare les tiges à des lances et se souvient ensuite du tableau d'Uccello qui représente lui aussi une bataille. Nous observons qu'à cette image pleine qui engendre un débordement imaginatif correspond aussi un discours surabondant, mais qui n'est pourtant pas ressenti par le personnage comme étant satisfaisant. Symbole de l'épiphanie, l'image pleine se confronte à cette même insuffisance du langage qui rend toute tentative de l'approcher, une occasion manquée.

Outre sa force d'évocation, l'image pleine se remarque aussi par son apparition insolite. Par exemple, dans *La Nuit de Londres*, Paul Souvrault, le personnage principal du roman, revient régulièrement contempler une feuille de marronnier embrochée à une grille qui l'attire par sa simplicité et son mystère. Cette feuille, bien que représentant un

objet commun, tout comme la touffe d'herbe dans *Le Plein jour*, semble contenir en elle seule toute une histoire, tout un mystère inexprimable. Vers la fin du roman, lorsque Paul Souvrault se réveille dans la lumière aveuglante qui envahit sa chambre, il se remémore cette feuille pour la dernière fois :

La feuille sur la pointe de grillage va beaucoup se dessécher aujourd'hui ; j'irai la revoir vers cinq heures. [...] elle a une histoire qui dure un an ; ce qui me plait, c'est que non seulement je ne pourrais pas en faire un roman, ou une nouvelle, ou... une pièce de théâtre, mais que personne ne le pourrait ; c'est peut-être un secret que personne ne peut dire, bien que tout le monde ait vu cela, une feuille morte.¹

En fixant son regard sur cette feuille, Paul Souvrault est envoûté par la simplicité de l'objet et, en même temps, par son pouvoir d'évocation qui le fait penser à deux personnages qui se donnent rendez-vous devant cette feuille, ce qui rappelle le récit *Le Plein jour*. La feuille morte est évoquée dans d'autres romans aussi, comme, par exemple, *Le Goût de l'éternel* : « Il recevait, il recueillait tout ce qui venait à lui, quelquefois la pluie frappant ses vitres, le plus souvent les formes des nuages et ce qui venait dans leur intervalle, les oiseaux, les feuilles mortes, les grandes épées rouges verticales sur la mer. »² *Le Gouvernement provisoire* : « et puis Gilberte est apparue, ils se sont promenés toute un automne sous les grands arbres de Sain-Germain-en-Laye, en regardant les feuilles mortes et en sentant leur parfum. »³. Paul se rappelle la feuille en se réveillant et son souvenir le plonge dans un état de bien-être qui s'oppose au froid subit durant la nuit. Par rapport à cette feuille qu'il ressent tellement présente, lorsqu'elle s'absente littéralement de son champ de vision, les préoccupations de la veille semblent très loin de lui. Il a touché à une nouvelle étape qui le plonge dans la lumière et la tranquillité. La description poétique de cette feuille interrompt le discours narratif qui avait dépeint son errance ou le discours quasi-scientifique utilisé dans ses observations sur la foule. Penser à la feuille suffit à la rendre présente et imaginer une histoire entière liée à elle. S'imaginant écrivain, Paul pense à une possible histoire d'amour qu'il pourrait écrire et qui aurait comme point de départ cette feuille. Mais

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 123-124.

² Thomas, Henri, *Le Goût de l'éternel*, Paris, Gallimard, 1990p. 56.

³ Thomas, Henri, *Le Gouvernement provisoire*, Paris, Gallimard, 1989.

cette idée de récit est vite abandonnée parce qu'il se rend compte que ni lui, ni une autre personne ne seraient capables d'une histoire aussi simple mais, puisqu'elle contient en elle le monde entier, impossible à transmettre.

Paul découvre cette feuille de marronnier par surprise, comme en ouvrant les yeux pour la première fois sur le monde, et il y voit une apparition mystérieuse, malgré le fait qu'il s'agit d'un objet que tout le monde connaît. C'est comme s'il avait marché la nuit entière en regardant seulement sa route et qu'il levait brusquement le regard, en apercevant, sur le coup, cette feuille. Le surgissement de cette feuille comme une tache de couleur dans le champ visuel trop longtemps habitué au gris du trottoir en fait une apparition insolite. À force d'être trop vus, trop regardés, les objets perdent leur pouvoir d'évocation et c'est seulement lorsqu'on les découvre comme par surprise que l'œil les identifie encore comme un objet à part, singulier, et non pas comme un élément quelconque dans une suite d'éléments. Comme tout objet insolite, il semble que sa force tient « à sa fragilité même, au caractère imprévisible de son surgissement »¹, comme le fait remarquer Myriam Boucharenc dans l'essai *De l'insolite*. Mais pour que la feuille acquière cette valeur, il faut savoir regarder, il faut avoir « une disponibilité qui suppose une conscience en alerte »², il faut voir le monde entier « sous l'angle de la surprise et du danger ».³ Pour Henri Thomas, l'extraordinaire se trouve dans le quotidien et le réel le plus immédiat est susceptible de contenir l'extraordinaire. Pour pouvoir l'apercevoir, il faut juste être capable de fixer son attention véritablement sur un objet, de répondre à l'appel du merveilleux que les choses les plus ordinaires peuvent cacher.

Ce regard fasciné porté sur l'objet permet à Paul Souvraut de découvrir ce que Walter Benjamin appelle l'aura. Ce terme est introduit en 1931 dans *Petite Histoire de la photographie* et il est repris dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936) pour caractériser la spécificité de l'œuvre d'art. Walter Benjamin définit l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, quelle que soit sa proximité ». Le sentiment que la personne ressent lorsqu'elle admire éperdument un objet à un

¹ Boucharenc, Myriam, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 25.

² Boucharenc, Myriam, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 22.

³ Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1991.

moment précis ne pourra pas être reproduit parce qu'il est impossible de reproduire cet instant. C'est ce qui arrive à Paul Souvrault aussi en contemplant la feuille de marronnier qui devient unique pour lui et qui contient une histoire, un mystère, qui ne saurait être révélé. La feuille porte donc un secret, « un secret que personne ne peut dire, bien que tout le monde ait vu cela, une feuille morte. »¹

Outre son pouvoir d'évocation et son apparition insolite, l'image pleine se caractérise aussi par le fait qu'elle fige un moment. Cette caractéristique est observable notamment dans *John Perkins*, où la lampe restée allumée et la guitare jetée de travers sur le lit défait marquent un arrêt temporel. Ces objets symbolisent la *disparition* et remplacent, par leur présence, un discours sur la mort qui ne peut pas être proféré. Objets presque vénérés par Paddy qui tient à remplacer régulièrement l'ampoule de la lampe, ils sont haïs par John qui, un soir, pris de fureur, brise la guitare. La porte qui reste toujours ouverte vers cette chambre où, l'on suppose, Jim est mort, est une porte vers l'au-delà. Elle ne peut être refermée, tout comme Jim et Paddy ne peuvent pas se débarrasser de ces objets-vestiges. C'est seulement une autre personne qui peut les éloigner, une personne extérieure au couple, qui ne connaît pas la disparition de Jim qui a jeté ses tentacules sur toute la maison : « John Perkins avait dû essayer la guitare, la veille, car l'instrument était encore en travers du lit. Un des agents de police a éteint la petite lampe lorsqu'il a quitté la maison emmenant le corps de Paddy. »²

L'image pleine se distingue donc dans l'œuvre d'Henri Thomas à travers trois caractéristiques : sa force d'évocation, son apparition insolite et sa capacité de figer un moment. Nombre d'images pleines, similaires à la touffe d'herbe, à la feuille de marronnier, à la lampe ou la guitare peuvent être retrouvées dans l'œuvre d'Henri Thomas. Leur nature varie du végétal, au minéral ou aux paysages qui font rêver. L'*image pleine* de nature végétale apparaît aussi dans *Le Poison des images* lorsque le personnage anonyme enterre la peau d'une orange dans le sable et, plus tard, il constate qu'il peut « seulement y penser, profondément, sans jamais en parler. »³ Cette même idée est reprise dans *Un détour par la vie* où nous apprenons que Blécher, le héros de ce

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 123-124.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, 1960, p. 162-163.

³ Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 63.

roman, s'installe à la fin en Irlande où il envisage de cultiver des oranges marines et les transporter ensuite en France. Dans *Le Parjure*, c'est le minéral qui stimule l'imagination, car le chemin de la lune sur les galets mouillés évoque pour Chalier un passé lointain et il voit ensuite dans les petites pierres ses propres enfants. Pour parler de l'importance que ces moments où la réalité se fige et devient ouverture vers un au-delà, il parle de l'importance qu'un petit objet peut acquérir pour un enfant. Comme un enfant fasciné par un petit coquillage, le personnage investit lui aussi l'image d'une connotation infinie et l'objet regardé n'est plus tout à fait un simple objet. Le narrateur du roman *Le Parjure* explique cette attitude d'étonnement devant un objet de la façon suivante : « C'est la main de l'enfant retenant un petit coquillage, un caillou de la plage : si tu le lui prends, tu privas l'enfant d'une très grande chose ; c'est de toute la mer, c'est de Dieu, que tu le privas... »¹

Dans ce même roman, l'apparition insolite des galets éclairés par la lune, entraîne comme une vague d'images pleines qui déferle dans l'imagination du personnage : « Je me suis écrié : Un phoque ! Chalier a répété : c'est mon père. Il ne regardait plus de ce côté, penchant la tête vers le sable. » Peu après c'est au sable que Chalier retournera : « Il a ramassé une poignée de sable, il a regardé s'écouler entre ses doigts, et puis : "Mes enfants". »² Ces objets s'isolent du paysage et acquièrent une force symbolique suite à la nécessité de représenter une expérience qui ne peut pas être véritablement mise en mots. Ils traduisent la nécessité de condenser l'ampleur d'une situation (*l'épiphanie* ou *la disparition*) inexprimable dans un objet immédiatement tangible. Ce petit objet singulier parce qu'il est objet de *vision* et non pas de *vue* est une manifestation du Tout dans le particulier. À travers lui, une brèche s'ouvre dans le réel et le monde qui y est révélé est fondamentalement différent. L'apparition de cet objet est une secousse qui éveille l'individu à une autre dimension du monde et lui permet de prendre possession de ce qui l'entoure. Véritablement. À travers cet objet insolite s'installe un doute « reste-t-il quelque chose à voir que je n'ai pas trouvé ? » se demande le narrateur des *Tours de Notre Dame*.

La petite chose est un objet presque inexistant et pourtant elle est là. Vladimir Jankélévitch la situe entre le rien et le presque rien et elle est la manifestation du

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 41.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 101.

« malaise d'une conscience insatisfaite devant une vérité incomplète ».¹ L'objet qui se rapproche du rien introduit la nostalgie de quelque chose d'autre c'est-à-dire d'un au-delà des choses. Ces objets qui représentent autant d'arrêts et de rets du sens représentent « la marge du presque-rien » qui, par l'effort de la connaissance, « se réduit à l'infini ». Ils nous obligent à les penser paradoxalement car « le presque-rien est compressible à volonté ou fondant à l'infini »²

2. La vision

Dans les passages qui portent sur l'image pleine, on remarque un grand nombre de termes qui se rattachent au champ lexical de la vision : *je l'ai aperçue, avoir reconnu, je ne t'avais pas vue, je ne t'apercevais, regarder, j'ai trouvé, je voyais*. Le texte oriente ainsi à interpréter l'épiphanie et la disparition aussi comme une modalité de voir autrement, un changement de regard porté sur le monde objectif. Le personnage se tourne vers la signification profonde de l'image et son regard semble se poser sur ces *images pleines* d'une façon singulière. L'objet n'est pas perçu dans son immédiateté et cette nouvelle façon de regarder va au-delà de la forme immédiate pour révéler un sens caché, symbolique, sacré. Pour distinguer cette façon particulière de regarder de la faculté ordinaire représentée par la vue, nous allons l'appeler *la vision*. Elle suppose, tout d'abord, un regard étonné porté sur l'objet qui le singularise dans le continuum du réel et le fait apparaître sous l'angle de son unicité. Deuxièmement, cette façon de regarder qui est toujours à mettre en rapport avec l'image pleine, permet d'apercevoir les fils invisibles qui rattachent secrètement tous les éléments du monde et qui rendent possibles les associations les plus surprenantes. Enfin, la vision est un regard qui part de l'élément extérieur pour se tourner sur soi-même, car elle implique toujours un changement de l'individu, qu'il s'agisse de l'épiphanie ou de la disparition. À la

¹ Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La Manière et l'occasion*, Seuil, 1980, p. 10.

² Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La Manière et l'occasion*, Seuil, 1980, p. 56.

différence de la vue qui suppose un enregistrement de l'image qui se trouve dans le champ visuel, la vision ne demande même pas l'existence de la faculté sensorielle. Elle est une manière spéciale de porter le regard sur un objet. Elle représente une perception active du monde environnant et suppose une prise de conscience véritable des éléments chargés de mystère. La vision ne suppose pas nécessairement la faculté de voir car, beaucoup de personnages qui découvrent ces objets sacrés sous l'angle de la surprise sont des aveugles. On pourrait même affirmer que les personnages aveugles ou malvoyants réussissent mieux à capter ces *images pleines*. Pour en citer uniquement deux exemples, nous pouvons nous référer au *Parjure* où Stéphane Chalier souffre d'un décollement de rétine ou bien au *Poison des images* dont le personnage principal subit une intervention chirurgicale mystérieuse qui l'oblige de rester dans l'obscurité.

Le roman dans lequel cette façon particulière de porter le regard sur le monde est peut-être le mieux illustrée est *Le Promontoire*. Publié en 1961 aux Editions Gallimard, il raconte une année de la vie d'un personnage anonyme sur une île où il est obligé de rester à cause de problèmes d'argent (il n'a pas la somme nécessaire pour pouvoir payer un billet de train et revenir à Paris). Le roman se compose d'une narration cadre centrée sur le personnage principal et enchâsse une deuxième narration qui ressemble à une enquête policière et qui porte sur la mort de Diane, une habitante de l'île. Il n'y a pas une véritable progression entre le début et la fin de la narration. On ne peut pas parler vraiment d'un fil narratif, car les événements qui s'enchaînent ne contribuent pas à une progression effective. Ces événements représentent de simples éléments sélectionnés dans la vie de l'île (description de personnes, rencontres, discussions, enterrements) et sont censés donner une image d'ensemble sur la situation du personnage auto-exilé. Le passage entre ces différents événements se fait de façon aléatoire. Un détail insignifiant ou une association d'idées en raison de la polysémie d'un mot, donne l'occasion au narrateur de changer de sujet. Le texte simule le mouvement de la pensée qui passe d'un sujet à l'autre, de façon imperceptible. En plus, la fin ne représente pas une véritable fin : elle n'apporte pas un rééquilibrage de la situation, en mettant un terme aux événements. La situation invivable dans laquelle se trouve le personnage au début de la narration se maintient, car il refuse finalement de partir de l'île. La fin représente plutôt une décision de renoncer à continuer à écrire le récit et elle laisse la narration ouverte.

L'action se passe en Corse, à Lormia, un petit village de pêcheur où le narrateur passe les vacances en compagnie de sa femme, Solange, et de leur fille. Ils ont choisi cette destination de vacances pour le calme et la beauté de l'endroit, mais surtout parce qu'ils pourront ainsi faire des économies et, en traduisant des prospectus pharmaceutiques, le narrateur pourra améliorer la situation financière de la famille. L'île est presque déserte et ils sont les seuls locataires de l'hôtel Calliste. C'est la fin de l'été et tous les touristes ont déjà quitté l'île, y compris le Pharmacien d'Anvers, un personnage solitaire qui aime errer sur la plage. Durant une brève rencontre, le pharmacien leur avait parlé d'un pêcheur aveugle, mais très propre et d'un endroit, les bains de Diane, qui se trouvait au bout de la plage, entre les rochers. Par hasard, sur l'île se trouve aussi un célèbre écrivain, Gilbert Delorme, lauréat du prix Goncourt et dont les romans jouissent d'un grand succès auprès du public. L'écrivain fait le tour de l'île et s'arrête de temps en temps quelques jours pour puiser de nouveaux sujets pour ses livres. Le narrateur-personnage le connaît parce qu'ils ont collaboré à la grande anthologie des contes français. Pendant une soirée qu'ils passent ensemble, le narrateur raconte à l'écrivain la discussion avec le pharmacien d'Anvers ce qui va susciter son enthousiasme : « Je m'en suis douté, s'est-il écrié, j'en étais sûr en arrivant : ces encens d'eucalyptus dans les fumées, cet enfant si beau sur le dos d'une bête qui a disparu dans les ombres –, il y a une Diane de Lormia. L'avez-vous cherchée ? »¹

Comme un hasard, Gilbert Delorme habite la même maison où avait logé le pharmacien d'Anvers et, parce que la patronne de l'hôtel n'avait pas eu le temps de faire le ménage, l'écrivain trouve deux objets ayant appartenu au pharmacien : la photo d'une jeune femme et le roman *Le Vieil Homme et la mer*. Il identifie, suite à ces objets trouvés, la femme de la photo, un personnage *in absentia*, comme étant Diane de Lormia, et il parlera d'un mystère indéfini qui se cacherait sur l'île. Alors qu'il avait planifié de rester plusieurs jours à Lormia, Gilbert Delorme part brusquement après que la patronne de l'hôtel est hospitalisée à cause d'une tumeur du sein dont elle n'avait parlé à personne ni même à son mari. L'agglomération des indices mystérieux conduit à construire un rapport quasi-policier qui permettra au narrateur de commencer une enquête.

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 16.

Peu de temps après, le narrateur et sa famille renoncent à habiter à l'hôtel et déménagent dans un taudis, à la lisière du village. Ils ne sont plus les touristes privilégiés de l'île, mais des gens qui vivent dans la marge. Espace de l'entre-deux, la lisière du village symbolise les frontières qu'il ne faut pas outrepasser, un terrain dangereux sur lequel les personnages s'aventurent et qui échappe à la protection de la société. Le déplacement dans cet espace est sujet au péril et au mauvais présage, car les circonstances ne tardent pas à devenir inquiétantes. Un incident ménager à la suite duquel la petite fille est légèrement blessée déclenche une dispute dans le couple qui décide de se séparer durant l'hiver. Solange et l'enfant repartent sur le continent, tandis que le narrateur reste seul sur l'île, n'ayant pas les moyens d'acheter trois billets de train. Il revient à son projet de faire des traductions et gagner de l'argent mais, poussé par une nécessité inexplicable d'écrire, au lieu de travailler à ses traductions, il commence à consigner des détails apparemment insignifiants sur sa vie et sur les autres habitants de l'île. C'est ainsi qu'il voit s'agglutiner des informations disparates sur la mort suspecte de Diane, la sœur de la patronne de l'hôtel Calliste où il avait logé.

La santé de la patronne se dégrade et elle meurt durant l'hiver. En se croyant obligé d'aller lui aussi à la veillée, il se dirige vers l'hôtel Calliste et il croise sur la route un enfant qui transporte une cafetière. Il l'aide à la transporter et il apprend qu'on l'appelle « la cafetière des morts ». En la soulevant, il a l'étrange sensation de pénétrer dans un nouveau monde, de ne plus sentir le froid et la fatigue et, arrivé à l'hôtel, il a la brusque sensation d'être devenu lui aussi l'un des habitants de Lormia, un vrai membre de la communauté. Pendant la soirée, il accomplit plusieurs tâches qui lui sont plus ou moins imposées par les villageois et Rollaer – le Pharmacien d'Anvers. Celui-ci qui se trouvait sur l'île a appris la mort de la patronne et est venu assister à l'enterrement. Le narrateur accompagne Rollaer dans sa maison, fait le feu à sa place et lui apporte de l'eau – des tâches que Rollaer ne lui impose pas directement, mais que le personnage principal se sent obligé de faire. Le prêtre orthodoxe rend visite à Rollaer et lui demande une réponse sur un événement qui s'est passé il y a cinq. Cet événement reste ambigu dans leurs discussions et le personnage-narrateur ne comprend pas de quoi ils parlent. Rollaer ne donne pas une réponse au *pope* orthodoxe et l'envoie la chercher auprès du prêtre catholique. Mais, on apprend que celui-ci est malade et ne peut pas le recevoir. Le deuxième jour, le narrateur creuse le tombeau pour la patronne de l'hôtel avec quatre

autres villageois. Du haut de la colline, il observe le cortège qui porte le cercueil et, à sa grande surprise, au lieu que le prêtre se dirige vers la tombe, il s'arrête devant une autre tombe qu'il bénit et y met une croix.

Après l'enterrement, Rollaer s'en va et le narrateur continue à vivre comme jusqu'alors. Le narrateur-personnage commence à mettre ensemble les indices et à construire une histoire. Diane, ce personnage aux airs mythiques, était en effet, la sœur cadette de la patronne. Pareille à beaucoup d'autres habitants de l'île et à sa sœur, Diane commence à être touchée à 18 ans par une maladie de vue. Mais, avant de perdre définitivement la vue, lorsque sa maladie était encore au début, elle aimait faire des promenades sur la plage en compagnie de Rollaer. Nager au coucher du soleil, lorsque toutes les ombres se confondent, la faisait se sentir libre et lui donnait l'illusion d'être encore en bonne santé. Mais, un soir, pendant qu'elle courait sur le sentier qui mène à la plage, elle trébuche et elle tombe. Ce moment est le point où son illusion de voir encore prend fin et la réalité se montre cruellement et de façon intolérable. Diane refuse de sortir de chez elle pendant quelques jours, puis elle prend en secret le revolver de son beau-frère et demande à Rollaer de l'accompagner de nouveau à la plage. Elle se baigne une dernière fois toute nue et sortant de l'eau, met l'arme dans les mains de Rollaer et dirige ses gestes pour la tuer.

Cette deuxième narration qui porte sur Diane et qui nous revient à travers les notes du personnage narrateur représente une mort inclassable. Du point de vue légal, il s'agit d'un crime parce que c'est Rollaer celui qui a déclenché l'arme, comme pense l'avoir vu le prêtre orthodoxe. Du point de vue moral, cette mort est le suicide d'une personne pour laquelle la cécité représentait une situation intenable. Une telle privation du monde pour un être qui semble trouver le plaisir dans les menues choses qui l'entourent est inconcevable. Diane n'a pas pu se résigner devant cette situation, comme sa sœur, et la mort lui a semblé la seule solution. Les opinions des villageois sont aussi divisées sur ces sujets, mais personne ne livre Rollaer à la police. C'est vrai, les répliques de certains habitants semblent des sous-entendus à la culpabilité de celui-ci, mais directement Rollaer passe pour une personne respectée par les autres. Même la sœur de Diane, la patronne de Calliste, continue à le recevoir chaque année et l'a disculpé devant le prêtre.

Mais, comme pour proposer une variante supplémentaire à ce qui pouvait être aussi bien un crime qu'un suicide, la narration continue. Nous apprenons que le narrateur qui se sentait parfois persécuté par les villageois a réussi à s'intégrer dans la communauté, qu'il passe beaucoup de temps avec un berger ivrogne et qu'il a envie de rester définitivement sur l'île. Une lettre lui annonce la venue de sa femme et il commence à écrire fiévreusement pour finir ses notations. Sa femme arrive sur l'île accompagnée par Gilbert Delorme et, lorsque le narrateur lui raconte l'histoire découverte et qui aurait pu l'intéresser, l'écrivain ne semble point s'en soucier. Le narrateur demande à sa femme de rester encore quelques jours pour qu'il puisse terminer ses notes et remet le moment où il lui communiquera sa décision de rester définitivement sur l'île. Finalement, cette discussion n'aura jamais lieu entre lui et Solange parce que Solange sort nager dans les bains de Diane et se noie. Le roman se termine donc sur cette nouvelle mort qui est classée comme un simple accident. Le fait que la mort de Solange a lieu exactement au même endroit où s'est passée celle de Diane, vient éclairer et mettre un nom définitif sur cette dernière aussi. Si la mort de Solange a été un accident, c'est que la mort de Diane peut être classée elle aussi dans cette catégorie : quelque chose qui arrive, qui n'a pas une cause.

Le dernier paragraphe du roman est une sorte de projection du narrateur dans l'avenir. Il compte récupérer sa fille et l'amener sur l'île où ils pourront continuer leur vie dans la tranquillité. Mais le lecteur doute de cette décision qui vient après tellement d'autres décisions prises par le narrateur et qui n'ont jamais été tenues.

Le Promontoire est, en même temps, le récit d'une disparition et d'une épiphanie si nous prenons en compte le devenir du personnage narrateur et ce que les personnages aveugles (Diane, sa sœur, le pêcheur) semblent avoir découvert en détournant le regard du monde vers leur propre intériorité. Le discours de ce texte est réticent aussi bien du point de vue de l'inscription de l'épiphanie et de la disparition dans le texte, que de l'attitude du narrateur par rapport à ses notations ou des décisions qu'il remet tout le temps. Ainsi, celui-ci affirme-t-il avec certitude au début du texte qu'il traduira des prospectus pour gagner sa vie, ensuite qu'il étudie la communauté du village, qu'il écrit un guide touristique et puis, de nouveau, qu'il traduira des prospectus. Mais tous ces projets restent à l'état de potentialités et ne se matérialisent jamais. Ce qu'il entreprend en effet c'est un récit sur lui-même à la recherche de l'élucidation d'un mystère qui

reste pourtant inexprimé vu que le verdict qu'il pose dans le cas de Diane – accident – est un verdict général et qui annule en fait toute son enquête.

Dans le même sens, le projet d'emmener sa fille sur la plage et de lui faire comprendre ce qu'il pense avoir découvert sur l'île, c'est-à-dire lui transmettre son épiphanie, sont eux-aussi peu crédibles. « Je serai sur la plage avec ma fille, cet automne-ci déjà. »¹, dit-il, « J'arrangerai la mesure pour elle. »². Mais il n'a pas encore les moyens pour aller la chercher et rendre son taudis en état d'être habité par un enfant. Il pense que la traduction lui apportera l'argent nécessaire et que les autres villageois l'appuieront aussi dans cette entreprise (« ils m'aideront encore, je le sais »³) mais rien n'est certain et ce projet est, d'ailleurs très peu crédible, tout comme sa décision de renoncer à l'écriture : « je n'éprouverai peut-être plus ce besoin d'écrire qui me tient depuis l'hiver »⁴, comme si la source de ses malheurs étaient justement le récit que nous venons de lire. Le fait que le lecteur ne puisse plus faire confiance à ce qui est présenté par le narrateur comme étant l'horizon du texte, le fait devenir circonspect à son égard.

Le titre du roman désigne un espace des limites. L'auteur parlait déjà de l'idée de faire un roman sur un promontoire dans ses carnets *Londres 1955*. Point de frontière entre deux dimensions spatiales, la terre et la mer, le promontoire est aussi une limite entre deux qualités de la matière : la stabilité du sol et la plasticité du liquide. En rapportant le titre à la quatrième de couverture et au fait que le personnage-narrateur est une personne entre deux classes, entre deux états d'âme et toujours en oscillant entre deux décisions, le titre pourrait être interprété comme une métaphore du personnage principal. Ce qui intrigue dans le choix du titre c'est le fait que bien que le nom promontoire soit précédé par un article défini, celui-ci ne désigne pas un endroit précis et véritablement important pour la narration. Le choix de ce nom est une fausse piste parce que rien d'important ne se passe effectivement sur celui-ci. Le seul rapport entre le promontoire et le texte est le fait que le prêtre orthodoxe et le berger semblent avoir

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 190.

² Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 190

Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 190

⁴ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 192.

assisté au crime depuis cet endroit, mais le prêtre n'est pas en mesure de dire ce qu'il a vu parce que les touffes lui cachaient partiellement la perspective et le berger était ivre et ne se rappelle plus ce qui s'est passé.

Le repère spatial vraiment important pour le texte est représenté par les baignades de Diane où surviennent les deux morts du roman. Le promontoire apparaît donc comme un point d'observation extérieur à l'action et à la narration, mais la vision qu'il offre à celui qui le surmonte n'est pas transposable dans les mots parce que celui qui voit ne sait plus ce qu'il voit. Les baignades de Diane peuvent être une référence directe à l'étang de Diane, la plus profonde lagune de Corse qui se situe dans le Sud de l'île. Cet endroit est cité dès le début du texte après quelques précisions météorologiques et le fragment qui contient cette référence anticipe sur le reste du texte :

La mer est présente par son bruit et par ses teintes qui changent avec le vent et c'est beaucoup déjà, mais on croyait, cet hiver, pouvoir se tremper dès le mois de mars dans ce que le Pharmacien d'Anvers appelait les baignades de Diane. Le reverrons-nous au mois de mai, le Pharmacien d'Anvers ? La patronne de l'hôtel Calliste nous disait qu'il revenait chaque année, depuis longtemps, en automne et au printemps ?¹

La mer apparaît au personnage tout d'abord à travers son bruit. Elle apparaît comme une image sonore indéfinie avant de se transformer en personnage, ce qui rappelle ces personnages aveugles qui découvrent le monde tout d'abord à travers le son et qui aperçoivent les choses comme des taches indistinctes. Le fait que les hypothèses météorologiques ont été contredites par la réalité nous montre déjà que le personnage principal se trouvait sur l'île depuis quelque temps. Nous remarquons aussi le fait que les baignades de Diane sont désignées indirectement à travers la parole du pharmacien. Cet endroit reçoit le nom donné par un étranger et non pas par quelqu'un faisant partie de la communauté et qui pourrait donc connaître le vrai nom des endroits. On introduit le doute : pourquoi est-ce le nom donné par le pharmacien qui a été retenu par le texte et non le vrai nom de celui-ci ? Pourquoi revient-il à un personnage secondaire de nommer les choses ? Nous apprenons ensuite le contexte dans lequel il a parlé de ces baignades « la

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 8.

veille de son départ nous l'avons rencontré au bout de la plage de Perro, entre le torrent et les rochers ; c'est là qu'il nous a parlé des bains de Diane, en montrant les rochers. Puis, comme nous parlions des gens de Lormia, il nous a décrit le pêcheur aveugle qui travaille comme les autres pêcheurs mais qui est beaucoup plus soigneux de sa personne qu'aucun d'eux. »¹

Le fait que les bains de Diane soient situés entre le torrent et les rochers rappelle le mythe de Diane, tel qu'il apparaît dans *Les Métamorphose* d'Ovide, qui les situe dans un espace similaire. Ce mythe a représenté une source d'inspiration pour de nombreux écrivains et artistes comme Nerval (qui représente la figure d'Artémise fortement attachée à la mort), Klossovski ou les frères Lumière². Le nom du personnage absent, Diane, rappelle le mythe de Diane et d'Actéon et la narration exploitera cette veine mythique par le développement des thèmes de la nudité et de la mort. Conformément à la légende, Diane est la fille de Léo et de Jupiter et la sœur jumelle d'Apollon. On dit qu'elle est née quelques moments avant son frère jumeau et qu'elle a pu assister ainsi aux souffrances de sa mère pour mettre au monde Apollon. En assistant à cette souffrance, elle a développé une telle horreur du mariage qu'elle a demandé à son père la grâce de rester vierge toute sa vie. Jupiter a accepté, l'a armée d'une arche et de flèches et l'a fait la déesse de la chasse. Il lui a donné aussi des nymphes pour l'accompagner, toutes étant très belles, mais Diane les dépassant encore. La légende la plus commune dit qu'un jour, en rentrant de la chasse, Diane se déshabille pour se baigner. Au moment où elle se trouve dans l'eau, Actéon, un célèbre chasseur élevé par le centaure Chiron, en passant près de là avec ses chiens surprend la déesse toute nue.

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 8

² Les Frères Lumière ont filmé un court métrage intitulé *Les Bains de Diane* où l'on peut voir des bains qui se trouvaient à l'extérieur de la porte Venezia, à Milan. On peut voir dans cette pellicule montrée devant le public pour la première fois en 1896, à Vichy, deux catégories d'hommes : certains sautent dans l'eau depuis une hauteur impressionnante en exécutant des acrobaties dangereuses, et ceux qui se contentent de regarder. (Lumière 5, Catalogue des vues pour cinématographe, Lyon) cette double attitude, agir ou regarder, paraît aussi dans *Le Promontoire* et distingue les personnages en deux catégories. Ceux qui restent sans rien faire et n'arrivent pas à comprendre le mystère et ceux qui agissent (Diane en dirigeant les mains de Rollaer, Rollaer en déclenchant la balle, le personnage-narrateur en écrivant) et ont accès à ce fond de réalité.

Furieuse et ayant peur qu'Actéon retourne parmi les humains et qu'il dise l'avoir vue nue, elle le transforme en cerf. Actéon court se cacher dans la forêt, mais ses propres chiens prennent sa trace et le déchirent. Cette légende connaît aussi d'autres variantes : Euripide dit, par exemple, qu'Actéon aurait commis un sacrilège dans le temple de la déesse en disant qu'il était un chasseur plus habile qu'elle.

Dans *Le Promontoire*, après la présentation des bains de Diane le narrateur fait une association en rappelant non pas la légende, mais un livre qu'il venait de lire : « Bains de Diane, je venais de lire dans une revue mensuelle, une curieuse dissertation mythologique et érotique intitulée précisément *Le Bain de Diane*. Le Pharmacien d'Anvers ne lisait rien de tel et il ignorait certainement la fable d'Actéon. »¹ Si dans les deux premières citations on parlait des bains de Diane, on passe avec ce fragment au singulier, comme pour surprendre l'unicité du moment qui fera l'objet des notations. Le livre dont il est question est celui de Pierre Klossowski qui a été publié avant *Le Promontoire*.² En parlant de ce roman, Henri Thomas procède, à l'instar de Klossowski, à un détournement de la légende. En présentant son œuvre, Klossowski affirme : « Dans le présent texte, loin de nous paraître comme chez Ovide, l'innocente victime d'une fatalité aussi choquante, nous voyons Actéon projeter de façon prémonitoire sa propre légende comme une vocation, le prédestinant à dévoiler les mythes prétendus de Diane, quitte à divulguer, par son propre sacrifice, les secrets d'une divinité aussi contradictoire que provocante. »³ Pour Klossowski, le fait que Diane a été surprise par Actéon ne représente pas une simple coïncidence, mais un acte prémédité. Pour Actéon, cette préméditation constitue la seule manière possible de voir non seulement le corps sensuel de Diane, mais toute la divinité. En partant de la prémisse que le panthéon grec entier est la représentation d'une divinité unique qui se manifeste sous douze aspects différents à travers les douze dieux et que chaque dieu, partie du Tout, peut savoir non seulement ce que fait ou désire un mortel, mais aussi ce que fait ou pense tout autre Dieu, Klossowski dit qu'en voyant Diane nue, Actéon vise en effet « la Totalité tout

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 12.

² Klossowski, Pierre, *Le Bain de Diane*, Jean-Jacques Pauvert, 1956, Gallimard.

³ Klossowski, Pierre, *Le Bain de Diane*, Jean-Jacques Pauvert, 1956, Gallimard, 4e couverture.

nu », c'est-à-dire une connaissance suprême, absolue, interdite aux mortels. En cela, Actéon est conscient de son infériorité par rapport au divin et il pense qu'en voyant le corps, il ne connaîtra pas seulement un aspect matériel de la Totalité mais aussi l'essence de la divinité entière. La manière dont il s'y prépare, abandonnant l'exercice du chasseur pour celui de l'anachorète nous le montre égaré, hors de l'espace du mythe, dans les antinomies de la conscience ratiocinante, déjà traqué par le dilemme du libre (ou du serf-) arbitre. Coupable – non coupable ? Plaider coupable c'est exprimer le non voulu fortuit pour se l'approprier comme voulu. »¹ Pour Klossowski la légende des encyclopédies réduit la scène :

Je voudrais vous parler de Diane et d'Actéon : deux noms qui dans l'esprit de mon lecteur évoquent beaucoup ou peu de choses : une situation, des postures, des formes, un motif de tableau, à peine de légende, car l'image et le récit, vulgarisé par les encyclopédies, ont réduit à la seule vision d'un bain de femme surprise par un intrus ces deux noms dont le premier ce fut l'un des mille que porta la divinité.²

Cette piste suggère une possible interprétation pour le texte d'Henri Thomas. Dans les deux, il y a cette tentative de corréler l'image à un événement impossible à raconter sinon en le réduisant aux images. Voir dans cette scène seulement un corps dénudé signifie s'éloigner de la vérité. En voyant la divinité, Actéon peut comprendre ce qui est interdit aux mortels mais voir, signifie mourir. L'accès à la compréhension totale propre à la divinité exige le sacrifice suprême. L'association de la Diane de la légende à la Diane du texte renvoie à cette perception de la femme dénudée, car la Diane du *Promontoire* est aussi vue toute nue par le pharmacien. Si, Actéon, en voyant ainsi la déesse, voit et comprend la divinité, le Pharmacien, en voyant Diane de Lormia nue sur la plage, comprend tout lui aussi et il voit ce qui pousse la femme au suicide : rester vivante, mais isolée de la mer et de cette plage et de la mer qui lui donnait l'immense liberté ne vaut pas la peine d'être vécu. À la manière de Klossowski, nous pouvons nous demander si le pharmacien d'Anvers est coupable ou non de la mort de

¹ Klossowski, Pierre, *Le Bain de Diane*, Jean-Jacques Pauvert, 1956, Gallimar, 4e couverture.

² Klossowski, Pierre, *Le Bain de Diane*, Jean-Jacques Pauvert, 1956, Gallimard, p. 7.

Diane ? Mais parce qu'il a compris qu'il n'y avait pas une autre manière d'agir, lui-même voyant ce que Diane voyait, c'est-à-dire l'essence des choses, cette question ne se pose même plus. A travers ce regard tourné vers le coucher du soleil sur la mer, Rollaer s'identifie à Diane et, lorsque le narrateur plonge son regard lui aussi, dans ce même paysage, il s'identifie lui aussi à eux et comprend le mystère innommable que cette image pleine contient. Le narrateur du *Promontoire* arrive lui aussi à comprendre ce que Diane et le Pharmacien ont compris avant lui, c'est de façon indirecte. Personne ne lui dit ce qui s'est véritablement passé ni le prêtre, ni l'ivrogne, ni même pas Rollaer, il le découvre tout seul à travers une photo de Diane, une tombe sans croix et, finalement, un endroit – le promontoire qui surplombe les bains de Diane. Les Bains de Diane ont la même fonction révélatrice que la feuille de marronnier dans *La Nuit de Londres* et que la touffe d'herbe du récit *Le Plein Jour* – le paysage de ces bains représente *une image pleine* qui révèle un sens caché des choses : l'histoire de Diane et la signification de sa mort.

Les bains de Diane font partie de la catégorie des *images pleines* qui appellent la révélation. Cette catégorie d'images, qui est liée à la vision, est souvent mise en rapport avec l'*innommable*, sous sa forme d'*épiphanie* ou de *disparition*. Dans *Le Promontoire*, il ne s'agit plus d'un objet qui s'isole subrepticement dans le continuum environnant et se singularise, mais d'un paysage marin. Le coucher du soleil sur la mer qui enveloppe la scène de la mort-suicide-crime-accident déclenche une catharsis : le personnage comprend la mort de Diane et la nécessité de cette mort. C'est ce qui se passe souvent dans les romans d'Henri Thomas lorsqu'un objet, parfois des plus banals, se charge d'une immense force symbolique. Il devient un condensé de la réalité la plus pure, une représentation du grand univers dans le petit, du tout dans la partie de l'absolu dans l'éphémère. Bref, cette image pleine a les caractéristiques de *la petite-chose* – concept que nous avons analysé dans la première partie de notre travail en parlant de l'innommable.

3. L'image vide

À la différence de l'*image pleine* qui est un condensé de réalité et qui appelle la vision, l'*image vide* apparaît comme une référence stricte à la forme d'un objet, et non pas au contenu symbolique qu'il pourrait avoir. D'une part, la rencontre de l'*image pleine* bouleverse par le débordement de sens qu'elle entraîne : l'individu a accès au sens caché de l'épiphanie ou de la disparition. D'autre part, la rencontre avec l'*image vide* bouleverse le personnage aussi, mais dans un sens contraire, car elle entraîne des pulsions coupables et un sentiment de perte de soi. Mr. Smith (*La Nuit de Londres*) ou Marc (*Le Poison des Images*) sont quasiment hypnotisés par ces images qui déclencheront un comportement compulsif : ils multiplient les occasions de regarder des images pornographiques et ils transposent le corps des femmes nues dans toutes les femmes qu'ils rencontrent. Le regard reste collé sur la photographie dans une sorte de perplexité quand il rencontre le corps dénudé et le personnage, se sachant observé dans sa prostration penche la tête pudiquement et détourne finalement son regard, pris par la honte d'avoir enfreint une norme sociale qui impose la discrétion :

La jambe découverte pour faire briller une marque de bas, le soutien-gorge presque arachnéen, la glamour girl de la première page en couleurs, portent la même suggestion, juste assez variée pour rester efficace sans forcer l'attention. Monsieur Smith est l'objet d'une provocation que personne ne mène et qui se déroule sans erreur, atteignant des millions d'êtres comme lui dont la réponse consiste à faire semblant de ne rien voir. Accoutumance et fatigue font équilibre à cette provocation diffuse ; ainsi l'ensemble garde sa stabilité, sa réserve.

Nous rencontrons ces situations dans le roman *La Nuit de Londres* lorsque Mr. Smith observe dans les stations de métro l'affiche de la patineuse en robe rouge faisant la publicité pour une boisson chocolatée. Cette affiche qui passe à des intervalles réguliers devant le passager, à un effet surprenant sur l'inconscient du personnage. Le roman décrit simplement cette affiche et la stratégie publicitaire qui se trouve derrière cette image :

Quand on la voyait ainsi, par-delà la tranchée des rails, prise dans la file des affiches placardées au mur concave de la station, la patineuse rouge n'avait rien de très surprenant. La rame du métro en arrivant cachait toute la rangée d'images, et la

recherche d'un compartiment non-fumeur, ou l'idée d'un coup de téléphone à donner, ou la vague satisfaction de n'avoir à penser à rien, l'effaçait bien plus vite encore de la conscience de Mr. Smith. Mais la patineuse rouge l'attendait au passage dans une prochaine station, ce n'était pas forcément la station suivante ; car la patineuse ne pouvait surgir qu'à la faveur d'un impeccable jeu de coïncidences.¹

Même si le personnage ne se rend même pas compte de cette image qui défile devant ses yeux, à des intervalles bien précis, il en sera pourtant la victime. La perception de l'image de la patineuse, même si elle n'est pas conscientisée, sera intériorisée par l'homme de la foule et reviendra ensuite à son esprit dans des situations imprévues comme, par exemple, lorsqu'il rencontrera sa femme ou ses amis. Le défilé des affiches publicitaires est perçu, sous le coup du moment, comme une irritation vague que le personnage n'arrive pas à s'expliquer. Pourtant, à long terme, cette image aura de grandes répercussions sur lui :

L'irritation de Mr. Smith se résorbe en rêveries, aux images, succède leur fantôme qui est moins le secret des images que celui de Mr. Smith – ce qu'elles deviennent en lui, passé l'irritation [...] S'il lui arrive, dans la foule, de rencontrer un collègue en train de flâner comme lui, les quelques mots qu'ils échangent seront du genre de ceux qui figurent en grosses lettres sur les affiches, en traits de feu sur les façades. La patineuse rouge dit tout ce qu'elle pense : *Une tasse de galactine et vous dormirez bien cette nuit* –, et Mr. Smith : *Belle soirée, Gordon. Quand prenez-vous vos vacances ?*²

L'effet de l'*image vide* qui tourne autour du personnage, où qu'il regarde, absorbe Mr. Smith aussi dans le vide : celui-ci s'efface, il « est si bien caché qu'on ne peut parler de dissimulation ». Tout ce qui reste de lui, c'est une carcasse, un individu sans signes distinctifs, sans personnalité et qui agit de façon prévisible. Son langage même devient vide sémantiquement du point de vue de la communication, car les politesses qu'il échange avec un collègue rencontré dans la rue (et qui ne se distingue en rien, en effet, de Mr. Smith) sont totalement formelles, comme empruntées à un guide de conversation. Mais l'image n'a pas uniquement des répercussions sur le plan social.

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.13.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 17.

Elle vient entacher ce qui est de plus intime car Mr. Smith en sera affecté même dans la relation avec sa femme qui est, d'ailleurs elle aussi, une victime de *l'image vide* :

Monsieur Smith et Madame Smith, avant de s'endormir dans leurs lits jumeaux, feuilletent des magazines où passent les images qui se multiplient à la même heure au centre de la ville ; et si la lampe éteinte, monsieur Smith et madame Smith se réunissent dans le même lit, l'épouse que Mr. Smith étreint dans la nuit noire n'est pas la compagne de tous les jours, c'est la femme qui surgit et disparaît continuellement dans la foule, c'est le modèle au soutien-gorge arachnéen, c'est la patineuse rouge, – et puisque Mr. Smith ne lit pas la Bible, - disons que c'est Lilith. Et madame Smith de son côté...¹

La distance qui sépare Mr. et Mme. Smith est suggérée à travers quelques précisions : ils ne partagent pas le même lit, ils passent leurs soirées à lire des magazines, sans véritablement se parler l'un à l'autre, et ils ont besoin de la « nuit noire » pour « se réunir dans le même lit ». Ils ne forment plus véritablement un couple et ce que voit l'un dans l'autre n'est plus une personne aimée. Mr. et Mme Smith se regardent comme s'ils étaient un homme et une femme quelconques, comme s'ils étaient les silhouettes d'une catégorie (hommes-femmes) et non pas des individus particuliers. Les références aux *images vides* qui mettent un signe d'égalité entre Mme Smith – la femme de la foule – le mannequin au soutien-gorge arachnéen – la patineuse en robe rouge - Lilith réduisent la personne à un simple concept, dépourvu de profondeur ou d'individualité. La référence à Lilith – cette femme qui, d'après certaines légendes serait la première épouse d'Adam, amplifie encore la connotation négative de l'image du corps féminin. Car, si Eve est considérée comme étant à l'origine de l'espèce humaine, créée par Dieu et, malgré le péché originel, elle garde une connotation positive, l'image de Lilith, elle, est liée aux enfers et représente la perdution de l'âme. Lorsque le narrateur s'identifie à Mr. Smith et lorsqu'il se confronte lui-même à cette image vide de la femme en rencontrant les trois prostituées, il ressent la tentation sexuelle comme un danger inexplicable. D'ailleurs, en observant un ami qui hésite à aborder les prostituées, il intervient et pense le sauver :

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.45-46.

Mais lui n'a pas bougé, sinon qu'il a maintenant les yeux fixés sur les filles. Je sais qu'il l'a reconnue, et qu'il attend que je disparaisse pour faire un signe à l'une des trois [...] Et lui qui vient de perdre l'occasion, – il doit appeler cela une tentation, – il rit et il me regarde. Il a le droit de me reconnaître, maintenant qu'il n'a pas succombé ; il s'est ressaisi, il domine, il vient vers moi.¹

Ce désir de sauver l'ami d'une situation qu'il juge dangereuse mais qui n'est pas justifiée explicitement dans le texte correspond à vouloir retenir l'autre devant un péché, le soustraire d'une damnation possible, d'une condamnation aux peines et aux tourments, devant un châtiment qui l'obligerait à devenir Mr. Smith. L'image vide apparaît donc, dans *La Nuit de Londres*, comme un danger : un danger de perdre la profondeur de l'âme, de ne plus être une personne particulière mais un simple individu de la foule, dépourvu des traits de caractère et de volonté.

Ce même effet de l'image apparaît également dans *Le Cinéma dans la grange* lorsque le personnage principal, suite à un jeu, perçoit le corps dénudé d'une amie ou lorsqu'il identifie les deux filles qu'il attend seulement à travers la couleur de leur silhouette, et non pas en tant que personnes singulières. Mais les romans où l'image érotisée du corps féminin devient une thématique dominante sont *Le Poison des images*, *Le Pharmacien d'Anvers* ou *J'étais en Route pour la mer*. Dans ces derniers, le corps de la femme n'est pas perçu directement. Ce que le personnage voit, c'est, en effet, une photographie que l'inconscient assimile de façon spontanée et qui deviendra une obsession et un point de fixation du désir pulsionnel. Cette image photographique, qui est une image vide, s'oppose donc à l'image réelle d'un objet et qui est, on l'a vu, une image pleine car elle est porteuse d'un sens profond. En opposition avec l'image pleine qui peut recouvrir une multitude de formes : c'est le cas des galets observés sur la plage², d'un morceau de bois récupéré au bord de la mer³, d'une orange marine⁴, d'un

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 98.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964.

³ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964.

⁴ Thomas, Henri, *Le Promontoire*, Paris, Gallimard, 1961.

morceau de ciel aperçu depuis une fenêtre¹, d'une valise², d'un os³, d'une bague⁴, etc., l'image vide représente toujours le corps féminin.

Nous allons analyser de plus près cette image vide dans le récit *Le Poison des images* où, comme le titre même le laisse entendre dès le début, l'image est définie dans sa négativité, comme un danger de mort. En parlant du pouvoir envoûtant des *images vides*, Maurice Blanchot remarque le fait que ces images représentent un « enchantement sans bonheur et sans tristesse, vide, seulement vide, mais, à cause de ce vide, ne cessant d'appeler, sans les accueillir, tous les sentiments qui pourraient le combler. » Le pouvoir de ces images vient « de l'extrême lenteur de leur approche », « de leur solitude », « de l'attente qu'elles suscitent ; attente sans attente, parce que chaque fois, en chacune d'elles, toute la nuit est présente quoique insaisissable. »⁵

Dans *La Nuit de Londres*, Mr. Smith, le personnage imaginé par Paul Souvraut est la proie de ces images et il devient comme le remarquait Henri Thomas lui-même, l'incarnation de « l'homme qui est dévoré par les images, et par les rencontres, et qui descend dans une ville qui est presque comme les pyramides de l'ancienne Egypte. »⁶ Le personnage principal du *Poison des images* est aussi un être dévoré par ce qu'il voit et cela à un degré encore plus important que Mr. Smith. Ces images représentent pour lui une obsession qu'il considérera le long de l'évolution du texte en rapport avec la maladie.

Cette *image fixe vide* joue un rôle essentiel dans le récit *Le Poison des images* car elle est un élément déclencheur de l'imagination en même temps que du sentiment de la culpabilité. Comme le narrateur du *Cinéma dans la Grange* le laisse entendre, le ressenti d'une réalité concrète est associée par certaines personnes à une expérience corporelle et, là où le langage fait faillite, l'image récupère l'éclat de l'instant comme présence. C'est pourquoi ce livre met au début en scène le double aspect de l'image :

¹ Thomas, Henri, *J'étais en route pour la mer*, Paris, Fata Morgana, 2012.

² Thomas, Henri *Le Gouvernement provisoire*, Paris, Gallimard, 1986.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969.

⁴ Thomas, Henri, *Le Plein jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002.

⁵ Blanchot, Maurice, « Henri Thomas a poursuivi son œuvre », *Obsidiane*, n° 30, p. 47.

⁶ Thomas, Henri, « Entretiens avec Christian Giudicelli », *Theodore Balmoral*, n° 48, 1975, 2 Paris, p. 171.

celle-ci est perçue comme dangereuse par la société, mais comme obsession dont il ne pourrait jamais se débarrasser par l'individu qui en est atteint.

Henri Thomas a écrit *Le Poison des Images* en 1975 et le texte est resté longtemps inédit, pour être publié seulement en 1993. La narration met en scène Marc, un jeune homme qui découvre sa passion pour les images libertines. Cette découverte se fait par le biais d'un ami qui lui recommande un kiosque où il pourrait se procurer des revues pornographiques. Il n'ose pas aller directement chez la vendeuse mais la guette. Les yeux de la femme l'influencent hypnotiquement dès leur première rencontre et il les associe à des pierres précieuses dont l'éclat pénètre dans le plus profond de son âme en le fixant, et en s'associant à un léger sourire de complicité :

Sa tête légèrement aplatie plutôt que sphérique semblait attachée sur son buste sans l'intermédiaire d'un cou, creusant une dépression entre ses grosses épaules rondes comme si cette tête avait été d'une lourdeur de pierre. Et de pierre ronde, brillante, polie, étaient les yeux qu'elle fixait sur lui avec une expression de curiosité, de méfiance et de moquerie à laquelle il lui fallait répliquer sous peine de se trouver très lâche, et de devoir s'éclipser sans avoir rien acheté qu'un quotidien quelconque. [...] Il y eut donc chez Marc, quelque chose de complice et réticent à la fois, une distance maintenue et en même temps quelque chose comme un rapprochement intime, voire obscène. Il plongeait résolument son regard dans les yeux immobiles de la marchande.¹

Les yeux de la marchande de journaux sont à la fois terribles et fascinants. Ils sont décrits à travers une métaphore qui utilise le vocabulaire de l'orfèvrerie : « pierre ronde, brillante, polie » et leur expression est rendue à l'aide d'une énumération oxymore : « expression de curiosité, de méfiance et de moquerie ». Ces yeux immobiles produisent un effet d'hésitation sur le personnage qui est incertain de la juste manière d'approcher la marchande. Plusieurs verbes à l'infinitif décrivent cette hésitation : « s'éclipser », « répondre par un regard totalement hostile », « prendre un air riant et bon enfant », pour finalement la regarder droit dans les yeux et qu'elle comprenne tout de suite ses intentions. Marc éprouve de l'étourdissement en plongeant son regard dans

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p.9-10.

ces yeux qui ressemblent à des pierres. La relation qui se lie entre la marchande et le client est « quelque chose de complice et réticent ». L'emploi du lexème réticent vient souligner, dans ce passage, la relation à la fois familière et tendue qui existe entre Marc et la Marchande. Les deux personnages n'ont pas besoin de parler pour se comprendre, car la marchande sait dès qu'elle le voit que Marc est venu acheter des revues pornographiques. Leur rapport basé sur la réticence est décrit dans un discours réticent lui-aussi qui emploie des termes généraux et vagues : « à mots couverts » « quelque chose de complice », « quelque chose comme un rapprochement intime, voire obscène », « une distance maintenue ». Entre le client et *le fournisseur d'images* se crée un lien de dépendance qui oblige le personnage à revenir régulièrement dans le kiosque :

Il pensait ne jamais revenir, que trois fascicules suffiraient à le combler, et que d'ailleurs ces saletés-là coûtaient fort cher. Cependant, deux jours plus tard, ayant, d'un air de satiété écœurante, jeté les trois publications dans la Seine, il est revenu vers la marchande dans son kiosque ; il a racheté quelques fascicules, plus rapidement, avec moins de paroles que la première fois.

L'hésitation du personnage est rendue dans ce passage par le recours aux verbes à l'imparfait ou au conditionnel présent : « Il pensait ne jamais revenir », « l'on pourrait appeler », « ne ressemblait à aucun autre ». Ces verbes qui traduisent un état mental, s'opposent aux verbes d'action qui, eux, sont au passé composé : « il est revenu », « il a racheté », « elle lui a montré ». Les images pornographiques qu'il se procure ne combleront pourtant pas un besoin profond : à les regarder trop longtemps, elles perdent leur charme et donnent la nausée. L'addiction à ces images s'associe à une frustration et, en même temps, à un dédain à l'égard de la vendeuse et comme de soi-même, ce qui entraîne le besoin de se débarrasser le plus vite possible des images défendues en les jetant dans la Seine, pendant la nuit. Mais ce besoin de regarder les photographies pornographiques s'ancre dans la conscience de Marc et cette obsession ne peut pas être maîtrisée, malgré la répugnance que Marc ressent pour ces images et, par la suite, pour lui-même. Encore plus, le personnage ne garde plus ces images seulement pour lui, mais les distribue aux autres à son tour, pareil à l'ami qui les lui avait montrées pour la première fois : « Ce sont des publications qu'on m'a passées ». Partagé entre la honte et

le besoin de posséder ces revues, Marc n'assume pas directement ces images et il préfère employer le pronom personnel *on*, à valeur indéfinie.

Mais Marc tombe subrepticement malade, il a juste le temps d'appeler sa maîtresse, Lucienne, une jeune femme dont on apprend qu'elle s'occupe de l'analyse des pierres rares au musée du Louvre. Elle le transporte à l'hôpital où il est atteint d'une grande fièvre. On n'apprend pas la cause de ce malaise inattendu – le personnage semble ne pas s'intéresser à sa maladie et affirme en avoir oublié le nom et ne pas lui prêter beaucoup d'importance. Un jour avant sa sortie de l'hôpital, Lucienne va chez lui pour mettre un peu d'ordre dans le logement et lui apporter une chemise propre. Lorsqu'elle y revient, rien ne semble avoir changé entre eux quoiqu'elle ait découvert les revues cachées par son ami sous les chemises. Elle ne lui dit rien à propos de cela. Marc semble avoir oublié depuis longtemps ces revues, et pourtant, lorsque Lucienne vient le voir, il se demande si elle les a trouvées en lui préparant les vêtements. Il s'inquiète de ce qu'elle pourrait penser de ces revues qui, une fois guéri de sa maladie, n'ont plus aucune importance pour lui. Il constate que son séjour à l'hôpital a apporté un grand changement en lui en le débarrassant d'une dépendance et, avec cette libération qu'il croit avoir atteinte, il semble que son jugement et son rapport à la vie ont aussi changé. Ces images sont pourtant désignées par le personnage-narrateur comme étant à la source de sa séparation d'avec Lucienne qui refuse de passer l'après-midi avec lui sous prétexte d'avoir à régler une affaire importante au Louvre et lui envoie par la suite une lettre pour lui annoncer sa décision de rompre définitivement.

Marc part en congé à l'île d'Houat, envoie une lettre à Lucienne ; celle-ci vient le retrouver sur l'île et le couple passe quelques jours ensemble. Puis, un soir, dans un café, ils rencontrent une dame avec son mari à la table voisine. Marc ne parvient pas à se rappeler où il l'a déjà vue, et se rend compte finalement que cette femme était la marchande de revues pornographiques. Un chat apparaît brusquement et s'installe sur une chaise, en détournant son attention. Lucienne lui raconte qu'elle va se marier cet hiver avec un autre, que tout était déjà prévu et elle revient ensuite à Paris. Resté seul sur l'île, Marc engage une relation bizarre avec le propriétaire du café qui lui raconte son histoire.

En même temps, il s'installe dans la maison de Mme Lucain qui loue des chambres sur l'île et commence à avoir une relation avec l'employée de celle-ci. Cette

pourvoyeuse en revues érotiques, la « mère Lucain », devient dans ses rêveries, une incarnation féminine du tentateur. Après la vente des revues, sur l'île, cette femme « tente » à nouveau Marc en le soumettant à la séduction d'une jeune femme, Corinne. Madame Lucain, à son tour, même si elle est mariée, se lie avec le propriétaire du café. D'après le narrateur, derrière cette relation de la vendeuse se cacherait l'intention d'acheter le café parce qu'elle veut agrandir sa propriété. Le mari de la vendeuse a aussi un café à Nice et seulement l'imminente visite de celui-ci met terme au séjour de Marc. Marc finit par s'enfuir sur une barque, en compagnie d'un habitant de l'île qui était tombé lui aussi sous la coupe de la « mère Lucain ».

Le récit bascule vers la fin parce que le narrateur qui avait donné l'impression d'être omniscient au commencement et qu'on a cru identifier par la suite à Marc écrivant sa propre histoire à la troisième personne, est, en fait Lucienne. De ce fait, un nouveau type de focalisation apparaît, le personnage secondaire étant celui qui régit le récit et qui parle des autres et de lui-même.

Cette femme voulait en effet relater la lutte de son ami, Marc, contre « le poison des images » : une passion pour l'image pornographique devenue initiation à « un monde caché dans les consciences, toujours présent, et privé de la parole commune ». Le but de ce roman « analytique » serait donc de raconter la guérison de Marc et sa lutte contre l'emprise de ces images sur lui. Le récit représente en même temps une exploration de la mémoire, du resurgissement de ses premiers tourments enfantins qui débouche et qui mène Lucienne à un constat révélateur pour le mouvement du récit entier: « [...] je ne veux pas tellement voir, je veux *savoir* »¹, affirme cette scientifique, habituée à l'emploi du microscope. Il faut entendre par là qu'elle souhaite accéder à une vision dépassionnée de l'objet. Or ici, il nous faut constater que, conformément à ce que déclare Pontalis, observer, c'est perdre l'objet de vue.² D'ailleurs, bien que le texte porte le titre « le poison des images », ces images empoisonnantes ne sont jamais décrites littéralement. Elles sont juste mentionnées par le texte en employant différents termes : « photo », « image », « revue », « magazine », « publication » et,

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 95.

² Pontalis, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

éventuellement, des adjectifs : « pornographique », « cochonne », « bonne », « meilleure ».

Nous ne savons pas si l'oncle et la tante regardaient de telles images eux-aussi, mais Marc n'est pas le seul personnage mentionné par le récit qui achète les revues : on parle aussi d'un ami qui avait montré pour la première fois les images à Marc et lui avait indiqué le kiosque où il pourrait s'en procurer. On parle aussi d'un autre ami qui regardait ces images sans même se cacher :

Il lui avait seulement dit qu'il avait vu « chez un ami », ce qui était vrai, mais c'était il y a dix ans chez Chamade. Ah, celui-là ne se cachait pas, sa femme les regardait en même temps qu'eux. C'était presque un album de famille. Le grand-père avait commencé : des dames en longs pantalons qui s'ouvrent ; le père : les cheveux courts de 1923, les fesses maigres... Chamade n'avait pas d'enfants, dommage. Au fond, il n'avait jamais pensé à tout cela. Est-ce qu'on pense à des choses de ce genre ? Elles passent, on tombe malade, on guérit, on meurt...¹

Dans cette perspective, l'image érotique devient, comme dans *La Nuit de Londres*, une image qui uniformise, qui enlève les traits particuliers de caractère des personnages gardent et représente une image vide. Elle est toujours perçue dans sa connotation négative et les personnages essayent de la combattre pour ne pas subir ses effets néfastes. Au niveau narratif, le texte apparaît comme un récit en faux jour : il annonce un récit sur la marchande de journaux, alors que le sujet véritable du texte est les images pornographiques et leurs effets sur les personnes qui les regardent de façon obsessive :

Sa passion pour les images libertines, érotiques – certains disent simplement : cochonnes – remontait loin, bien avant la vague pornographique qui s'élève depuis quelques années et va sans doute atteindre son point culminant, si elle ne l'a déjà dépassé – mais cela, c'est la société, c'est l'histoire de la photographie. Son histoire à lui est celle d'un homme, d'abord d'un enfant, remarquablement solitaire, en qui

¹ Thomas, Henri *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 39-40.

certaines tendances se sont énormément développées, faute de distractions habituelles à l'enfance et à la jeunesse.¹

Pour parler des images érotiques, le texte utilise trois termes : *libertine*, *érotique*, *cochannes* qui désignent un même référent. Il aurait suffi d'employer un seul de ces termes, qui sont d'ailleurs synonymes. Il s'agit d'une surdétermination qui déploie le paradigme de synonymes. Il fait ainsi valoir ce qui n'est jamais tout à fait juste. Ces trois termes sont synonymes au sens du dictionnaire mais, en même temps, ils brouillent ce qu'un même terme aurait arrêté dans la signification. En les employant sous la forme d'une énumération, on crée une sorte de polysémie du rapport aux images. L'énumération suggère un certain mystère car le mot *cochonne* comprend un jugement de valeur, le mot *libertine* évoque le libertinage tandis que le mot *érotique* garde une perspective de sensualité et de séduction. Cette série étend la signification et complexifie l'image érotique. Elle ne donne pas plus d'intensité, mais plus de nuances. À ces trois lexèmes, on pourrait ajouter le mot *pornographique* qui apparaît souvent dans le texte et qui évoque la luxure et la débauche. La série synonymique des adjectifs *libertines* – *cochannes* – *érotiques* – *pornographiques* bien que désignant à chaque fois le caractère sexuel de l'image, l'obscurcit. La photographie du corps dénudé n'est plus une simple image sexuelle, mais elle cache derrière elle maintes possibilités d'interprétation.

L'adjectif *cochannes* renvoie au vice et à la grossièreté, ce qui renvoie à l'achat compulsif des magazines, mais aussi l'histoire d'un ami de Marc qui regardait ces images avec sa femme et peut-être toute la famille. Le mot *libertines* évoque, tout d'abord, une conduite très libres, des mœurs libres, une personne qui s'adonne sans retenue aux plaisirs de la chair. Mais cet adjectif suggère aussi une attitude de refus de contraintes, un refus du dogmatisme des croyances établies ou officielles et rappelle que Marc, pareil à Mr. Smith, ne lit pas la Bible. Le mot érotique implique un jeu de séduction, une volonté de susciter l'amour et insiste sur le plaisir éprouvé. Au-delà de cette obsession pour les images, Marc cherche aussi l'amour à côté de Lucienne et essaie de la retenir sur l'île pour commencer une nouvelle vie ensemble. Enfin, le terme

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 7-9.

pornographique qui évoque le plus la luxure, suggère en même temps la prolifération des images, la multiplication des revues et le fait qu'elles sont commercialisées et achetées de plus en plus. L'emploi de cette énumération qui obscurcit le sens est redoublée, au niveau narratif, par un mouvement qui multiplie les pistes de lecture.

Ce long passage que nous avons cité représente l'incipit du roman et il nous semble révélateur du mouvement d'écriture du récit qui se construit par digressions successives. Le récit commence par l'exposition du problème auquel se confronte Marc : la passion pour les images libertines, et continue avec une digression sur l'histoire de la photographie. Après cette digression, le narrateur affirme vouloir revenir au vrai sujet du texte : la marchande de journaux mais, ce qu'il fait, c'est revenir en fait à son obsession des images pour essayer de l'expliquer et s'en guérir. Nous remarquons d'ailleurs, tout le long du texte, de nombreuses digressions qui s'accumulent malgré les affirmations du narrateur de vouloir revenir au sujet du récit. Ces expressions qui disent vouloir mettre un terme aux divagations sont, le plus souvent : « mais revenons », « ce n'est pas celui-là », « le thème est », « il s'agissait en effet ». L'emploi de ces termes tient moins à un scrupule de rigueur qu'à l'introduction de la prétérition car le texte passe volontairement sous silence certains aspects importants pour la compréhension du texte. Comme Randa Sabry le fait remarquer, « la prétérition est une figure des plus sournoises, puisque feignant de ne rien dire, de se contenter de suggérer un sujet en échappée, on s'acquiert cependant par ce pseudo silence, l'estime du destinataire ».¹ Nous pouvons observer, par exemple, dans l'espace de quelques lignes seulement, que le sujet change maintes fois par l'emploi des prétéritions :

On lui donnait des tranquillisants, mais maintenant, alors qu'il avait repris un peu de forces – Lucienne l'entraînant dans de longues promenades, il ne lui avait jamais avoué sa grande fatigue –, il n'avait pas de grande inquiétude : il reprendrait peut-être son travail aux Messageries, il se remettrait peut-être à l'étude de l'espagnol, et tout le reste peut-être... Une chose était certaine seulement : avec les journées immenses ; s'il ne

¹ Sabry, Randa, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, Paris, 1992, p. 37.

marchait plus beaucoup sur les chemins de l'île, du matin au soir il accomplissait un très long trajet dans le temps silencieusement. [...] Le fond de la vie, mais ce n'était rien...¹

En passant des médicaments qu'il prend, à la promenade avec Lucienne sur les plages, puis aux projets d'avenir (reprendre le travail, apprendre l'espagnol), ensuite à une sorte d'introspection et finalement à l'image d'un chien, le texte devient obscur. Le lecteur ne peut plus suivre la narration, car il ne sait jamais de quoi l'on parle exactement. C'est comme si le texte juxtaposait des événements qui n'ont aucun rapport l'un avec l'autre dans le désir d'exprimer quelque chose qui ne se laisse pas saisir. Nous avons à faire avec une technique de la réticence qui représente ici une interruption brusque de la parole pour continuer le discours avec une phrase sans rapport immédiat avec la précédente. La digression et la concession font intrusion visiblement dans le texte auxquelles s'ajoute un mouvement simultané de dénégation et d'aveu. Dans ce contexte, le récit change en permanence de direction, ce qui engendre l'ambiguïté et désoriente volontairement le lecteur. Pareil à Marc qui n'arrive plus à être cohérent à cause des images, le texte devient incohérent lui-aussi et demande au lecteur le travail de ressaisir ce qui échappe à l'expression, de coller les événements les uns aux autres, de trouver les rapports que Marc ne peut illustrer, afin de comprendre en quoi consiste le poison de ces images et comment le personnage pourrait s'en guérir. La fin du récit, au lieu d'apporter une conclusion ferme, propose deux opinions : celle de Marc et celle de Corine :

Il nous est arrivé quelque chose qu'il ne faut pas oublier, contre quoi nous ne pouvons pas lutter, il faut seulement bouger le moins possible, pour ne pas attirer l'ennemi. Il ne pourra rien sur nous si nous ne faisons pas attention à lui. C'était comme cela déjà à la fin, quand Yorick m'a tiré dans le vent sur les landes et les plages... O, aide-moi, aide-moi... »²

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 84.

² Thomas, Henri *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 110.

Je sais ce qui lui fait peur, et je crois que cela pourrait aussi bien nous faire rire. C'est la certitude qu'il a de ne plus être comme tout le monde, d'avoir échappé au dernier moment, à ce qu'il appelle la folie, mais seulement quand il m'en parle, à moi seule. Car il voit cette folie partout. Pour lui, elle est la règle, et non l'exception. Pour lui, c'est comme si tout le monde était mort, sauf nous. Comme si nous avions trouvé sans le vouloir le centre d'où tous les autres ont été expulsés, projetés dans le vide, et c'est là qu'il voit : des images, un cinéma sans limite...¹

À un incipit digressif correspond ainsi, une fin bivalente. Cette fin du récit qui est écrite par Lucienne à la première personne reprend, d'un côté, les propos de Marc et, de l'autre côté, les commente, en proposant une autre variante. Les deux discours représentent une tentative pour saisir l'explication du comportement de Marc. L'homme pense qu'il a été sauvé comme par miracle d'un danger imminent, qu'il ne doit pas oublier ce « quelque chose » et que le danger n'est pas complètement passé, qu'il faut rester toujours aux aguets de l'imprévisible. Ses propos sont très ambigus, mais les mots qu'il emploie font penser à la disparition (« bouger le moins possible », « ne pas attirer l'ennemi », « ne faisons pas attention »). Se rendant compte de son incapacité à mettre en mots ce qu'il veut exprimer, il demande de l'aide : « O, aide-moi, aide-moi ». Or, ce que fait son amie, ce n'est pas de compléter ses propos, mais de proposer, en quelque sorte, un discours opposé. Lucienne dit comprendre que ce qui fait peur à Marc, c'est d'avoir échappé au dernier moment à la folie, qu'il ne s'agit pas de la disparition effective et qu'il se trompe en pensant que « tout le monde était mort » excepté eux. Sa façon de se rapporter aux affirmations de Marc fausse le discours mais, dans les deux cas, il s'agit toujours d'une disparition, que ce soit sous la forme de la folie (absence à soi-même) ou de la mort (absence au monde).

Le langage réticent mène, dans ce roman, à un texte presque complètement hermétique. Le titre qui utilise une métaphore remarquable est le seul qui permet au lecteur de garder le fil de la narration en rapportant chaque élément qui apparaît à cette image empoisonnée. Nous constatons que la narration ne s'oriente donc pas vers un point du devenir chronologique, mais apparaît comme le développement d'une analyse

¹ Thomas, Henri *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 111.

portée sur une idée abstraite : l'image empoisonnée. En se confrontant à ces images qui sont des *images vides*, le personnage vit une expérience limite. Envers ces photographies pornographiques, Marc ressent à la fois le désir pulsionnel et la nécessité de les refouler, ce qui engendre un état de crise : « Il connaissait bien le mécanisme qui le brisait à chaque fois de la même manière, mais quelque chose lui échappait, vers quoi il essayait de penser, de réfléchir. »¹ Marc parle de ses « habitudes » comme d' « un mensonge par rapport à ce qu'il avait voulu autrefois, et la vérité était ce qu'il avait perdu. »² Le personnage laisse ainsi entrevoir, derrière la nécessité dévorante de regarder les images libertines, un état perdu, un idéal sensoriel qu'il aurait connu autrefois. Cet état idéal correspond à « un monde caché dans les consciences » qui est impossible à transposer dans la parole : « plus présentes que d'autres à la conscience, mais c'est faute de langage, d'une manière confuse, comme voilée ». ³

4. La vue

Si l'*image pleine* entraîne la vision, un regard qui s'ouvre sur le mystère caché des choses et qui fait proliférer l'imagination, l'*image vide* entraîne, au contraire, un figement du regard dans l'immédiat. Il s'agit d'un regard qui se limite à l'apparence de l'objet, qui ne donne pas lieu à un développement imaginatif et qui creuse en quelque sorte la référentialité. Nous allons appeler, en opposition avec *la vision*, ce type de regard *la vue*. En parlant de l'image érotique, Henri Thomas la dénonce dans son carnet *Le Migrateur* et affirme qu'elle est le « propre d'une société qui est celle du spectacle, où l'image détachée de son objet prolifère mécaniquement. » ⁴ Coupée de son référent, l'image devient vide, car elle n'exprime plus quelque chose et elle est une simple

¹ Thomas, Henri *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p.15.

² *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 17.

³ *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 15.

⁴ *Le Migrateur*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1983, p. 142-143.

apparition démultipliée qui pollue le champ de vision. Cette conception de l'image coupée du réel apparaît aussi dans le récit *Le Poison des images* : « Des photos, c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas là »¹. Nous remarquons d'ailleurs le fait que l'image vide apparaît, le plus souvent comme reproduction d'image : comme affiche, dans le roman *La Nuit de Londres* ; comme photographie, dans *Le Poison des Images*, *La Promontoire* et *Le Pharmacien d'Anvers*, comme fresque, dans *John Perkins*.

En associant l'image vide à la photographie, Henri Thomas s'oppose à Roland Barthes. Ce dernier, dans son livre *La chambre Claire. Note sur la photographie*² part de l'idée que la cible de la photographie est toujours réelle et que le référent a existé devant la caméra, mais uniquement pendant un bref moment, enregistré sous la forme de la photographie. L'objet a donc été présent, mais il est devenu tout de suite différent, dissemblable de lui-même. Roland Barthes en conclut que l'essence de la photographie est « Ça-a-été » car l'image photographique saisit le moment, rend immobile son référent, témoigne que celui-ci « a été » vivant. De ce point de vue, la photographie apporte la certitude de l'existence d'un objet et, par conséquent, elle empêche toute interprétation et transformation de l'objet. La conception d'Henri Thomas se place radicalement au pôle opposé de celle de Roland Barthes. Dans les récits de l'auteur, la photographie ne renvoie pas à un référent, elle n'affirme pas l'existence de quelque chose (« Ça-a-été »), d'autant moins la singularité de cet objet. Nous avons vu, dans *La Nuit de Londres*, que la personne photographiée est pour le personnage, en même temps, une patineuse, un mannequin, sa femme ou Lilith. Cette image n'est pas, par conséquent, fixe. Elle peut subir maintes transfigurations pour les personnages, se multiplier à l'infini sous des formes diverses. Dans les romans d'Henri Thomas, l'image vide ne vient pas rappeler une présence: elle est une simple représentation d'une idée générale associée, le plus souvent, au corps de la femme. Henri Thomas ressent la photo comme une absence : cela a peut-être existé, mais n'existe plus et cette photographie

¹ *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 1993.

² *La chambre claire. Note sur la photographie* est un ouvrage de Roland Barthes, rédigé entre le 15 avril et le 3 juin 1979 et publié en 1980, dans lequel l'auteur s'interroge sur la nature de la photographie, en essayant de comprendre si elle a un « génie propre », un trait qui la distingue des autres moyens de représentation.

vide entraîne une faim de photographie, une obsession d'acheter les photos, une boulimie d'images proche de la folie.

La confrontation à l'image érotique apparaît donc comme une expérience des limites, car le personnage ressent le fort besoin de s'en détacher pour pouvoir continuer à vivre. Mais, il n'est pas facile d'échapper à l'emprise de l'image et il est quasiment impossible de s'en débarrasser complètement. Marc arrive à être hospitalisé et c'est en perdant l'accès aux images pour une période suffisamment longue (il est dans un hôpital et ne peut donc pas sortir s'acheter des revues ; il ne voit pas) qu'il parvient à se désintoxiquer. Nous trouvons l'exemple qui illustre peut-être le mieux le pouvoir de tentation de ces images expliqué métaphoriquement dans le récit *La Nuit de Londres* : « La main qui poussait l'image opérait avec la discrétion du mauvais plaisant expert à amener, par une gradation de propos anodins, une énorme offense qui fige net la conversation, mais qui s'esquive à l'instant même. »¹ La main invisible qui pousse l'image est, en effet, le commerce fructueux. La façon d'agir de cette main invisible est comparable au discours qui lance des propos incitants au public pour s'enfuir tout de suite après. L'effet de l'image sur l'œil de celui qui regarde dans *Le Poison des Images* apparaît comme « un misérable délire » et comme « la disparition dans la manie. »² A travers elle « le voir menace le dire », les catégories du sensible sont bouleversées et à leur suite le rapporte au monde est dévié.

La vue s'associe à une dépersonnalisation de l'individu et à une dissolution de sa personnalité parce qu'elles apparaissent toujours comme quelque chose qui est vu mais jamais comme quelque chose qui est touché, les images représentent une expérience sans véritable expérience et ont comme principe ce que l'auteur appelle une saisie « déceptive »³ :

Telle photo valait mieux que les autres, telle photo était excellente, celle-ci enfin était la photo, celle qui annulait toutes les autres, et donnait à Marc le coup de grâce dans cette lutte solitaire pour échapper et en même temps succomber. Pour succomber en

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres* (1956), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977, p. 14.

² Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 16.

³ La notion de *saisie déceptive* apparaît dans la correspondance de Thomas.

échappant à la photographie, par une sorte de collision des sens avec l'image où le phantasme perdait son pouvoir à l'instant même qu'il en donnait la preuve.¹

Après avoir montré ce comportement bizarre, en faisant une association entre la réflexion sur la vie et sa propre histoire, Marc se tourne vers sa maladie et y voit une lance pour se sauver. Nous pouvons voir dans cette maladie du personnage une confrontation à la mort. En se heurtant à une véritable limite et au danger de la disparition, le personnage change. Ce que le personnage considérait comme étant une expérience limite (voir une image, ressentir au plus profond de son être le désir, le cacher aux yeux des autres qui ne le comprendraient pas) est relativisé. La mort, en tant qu'horizon inévitable, fait voir les vraies choses importantes de l'existence et contribue à stopper un comportement nocif : « quelque chose avait changé. Il a fait un grand détour par la maladie, et il n'est pas revenu au même point, il a peut-être été ramené en arrière, à un moment dont il ne se rappelle rien, mais où il ne se sentait pas perdu. Rien à tirer, pourtant, aucun renseignement sur ce qui s'est passé quand il regardait la lampe. »²

Ce renoncement à la dépendance aux images érotiques provoque un changement aussi au niveau du langage. Si jusqu'alors le langage était stéréotypé, après le renoncement Marc semble retrouver un vrai langage. La conversation qui était marquée par des silences et fragmentations, se mue dans une conversation heureuse et bienfaisante : « Ils parlèrent de cinéma comme tout le monde, et déplorèrent peu sérieusement le pullulement des films pornographiques. Même dans cette conversation pareille à mille autres dans Paris, Marc sentait que quelque chose avait changé. Ce n'était plus une conversation comme les autres, – atteinte dans les silences, pensait-il, et il fut tout à coup très heureux de le constater. Surtout dans les silences, mais aussi dans les mots. Est-ce que l'autre s'en rendait compte ? Et même dans les choses alentour, dans leur manière d'être là, il voyait un changement. »³

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 15.

² Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 39.

³ Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 40-41.

En posant le langage comme un instrument à travers lequel le monde est révélé, le changement constaté au niveau de celui-ci implique aussi un changement opéré sur la réalité. Si Marc subit ce changement sans pouvoir l'exprimer, il revient au narrateur du texte, à Lucienne, de l'exprimer : « Je sais très bien pourquoi j'y pense, dit Lucienne, c'est à cause de cette lumière dans la vitre. Nous sommes enfermés dans une de ces pierres dont je n'ai pas réussi à percer le secret, ni personne. Ils utilisaient un vernis qui reste impénétrable. Il faudrait le briser pour les analyser. Tu ne les verras jamais, elles sont réparties à Caire, le pectoral du pharaon et sa bague d'or. Pour une seule de ces pierres, qui avait une cassure, on a pu déterminer qu'elle provenait d'un filon qui est dans l'Afghanistan. »¹

Si Marc connaît l'apaisement moral et physique en renonçant aux images, pour Lucienne, la découverte de la vraie cause de la maladie de son ami et la révélation du fonctionnement de ces images ressemble à une sorte d'épiphanie. Elle s'associe avec une brusque lumière presque irréelle qu'elle décrit par le biais des pierres précieuses – le seul domaine qu'elle maîtrise et qui lui confère un langage maîtrisé. Ce que Marc n'arrive pas à formuler de manière logique et transmettre par des mots (« Tu vois, rien n'était dit, dit Marc. Moi non plus je ne parlais guère excepté avec Corine.... La nuit... un drôle de langage et toujours la même chose. » (le même langage atteint de maladie »²) est communiqué par Lucienne à sa place. Le texte devient donc un discours délégué :

Je sais ce qui lui fait peur, et je crois que cela pourrait aussi bien nous faire rire. C'est la certitude qu'il a de ne plus être comme tout le monde, d'avoir échappé au dernier moment, à ce qu'il appelle la folie, mais seulement quand il m'en parle, à moi seule. Car il voit cette folie partout. Pour lui, elle est la règle, et non l'exception. Pour lui, c'est comme si tout le monde était mort, sauf nous. Comme si nous avions trouvé sans le

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 44.

² Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 106.

vouloir le centre d'où tous les autres ont été expulsés, projetés dans le vide, et c'est là qu'il les voit : des images, un cinéma sans limite...¹

Le discours de Lucienne est emprunté au langage technique de l'orfèvrerie et rappelle le domaine d'activité de la femme – l'étude des pierres précieuses –. Nous pouvons voir la confrontation de celle-ci avec le langage. Pour Lucienne, le langage n'est jamais ambigu et toute vérité peut trouver sa mise en mots. Seulement ceux qui n'arrivent pas à vraiment conscientiser ce qu'ils éprouvent sont, de son point de vue, incapables de le transmettre à autrui. Mais ce qui s'affirme ici comme confiance dans la possibilité représentative du langage et se donne clairement dans ce dernier fragment, n'est pas transposable au niveau du texte (qui est digressif et résistant). La conclusion que tire donc Lucienne et qui se veut un théorème, se trouve faussée par sa propre analyse.

L'*image vide* suppose *la vue* comme simple faculté de perception. Le personnage enregistre l'image de ce qui se trouve dans le champ visuel, d'une manière passive, sans intention préalable. Il en perçoit la forme, la couleur, la position et le mouvement. Cette distinction est due au fait que lorsqu'il s'agit de *la vue*, nous avons affaire à un regard tourné uniquement vers l'extérieur qui absorbe involontairement les stimuli du monde environnant jusqu'à la saturation et presque la nausée. Au contraire, la vision implique un regard tourné vers l'intérieur de l'être afin de découvrir l'essence de l'être et du monde.

L'image a, dans les récits d'Henri Thomas, une double valeur, en fonction du pouvoir d'évocation qui lui est attribué. On distingue ainsi, d'un côté, *une image pleine* qui a une forte valeur symbolique, qui renvoie vers un ailleurs et qui invite à une interprétation imaginative. De l'autre côté, on constate la présence d'une *image vide* qui ancre la représentation de l'objet dans le réel, qui la rattache à une signification immédiate et qui aplatit son sens. Dans la première catégorie d'images rentre, par exemple, la touffe d'herbe, les galets ou le coucher du soleil tandis que dans la deuxième catégorie on retrouve l'affiche de la patineuse ou des photographies pornographiques. On observe que ces deux types d'images correspondent à deux classes

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des images* (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, p. 110-111.

d'objets représentés : dans le premier cas, des objets inanimés qui subissent un regard innocent et, dans le deuxième cas, le corps animé qui attire un regard scopophilique. Le critère qui rattache une image à une catégorie plutôt qu'à une autre serait donc sa nature car le végétal, le minéral et même l'animal déclenchent une prolifération de l'imaginaire, tandis que la corporalité aplatit les représentations et les réduit à une simple pulsion. L'apparition de ces deux types d'image se fait elle aussi de manière différente. L'image pleine surgit spontanément et attire le regard du personnage par hasard, à cause de son apparition insolite. Elle devient ensuite une image recherchée et détermine des retours successifs des personnages, comme un talisman qui protège et permet de se ressourcer d'une énergie inexplicable. L'*image vide*, par contre, émerge suite à une stratégie qui calcule ses apparitions et ses effets. Elle fascine le personnage et devient une obsession nuisible dont il ne peut plus se débarrasser.

Ces deux types d'images supposent aussi deux types de regard : *la vision* portée sur la substance immatérielle de la chose regardée et *la vue* confinée à son apparence immédiate. La vision est toujours en rapport avec l'innommable, comme une tentative d'illustrer une expérience qui échappe à la parole en la symbolisant. La vue, par contre, fait se retirer la signification profonde de l'image, aplatit le sens et arrête le développement symbolique. Ce mouvement d'une part expansif dans le cas de la vision et, d'autre part, en retrait dans le cas de la vue, se matérialise aussi dans le discours. À la vision, correspond un discours qui s'épanouit, qui déborde la simple référence, qui, à travers des comparaisons, des métaphores et des allégories, part dans tous les sens. Ce discours, bien qu'extrêmement riche, ne peut pourtant pas satisfaire le personnage qui le ressent pourtant comme insuffisant et, dans son effusion, il s'engage dans des digressions interminables. Quant à la vue, il lui correspond un discours austère, qui reprend à l'infini l'image vide en employant les mêmes termes ou bien en se confinant au champ synonymique immédiat. Le discours est ainsi creusé, tourne en rond, se replie sur lui-même, dans le désir d'insister sur le référent qui échappe justement parce qu'il reste trop abstrait.

Que l'on parle d'une invitation au développement imaginaire ou bien à un creusement du référent, l'image n'est jamais dans les récits d'Henri Thomas, identique à elle-même. La réticence se manifeste au niveau de la conception de l'image comme une impossibilité ou un refus d'équivalence entre le signifié et le signifiant.

Chapitre V

Le corps

L'*image vide* qui est toujours associée à la sexualité, et notamment à la femme dénudée, révèle une conception singulière du corps. Celui-ci semble être toujours perçu comme coupable, méprisable et dangereux. Il entrave le personnage dans sa quête de l'*épiphanie*, l'obligeant à détourner le regard, comme dans *Le Parjure*, à abandonner sa voie, comme dans *Le Poison des images*, ou bien à se déshumaniser, comme dans *La Nuit de Londres*. Ce corps – tentation ou danger de mort – n'est presque jamais véritablement décrit pourtant et constitue une présence floue qui empêche le discours, le réduisant à une expression superficielle et sans aucune profondeur symbolique.

Ces constats faits à partir de l'*image vide* invitent à approfondir le concept de corps dans l'œuvre d'Henri Thomas, d'autant plus qu'il est exploité dans de nombreux autres récits de l'auteur, comme, par exemple, « Harry », « La Deuxième personne », *La Relique*, *Le Cinéma dans la grange* ou *Une Saison volée*. Le corps intrigue tout d'abord par sa présentation toujours en clair-obscur : aussitôt apparu, il s'efface comme une ombre dispersé par un rayon brusque de lumière ; aussitôt suggéré, il est repoussé inexplicablement. Ce qui reste de son absence est une sensation indéfinie, une présence

voilée qui insiste plutôt sur les effets déclenchés que sur la forme matérielle et, une sorte de tentation interdite. Le corps invite ainsi à être détaché de sa toile de fond, afin de mieux cerner sa silhouette. Se montrant à peine, se cachant aussitôt découvert, suggéré plutôt que nommé, il semble jouer un jeu de séduction dont les règles restent secrètes.

Les récits d'Henri Thomas semblent le présenter plutôt dans la négativité, à la lisière de l'*eros* et du *thanatos*. Mais est-ce que cette image du corps est la seule qui peut être retenue où bien le corps, au-delà de cette apparence profane cacherait une silhouette du sacré ?

1. Le corps méprisé

Appréhendé parfois même par l'auteur comme ses carnets en témoignent et craint par les personnages qui font de leur mieux pour le fuir, l'érotisme devient systématiquement dans l'œuvre d'Henri Thomas un obstacle dans la quête de l'épiphanie et une épreuve à laquelle les personnages doivent résister. Une telle conception du corps a de quoi intriguer. Elle est illustrée par les images érotiques dans *La Nuit de Londres* et dans *Le Poison des images*, lorsque les personnages essayent de les éviter sans pour autant y parvenir. Le corps nu est rarement regardé directement : c'est le cas de Marc, dans *Le Poison des images*, qui rentre chez lui, ferme la porte et tire le rideau avant de commencer à feuilleter les magazines ; c'est le cas de John Perkins au moment où il épie les gestes de Dorothy Lawney et de ses invités affalés sur le lit ; c'est aussi le cas du narrateur de « J'étais en Route pour la Mer » qui cache soigneusement ses revues devant les autres.

La culpabilité des personnages qui regardent le corps nu est souvent liée à une culpabilité religieuse. *La Nuit de Londres* démarre avec un texte isolé du reste de la narration et qui implique une méditation sur Mr Smith, l'homme de la foule, et sur la

manière dans laquelle l’affiche gagne son attention et provoque son désir. Si le narrateur de *La Nuit de Londres* voit dans ces images une Bible de l’homme moderne tenté par Lilith, Marc, le protagoniste du *Poison des images* parle lui aussi des revues pornographiques achetées sur le Boulevard Bonne-Nouvelle, en proposant un jeu de mots entre le nom du boulevard et la connotation religieuse du terme (l’Annonciation) :

Je ne me demande pas, du gamin de treize ans qui osait soulever du bout du doigt la page de Frou-Frou suspendu à l’étalage du marchand de journaux (et se retournant voit son oncle qui le regarde gravement en hochant la tête, ou de l’homme de quarante ans, gris et pensant, qui s’approche du boulevard Bonne-Nouvelle où il est sûr de trouver trois ou quatre recueils de photos venus du Danemark –, lequel éprouve l’émotion la plus grande ; il est évident que là comme ailleurs l’enfant est le père de l’homme, mais quelle étrange paternité ! Un petit démon craintif, ayant lui-même pour principe une sorte de bébé de feu, entièrement pétri de désirs sans nom, qui lui font un corps invisible toujours éveillé, nuit et jour. Bébé de feu, homme vieillissant, corps trop présent qui s’alourdit –, c’est bien le même être sans doute.¹

Pour le personnage du *Poison des images*, l’image érotisée ne représente plus seulement un instrument d’uniformisation et de manipulation des masses par une main inconnue, comme c’était le cas dans *La Nuit de Londres*. Elle a des conséquences beaucoup plus graves, presque mortelles. Marc associe ces images avec sa maladie² peut-être aussi en raison du fait qu’elles auraient pu déclencher, par des mécanismes mystérieux, une maladie oculaire. L’obsession pour ces images que Marc considérait déjà comme étant la source de son éloignement des autres est décrite souvent en utilisant des termes médicaux, comme s’il s’agissait d’une maladie mentale. Le sentiment de culpabilité affecte ses relations avec les autres, notamment avec les femmes et il tente de toutes ses forces de résister à l’habitude d’acheter les revues.

Même lorsqu’il s’agit de la femme aimée, ce corps est craint. Dans les récits d’Henri Thomas, le corps de la femme n’est jamais représenté comme un objet de désir

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu’il fait, 1993, p. 8-9.

² Nous ne savons pas exactement de quelle maladie souffre Marc, nous savons seulement qu’il a été hospitalisé pour subir une intervention chirurgicale aux yeux.

amoureux. C'est le cas dans *Le Plein jour*, lorsque Martigue évite de rencontrer Gabrielle et s'absente du rendez-vous, ou dans *Une Saison volée*, lorsque Paul Souvrault prétexte la visite d'un ami pour ne pas recevoir chez lui son amante. Ces femmes aimées ne sont jamais idéalisées et ne font presque jamais l'objet d'un désir amoureux. Le corps de la femme apparaît plutôt comme l'objet d'un désir pulsionnel qui nuit et qu'il faut éviter. Ainsi, dans *Le Poison des images*, le personnage principal part sur une île, loin de Lucienne, la femme qu'il dit pourtant aimer. Dans *Le Promontoire*, le personnage anonyme préfère lui aussi rester seul et lorsque sa femme revient sur l'île, il décide de loger séparément.

Le corps de la femme n'est pas regardé ouvertement, il est toujours perçu à travers une fenêtre restée ouverte, derrière un rideau, en ombre chinoise ou bien par la clé de la serrure. Ce corps guetté qui n'est pourtant décrit que vaguement suggère le thème du voyeur dont les racines sont attribuées le plus souvent à l'enfance. Dans *Le Poison des images*, Marc attribue son penchant pour les images érotiques à un épisode de son enfance :

La marchande était donc devenue pour lui l'âme damnée et secrète de la vie que l'on dissimule spontanément comme une tare familiale ou un échec personnel humiliant. De la même manière, étant enfant, il aurait pu ne pas songer à soulever les pages du Frou-Frou en passant près du kiosque lorsqu'il rentrait du lycée. Pourquoi son oncle qui l'avait surpris, et qui l'avait regardé en hochant la tête, ne lui avait-il rien dit ? Était-ce aussi, pour lui, une des choses dont on ne parle jamais ? Marc avait peut-être découvert alors, pour la première fois, qu'il existe un monde caché dans les consciences, toujours présent, et privé de la parole commune... les choses dont on ne parle à personne sont peut-être plus présentes que d'autres à la conscience, mais c'est, faute de langage, d'une manière confuse, comme voilée... Tout en demeurant là, elles échappent, et peuvent ne plus être sensibles comme un poids à fond de cale, comme étaient les photographies au fond du placard de sa chambre, d'où il les tirait certains soirs, presque machinalement.¹

Si l'oncle avait parlé de cet épisode devant l'enfant, s'il lui avait expliqué sa faute et s'il l'avait puni, comme Marc, s'y attendait, l'espérait peut-être, l'événement

¹ Thomas, Henri *Le Poison des Images*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 13.

aurait été classé : il ne faut pas regarder ces images pornographiques, ce n'est pas bien. Mais en refusant d'agir, en faisant mine de rien, l'oncle ne donne pas des repères clairs et l'enfant ne sait pas sûrement s'il est coupable, si son geste est grave, si les adultes (l'oncle et la tante) ne regardent pas eux aussi ce type de publications. Au niveau du discours, l'image vide est associée elle aussi, tout comme l'image pleine, à un discours réticent. Nous remarquons la richesse du vocabulaire employé pour parler de l'impossibilité de nommer : « un monde caché dans les consciences », « privé de la parole commune... », « faute de langage », « d'une manière confuse, comme voilée... », « elles échappent », « comme un poids à fond de cale ». En ayant recours à des mots qui ont une connotation obscure (« échappe », « cache », « confuse »), à des comparaisons (« comme voilée », « comme un poids à fond de cale ») et aux points de suspension, ce passage illustre l'incapacité du personnage à nommer ce qu'il ressent et même à décrire ces images qui sont ses obsessions.

Le voyeurisme est ainsi mis en relation avec la découverte de la sexualité et la sensation de l'enfant qu'un monde caché lui est interdit. Il apprend ainsi que la réalité n'est pas toujours transparente et qu'elle est parfois cachée du langage et que ces choses passées sous silence, justement parce qu'elles ne font pas surface ont un énorme pouvoir. En acquérant ce caractère mystérieux ou secret, les choses cachées influencent un comportement et des gestes inexplicables, incontrôlables et machinaux comme le fait de chercher avec obsession l'image érotique partout, acheter compulsivement les journaux, feuilleter les revues chaque jour, guetter les femmes qui passent à vélo ou les regarder se déshabiller derrière des rideaux.

Regarder le corps dénudé implique toujours une sensation de culpabilité. Dans *La Nuit de Londres*, Paul Souvraut pense sauver son ami d'un danger imminent en l'empêchant d'aborder les deux prostituées dans la station de bus. Dans *Le Cinéma dans la grange*, le jeune homme se sent coupable d'avoir regardé se baigner nue une jeune fille bien que celle-ci se sache regardée et ne l'avait pas empêché de le faire. Dans *La Relique*, le prêtre se penche dans le couloir pour regarder par la serrure dans une chambre où se trouvait probablement une prostituée et s'enfuit dès qu'il entend derrière lui le claquement d'une porte.

Le corps nu représente ainsi une tentation presque démoniaque comme on peut le voir dans *La Nuit de Londres* lorsque l'affiche de la patineuse est présentée en

opposition avec la Bible, dans *Une saison volée*, lorsque Peillet, en découvrant l'érotisme renonce à aller chaque matin à la messe ou dans *La Relique*, où l'abbé entend des grognements et un rire venu d'un autre monde. Ce rapport entre *eros* et *thanatos* est perceptible encore plus fortement dans *Le Promontoire*, lorsque Rollaer aide Diane se suicider après l'avoir vue toute nue. Ses gestes sont comme hypnotisés par cette vision du corps sortant de la mer dans la lumière du crépuscule.

La tentation du corps est donc une tentation à laquelle les personnages doivent résister. Elle entrave leur progression, les détourne de la quête d'un idéal et les empêche d'écrire. Cet aspect incompatible entre le désir pulsionnel et l'écriture est présent dans *Le Précepteur*, mais il est évoqué aussi de nombreuses fois par Henri Thomas dans ses carnets. Le corps est donc une matérialité dont le personnage doit se libérer s'il veut atteindre « le progrès personnel »¹ dont il rêve.

2. La vanité

La corporalité comme matière dont il faut se débarrasser apparaît peut-être le plus clairement illustrée dans les œuvres qui réduisent le corps au squelette. Il ne s'agit point de romans noirs et le moindre renvoi ténébreux est éliminé, ce qui rend la présence du squelette, notamment dans le roman *La Relique* et dans la nouvelle « Harry », tout à fait étrange. Dans « Harry », Henri Thomas fonde sa fiction sur un fait réel : « cette histoire est une *histoire vraie*. Je l'ai simplifiée un petit peu. Mais, en réalité, il y a un arrière-plan à l'histoire. Cet enfant vit dans sa famille, dans un petit village voisin de la Manche, dans ce qu'on appelle les Dozn, ces grandes collines qui sont très belles mais que le vent enjambe tout le temps. »² Le narrateur-personnage rend

¹ Thomas, Henri, *Le Précepteur* (1942), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

² Thomas, Henri, p. 176.

visite à ses amis Watson dans la campagne irlandaise et se lie d'amitié avec l'enfant cadet de la famille, Harry. Ce petit garçon est un taciturne et un solitaire qui a une passion très bizarre pour les squelettes des animaux. Pour obtenir ces squelettes il cherche des oiseaux et des rongeurs morts dans les champs et les enterre pour quelques semaines. Il les déterre ensuite et les place dans de petites boîtes, en apportant à la lumière leur ossature¹. Il entreprend ainsi d'obtenir une collection et il est très fier de ce qu'il a jusqu'à présent et qu'il montre à tous les invités de ses parents en leur expliquant, comme dans un geste d'anticipation sur son suicide : « Il lui manque plusieurs os [...]. Si vous revenez plus tard, j'en aurai un complet. » Et il est fier de préciser que pas un os ne manque à son squelette de souris. »² Peu après la visite, le narrateur apprend par une lettre que le petit garçon est mort asphyxié dans une meule. Il rencontrera plus tard un voisin de la famille Watson qui laisse entendre que l'enfant se serait suicidé, en effet, pour pouvoir rattacher à la collection son propre squelette.

La culpabilité reviendrait à la mère de l'enfant qui, elle-même souffrant d'une maladie psychique, au lieu de faire cesser la passion morbide de son fils, l'aurait encouragée. C'est pourquoi, Harry ce serait suicidé pour obliger sa mère à assister, par la suite, à la révélation de son squelette et à l'accomplissement de sa collection. En parlant de cet incident, l'auteur-même indique cette piste :

La véritable raison c'est que sa mère était elle-même un peu dérangée. Et cette demeure où il vivait, qui était assez ancienne, avait servi de point d'attache aux parachutistes

¹ Le fragment qui décrit cette opération dans le roman est presque identique avec les notations des carnets d'Henri Thomas : « Il y a eu un mot du père qui m'a éveillé à l'intérêt pour cet enfant. Il m'a dit : « Vous allez voir Nicolas. C'est un poète. » Il n'avait trouvé que ce mot pour caractériser cet enfant qui l'inquiétait. « Il n'est pas bavard. Il fait une collection de petits squelettes », qui étaient d'ailleurs très beaux. Il les mettait dans la terre. C'est ça le secret. Il trouvait un oiseau mort, il l'enterrait puis il mettait une petite branche avec un bout d'étoffe. Il allait le déterrer longtemps après. Et le squelette était dégagé. Il avait trouvé cette technique. Ensuite, il le brossait, il l'astiquait, il le rafistolait avec des fils de fer. De la part d'un enfant de treize ans, il vivait dans un monde de structure fine mais pas réelle. Et c'est ce que le père appelait un poète. L'enfant meurt de façon telle qu'on croirait qu'il veut obtenir son propre squelette, puisqu'il se fourre dans une meule de foin, il meurt étouffé. Je l'ai vu, et il a laissé un souvenir bouleversant, enfin ! »

² Thomas, Henri, Harry

qu'on envoyait en France pendant la guerre. Il y avait là un poste émetteur, et la mère s'occupait de tout cela. L'enfant était trop jeune pour avoir connu ça, mais l'atmosphère de la maison était l'atmosphère des choses cachées : des postes de radio dans les placards, des gens qui viennent et qu'on ne connaît pas. Je suppose que l'enfant avait vécu dans cette espèce d'univers où les gens apparaissent et disparaissent sans qu'on sache leur nom, des casse-cou, vous comprenez, des gens, car ils étaient en mission très dangereuse, et qui naturellement, devaient vivre d'une manière un peu particulière. Et cet arrière-plan a dû certainement jouer dans la petite enfance. Et puis la mère était toujours là, et elle était très étrange.¹

L'exactitude de la passion d'Harry apparaît dans la remarque faite par le narrateur sur le travail scrupuleux de l'enfant. Le héros découvre à travers le suicide ce que son existence physique lui cachait, c'est-à-dire une intériorité révélée *in absentia* qui se donne pour l'essence de son univers personnel. A travers la mère qui assiste, Harry entre en pleine possession de son squelette et accomplit, à ses yeux, un geste nécessaire pour posséder une collection complète. Le choix d'un enfant comme personnage dans cette révélation de l'épiphanie par la dépossession du corps rappelle une autre nouvelle, *Le Disparu*, où apparaît l'idée que la mort serait plus compréhensible pour les enfants que pour les adultes : « – Les enfants comprennent la mort mieux que les adultes, dis-je hasardeusement. – Il se peut, mais comment comprendre les enfants, nous qui sommes adultes ?^{2 3}

Dans *Harry*, exhiber son propre squelette correspond au besoin d'avoir accès et de donner accès aux autres, mais aussi à l'essence éternelle et universelle de l'être humain. Le squelette représente tout d'abord pour le petit garçon le seul élément impérissable du corps humain : pendant que la peau, la chair et les organes sont voués à vieillir, s'altérer et, finalement, se désagréger, en retournant au limon dont ils sont issus, l'os est le seul élément qui survit au passage du temps. Il reste la seule preuve palpable

¹ Thomas, Henri, *Choix de lettres*, éd. Joanna Leary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », 2003, p. 176.

² Thomas, Henri, « Le Disparu », p. 71

³ Dans la nouvelle « Le Disparu », évoquée plus haut, apparaît également l'idée que l'enfant comprend mieux la mort que l'adulte. Ce paradoxe n'en est pas un si l'on considère les liens qui unissent dans l'œuvre la mort et la révélation de la présence.

de notre existence concrète dans ce monde. On pourrait caractériser cette approche comme une tentative primitive de récupération symbolique de la dimension éternelle de l'être. La patience dont il fait preuve et les méthodes ingénieuses qu'il invente pour éliminer les parties périssables du corps et obtenir ainsi le squelette, retracent en effet, au niveau concret, une quête infatigable pour découvrir l'essence éternelle de l'être. Mais l'enfant ne se contente pas d'observer de l'extérieur cette essence qu'il pense avoir découverte et qui est, effectivement, l'os. Il pousse encore plus loin ses expérimentations et tente de s'identifier lui-même à cette essence symbolisée par le squelette. En se suicidant et en devenant un squelette, Harry est sûr de dépasser sa nature éphémère. Il se rend pourtant très bien compte qu'il ne peut être en même temps objet de contemplation et regard contemplatif et il attribue ce dernier rôle à sa mère. Si c'est elle qu'il choisit comme héritière de cette collection qui l'inclut, c'est en raison du fait qu'elle a été son seul spectateur capable de comprendre la réflexion qui se cache derrière ses actions. Pendant que son père, son frère et toutes les autres personnes proches considèrent le comportement de l'enfant étrange et morbide, sa mère est un spectateur qui essaie de comprendre et qui, encore plus, encourage son comportement – à en croire la personne qui apprend la mort de l'enfant au narrateur –. D'un certain point de vue, la mère est un alter ego de l'enfant et, à travers ses yeux, c'est Harry lui-même qui peut percevoir son propre squelette.

Mais le squelette, sous toutes ses formes, rappelle, au niveau allégorique, le début de l'Ecclésiaste : *Vanitas vanitatum omnia vanitas*¹. Il rappelle l'existence passagère, les plaisirs éphémères et la mort comme seul horizon certain que la vie peut avoir. Dans cette perspective, le squelette d'Harry peut être interprété comme une véritable vanité : il évoque la précarité de la vie et l'inanité des préoccupations humaines. Si, à cette valeur de *memento mori* du squelette on associe aussi la valeur de vestige de l'existence humaine, il devient, en effet, un symbole d'un état intermédiaire entre la vie et la mort. Le corps n'existe plus véritablement, mais une partie de lui – l'essentielle, son noyau – continue à subsister ; l'individu n'existe plus en tant qu'être animé, mais il continue à être présent à la conscience des autres personnes par l'intermédiaire de ce squelette conservé. Ce squelette qu'Harry s'évertue de devenir est,

¹ Ecclésiaste 1 : 2.

par conséquent, la partie essentielle de l'être humain. Il fixe pour l'éternité l'ambivalence de l'être : d'une part, son statut passager, destiné à la disparition depuis qu'il ouvre les yeux, d'autre part, son essence éternelle qui perdure dans la conscience des autres.

Deuxièmement, le squelette est une représentation sublimée de l'être humain en général. En gardant seulement le squelette et en rejetant le reste, on renonce non seulement à la matière mais, par le même mouvement, on efface tout signe distinctif qui permettrait d'individualiser une personne. Si Harry était fier d'avoir dans sa collection un squelette de rongeur, un squelette d'oiseau ou de mammifère, ses os seront strictement les os d'un squelette humain, sans aucune autre précision. Le passage du temps effacera le nom de l'enfant même de la conscience qui ne sera plus repérable précisément. Tout trait distinctif, tout détail ou indice qui pourraient mener à attribuer le squelette à une personne en particulier seront effacés par le passage du temps. La seule identification possible sera celle à une espèce, rien de plus. Par ce mouvement d'effacement des détails, le commun gagne en importance devant l'individuel, le général est favorisé devant le particulier. La mère de l'enfant, le narrateur du roman et, à travers le texte, le lecteur lui-même sont censés avoir devant leurs yeux un squelette de l'espèce humaine et non pas celui d'Harry.

Nous pouvons ainsi constater que la nouvelle évoque un double devenir du corps : d'un côté, celui-ci est réduit à sa substance impérissable, de l'autre, il est extrapolé au niveau de l'espèce. On a affaire à une chosification du corps humain car le squelette d'Harry devient un simple objet de collection dans une série d'éléments réunis pour la matière qui les compose. L'os rejoint ainsi toute une série d'éléments qui balisent les romans d'Henri Thomas, comme par exemple, la touffe d'herbe, le caillou, le bois, le métal. Pareil à ces éléments que nous avons déjà regroupés dans la catégorie des images pleines, le squelette reçoit un attribut particulier – le pouvoir de fascination.

Cette qualité fascinatoire de l'os est immédiatement repérable si nous pensons à la curiosité presque pathologique avec laquelle le petit enfant étudie les squelettes et à sa fierté de présenter la collection aux autres. Ce pouvoir de fascination se laisse supposer ensuite dans la réaction d'émerveillement que le garçon pense provoquer chez sa mère en la laissant découvrir son squelette. Pour aller encore plus loin, la nouvelle même peut être interprétée comme un résultat de la fascination : le narrateur-personnage

ne se borne pas à classer la mort d'Harry comme un accident ou comme un suicide, mais il construit tout un récit autour de ce fait divers.

3. La relique

L'idée du squelette comme objet de fascination et la récupération du corps dans la catégorie des images pleines est développée aussi dans le roman *La Relique*. Henri Thomas a écrit ce roman à Quiberon¹, lorsqu'il se trouvait dans un état « d'immense solitude ». Le texte est paru tout d'abord dans les numéros 195 et 196 de *La Nouvelle Revue Française* et il a bénéficié d'un accueil très favorable de la part des lecteurs. Par la suite, il a été publié sous la forme d'un roman, chez les Editions Gallimard.² Ce roman tout comme *John Perkins* ou *Le Déserteur* pourrait être considéré comme un roman de la disparition si l'on pense à la disparition mystérieuse d'un objet, mais, en même temps, il transcrit l'épiphanie et cela de plusieurs façons.

Au centre du récit, se trouve, comme le titre le signale dès le début, un objet religieux de vénération, un objet insolite dans l'œuvre de Thomas qui accorde en général le privilège aux objets communs.

Un matin d'hiver juste avant la première messe, l'abbé Dumas remarque l'absence d'une relique qui se trouvait normalement « dans une chapelle de l'abside, derrière le maître-autel. »³ Cette disparition irrite l'abbé mais sans l'alarmer excessivement, car il continue à célébrer la messe, comme d'habitude. Il ne va pas déclarer le vol de la relique à la police, ni même après la messe. Pourquoi est-ce que le prêtre garde le silence à propos du vol de l'objet sacré au lieu de prévenir la police et ses supérieurs ? Les prétextes qu'il trouve sont étranges. Il lui semble, tout d'abord, qu'il

¹ Alette Armel, « Une fin de guerre » [*Le gouvernement provisoire*], *Le Magazine Littéraire*, n° 267, juillet-août 1989, p. 96-103.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 7.

s'agirait d'un objet trop insignifiant pour mener une enquête sur sa disparition, d'autant plus qu'il ne comporte aucune valeur matérielle. Cet objet ne semble plus avoir de valeur ni même pour l'église car, bien que l'église ait pris le nom du saint Edry des siècles auparavant, la relique de ce saint n'est plus vénérée et elle est conservée dans un endroit obscur du bâtiment. La châsse qui contenait l'osselet n'avait pas été ouverte depuis des siècles et personne ne s'était jamais donné la peine de consigner des informations concernant la relique de Saint Edry. Ensuite, il pense que la police ne devrait pas s'impliquer dans les affaires religieuses et que lui, le prêtre de l'église Saint Edry, est le seul concerné par le vol. Il ne prévient ni même l'archevêque, bien qu'il affirme avoir pensé à lui téléphoner. Il motive son silence, cette fois-ci, par la distraction car, en voyant les trente pages du Concile qu'il doit lire, il oublie tout simplement de téléphoner.

Les jours passent et l'abbé est de moins en moins préoccupé par la disparition de la relique. Tout ce qui lui déplaît, c'est la châsse restée vide et qu'il devra retirer à un moment donné. Il finit par considérer le vol de la relique comme un acte de vénération et non plus comme un sacrilège, persuadé que la personne ayant commis l'infraction accorde une importance beaucoup plus grande à la relique qu'on ne lui avait jamais accordée lorsqu'elle se trouvait dans l'église. Mais, un matin, un télégramme arrive et l'abbé doit se présenter au commissariat de police du quartier. En se dirigeant vers le commissariat, le prélat se rend compte qu'il ne connaissait presque pas sa paroisse et les préoccupations de ses habitants. Il se rappelle que, durant les premières années passées à Saint Edry, un jeune prêtre l'aidait en s'occupant du catéchisme. Ce jeune prêtre connaissait très bien la vie du quartier et les personnes qui venaient assister à la messe. L'abbé Dumas, par contre, ne s'était jamais intéressé à la vie des paroissiens même si l'église était très fréquentée. Pris par l'angoisse, l'abbé réussit finalement à trouver le commissariat, en suivant les indications d'un jeune homme, et il rencontre le commissaire Oster. Le commissaire l'informe qu'il était au courant du vol de la relique et qu'il avait déjà mené une enquête pour retrouver le voleur. Il avait pu établir que le voleur avait dû s'introduire sans difficulté dans l'église, puisque celle-ci restait ouverte et déserte très tard dans la nuit, et qu'il avait poussé sans difficulté la grille qui protégeait la châsse. Le commissaire Oster avait été informé du vol par une lettre anonyme dénonçant une prostituée du quartier. D'après lui, ce vol représentait

« certainement le geste d'une simple d'esprit » et il lui demande s'il était d'accord pour classer le vol. L'abbé n'y trouve aucune objection et la discussion s'arrête sur un ton amical, en fumant des cigarettes

Dans les jours qui suivent, le prêtre revient plusieurs fois au commissariat, sans qu'on le lui demande. Il veut juste rencontrer le commissaire, lui parler et fumer une cigarette avec lui. Il semble voir en la personne du commissaire un ami capable de le comprendre. Le commissaire, par contre, se sent gêné à cause des visites. Finalement, le commissaire obtient une nouvelle affectation, à Marseille, pour s'occuper des cas plus importants. Il décède quelques années plus tard, suite à un règlement de compte entre deux gangs, mais l'abbé « ne l'apprit que beaucoup plus tard, au hasard d'une rencontre et pour ainsi dire dans une autre existence. »¹

Une nuit, l'abbé profite de l'obscurité pour se rendre dans un bâtiment du quartier. On ne sait pas exactement ce qu'il cherche et les événements sont racontés comme si tout se passait dans un rêve. Les personnages semblent hypnotisés: « Se promenant dans un couloir, dans l'obscurité, l'abbé entend des bruits étranges et il se penche pour regarder par le trou de la serrure dans la chambre d'où viennent des grondements. La porte devant laquelle il se penche est barrée par la police et les bruits qu'il entend semblent venir d'un autre monde. Ce passage du roman est écrit comme si les événements se passaient entre le rêve et la réalité et l'abbé agit comme un somnambule :

Une seule porte était bien close, barrée, plus haut que la serrure, par le scellés judiciaires qui faisaient une surprenante blancheur dans la pénombre. L'abbé voyait cela pour la première fois ; il est resté un instant à les regarder, puis il a fait ce que jamais il n'avait fait et peut-être ne refera de sa vie, il s'est penché, les mains aux genoux, vers le trou de la serrure. Tout est noir là-dedans, l'ouverture doit être bouchée de l'autre côté, et pas un bruit derrière cette porte. Mais ce n'est pas le silence qui réside là. L'état d'émotion où est l'abbé et la position courbée sont peut-être cause que, durant un instant, il perçoit, par-delà cette porte interdite, un grondement funèbre, comme d'un souterrain qui se comble.²

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p 45.

Cette porte donne, on l'apprendra plus tard dans le récit, vers une chambre où s'était produit un crime et c'est à cause de cela qu'elle est barrée. Les références à l'enfer qui sont présentes dans ce passage : « grondement funèbre », « souterrain » anticipent le crime qui nous sera raconté plus tard. D'ailleurs, le paragraphe qui suit, utilise toujours des termes fantasmagoriques pour parler du démon : « On connaît le démon à ses traces ; lui, s'esquive presto. Jean-Paul Dumas les a vues, il en a frôlé du doigt la rugosité, la finesse insensée ; c'est une empreinte dure et en même temps lisse, crasseuse, fuyante. »¹ Nous ne savons pas finalement si l'abbé a réussi à percevoir quelque chose dans l'obscurité de la chambre et son geste est brusquement interrompu. Il entend subitement des rires derrière lui, puis une porte qui se referme, comme si quelqu'un l'avait guetté. Nous apprenons qu'il pousse plusieurs portes sans que l'on sache pourquoi et nous déduisons qu'il s'arrête dans l'une des chambres du bâtiment. Le récit se focalise sur l'archevêque qui a appris lui-aussi le vol de la relique et attend un signe de la part de l'abbé pour que celui-ci reconnaisse sa faute et qu'il reçoive ensuite le pardon. L'archevêque se distingue des autres prêtres par sa conception singulière du péché. Il affirme qu'un prêtre qui pêche et, après, se repentit est préférable à un prêtre qui mène toute sa vie en respectant les lois. Le péché, une fois confessé, rend les gens humbles et un prêtre qui reconnaît sa culpabilité accomplira ses tâches avec beaucoup plus de dévotion. Celui qui n'enfreint jamais la loi est toujours dévoré par une passion cachée dont il ne peut pas guérir.

Nous apprenons ensuite qu'un nouveau commissaire a été nommé dans le quartier Saint Edry et nous assistons à la rencontre entre celui-ci et l'archevêque. Le jeune commissaire Didier annonce à l'archevêque qu'il a retrouvé la relique volée de Saint Edry et le convoque pour lui exposer les circonstances de la réapparition de l'objet sacré. Pendant qu'il enquêtait sur un crime, il a retrouvé par hasard la relique. Il lui aurait été facile de la récupérer et de la restituer à l'église si l'abbé Dumas n'était impliqué lui aussi dans les événements. Concrètement, pendant qu'il examinait les lieux d'un crime, il avait pu observer un homme se pencher et regarder par le trou de la serrure de la porte barrée. Celui-ci s'était vite soulevé et il était entré dans la chambre

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p 46.

d'une prostituée. En guettant l'homme, quelques moments plus tard, l'inspecteur a assisté à une scène étrange qu'il a du mal à décrire mais, durant laquelle, il a reconnu la relique du saint Edry attachée à l'aide d'un lacet au cou de la femme qui était entièrement nue. L'abbé et la prostituée accomplissaient une sorte de rituel dont le sens échappe au commissaire.

La discussion qui a lieu entre le commissaire et l'archevêque à propos de cette scène ressemble à une confrontation durant laquelle chacun des adversaires essaie de déstabiliser son opposant. Le véritable enjeu de cette confrontation reste pourtant inexprimé. L'abbé affirme finalement que les reliques n'ont pas une grande importance et qu'elles représentent de simples objets. D'après lui, seuls les saints sont capables d'accomplir des miracles et les os appartiennent à la terre. Le commissaire part peu de temps après et, en sortant du bureau de l'archevêque, il a l'impression qu'il entre dans un monde qu'il découvre pour la première fois.

Si le commissaire avait jusqu'alors toujours accompli ses tâches admirablement, et c'est pourquoi il avait réussi à obtenir un si bon poste malgré son très jeune âge, après la discussion avec l'archevêque, il commence à douter de sa profession. Nous apprenons qu'il a écrit un roman, *Le Pantène*, dont il est très fier et qui avait bénéficié d'un certain succès. Mais, la rencontre le fait douter aussi de son talent et de sa façon d'écrire. Le commissaire apprend après quelques jours que l'abbé et la prostituée sont partis :

À l'adresse de Michèle Lebaudy, dans le dix-neuvième arrondissement, le départ de la jeune femme n'était pas passé inaperçu. Ce n'avait pas été une fuite à la sauvette, ou seulement précipitée. Elle avait emporté dans une malle tous ses vêtements et nombre d'objets lui appartenant, – jusqu'à des casseroles. L'agent avait pénétré dans le garni de la Goutte-d'Or, à la demande même du concierge de l'immeuble, qui avait observé le départ à travers le carreau de la loge.¹

Après avoir appris le départ du couple, le commissaire Didier prend le dossier contenant le cas de la relique et le brûle. Un grand changement inexplicable s'était produit en lui et « il était en train de devenir ce qu'il est maintenant d'une manière sans doute définitive : quelqu'un de très étrange ; ses anciens collègues n'hésitaient pas à

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 89.

déclarer : quelqu'un d'un peu dingue. »¹ Il écrit à l'archevêque mais sa lettre arrive trop tard car celui-ci tombe malade et meurt peu de temps après. Le récit consacre une attention particulière aux derniers moments de sa vie et au délire durant lequel il a l'impression que les gens qui l'entourent changent d'aspect. La Mère Ildifonse, une ancienne amie de l'archevêque, veille à côté de lui et elle s'effraie au moment où l'archevêque jette brusquement la croix qu'il tient dans ses mains.

Peu de temps après, le commissaire se rend dans le village où ont emménagé l'abbé Dumas et Michèle. Les deux personnages mènent une vie très simple : le prêtre travaille dans un garage et Michèle est serveuse dans un restaurant, Routiers de Savoie. Ils vivent avec la fille de Michèle et un petit garçon né de leur liaison. Le commissaire les observe et, un jour, il se cache dans le jardin d'où il aperçoit la relique accrochée au mur. C'est alors que Michèle entre dans la chambre, se déshabille et change ses vêtements, puis part en grande vitesse. Le commissaire fait un geste inexplicable et pénètre dans la maison, vole la relique et s'enfuit sur le sentier, vers la montagne. Il s'arrête dans un pré et il examine la relique : la capsule avait été ouverte et l'on pouvait voir à l'intérieur « une petite mèche de poils roux entortillés autour d'un osselet minuscule, extrêmement fragile, car il s'est cassé »² Il perd la mèche de cheveux et il jette ensuite la relique et la capsule en cuivre dans un ravin. Il remarque alors le fait que les rochers sont de la même couleur que la capsule contenant la relique dans la lumière du coucher du soleil et il reste à contempler le paysage.

Le roman se termine sur les tentatives répétées du commissaire d'expliquer pourquoi il a volé la relique et l'a ensuite jetée dans le ravin. Il pense qu'en expliquant ce geste il pourrait expliquer aussi pourquoi il a tellement changé, au point de renoncer à sa carrière. Ses explications ne sont pas cohérentes et, finalement, il met sa transformation et le vol en relation avec un état de tranquillité : « mes actes de tranquillité me sont toujours venus, non pas à la suite, mais en même temps qu'une surprise. C'est bien pourquoi je ne les ai connus qu'assez tard : j'ai longtemps fait, sans le savoir, tout ce que je pouvais pour les éviter. »³ Il explique que son éducation et son caractère l'ont toujours poussé à la précaution et à faire attention aux détails, justement

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 91-92.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 134.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 137.

pour éviter les surprises. C'est grâce à l'aide de cette maîtrise de soi qu'il a eu de bons résultats comme inspecteur et qu'il a écrit un roman. Il affirme ne pas avoir été surpris en voyant le prêtre penché devant la porte mais le fait que le concierge qui avait sûrement observé l'entrée de l'abbé dans le bâtiment ne lui avait rien dit, l'avait surpris, par contre.

L'emploi des verbes synonymes « étonner » et « surprendre » comme s'ils étaient des antonymes et des noms antonymes « tranquillité » et « surprise » comme s'il s'agissait de synonymes contribue à un discours ambigu et paradoxal. Ces termes qui devraient normalement s'exclure réciproquement, sont employés par le commissaire comme s'ils étaient complémentaires. Leur association surprend et donne la sensation que le discours du commissaire se construit d'après des règles différentes de celles du discours ordinaire. Ce mélange des termes traduit un mélange d'états, et donne l'impression que le commissaire a subi une expérience où toutes les sensations se mélangent. Le commissaire affirme d'ailleurs avoir essayé de parler à l'abbé de ce qu'il avait éprouvé en retrouvant la relique mais, parce que l'archevêque avait prononcé le mot « charité »¹, il lui a été impossible de continuer la discussion. Le texte n'explique pas pourquoi ce mot l'a arrêté de parler et il laisse place à des suppositions : d'une part, le commissaire pourrait chercher un prétexte dans l'apparition de ce mot pour couvrir son incapacité de s'exprimer ; d'autre part, le sens du mot « charité » (« Vertu spirituelle qui est l'amour parfait venant de Dieu et dont Dieu est l'objet, lien d'unité intime entre Dieu et les hommes, créatures de Dieu »²) évoque un amour qui n'a pas besoin de s'exprimer à travers les mots. À la fin du roman, le commissaire démissionne :

Depuis le jour où j'ai jeté leur *gri-gri* dans le ravin, je ne les ai jamais revus. Je n'ai pas dîné aux Routiers de Savoie ce soir-là; j'ai repris la route sans m'arrêter avant Grenoble. Le surlendemain, en Avignon... Mais raconter mes propres faits et gestes m'ennuie, et même y penser, après n'avoir fait que cela si longtemps. Seulement l'essentiel: d'Avignon, j'ai adressé ma demande de congé de longue durée au Préfet de police. J'ai cueilli un petit rameau d'olivier sur une terrasse et je l'ai mis au coin de mon parebrise.³

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 139.

² <http://www.cnrtl.fr/definition/charite>

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 142.

Ce geste d'abandonner sa carrière et la vie qu'il avait menée jusqu'alors survient sur le fond du vol de la relique et de sa destruction (l'osselet se casse et le commissaire le jette dans un ravin). Le commissaire s'installe au bord de la mer où il devient un simple gardien du matériel d'une base nautique sur une île dont on n'apprend pas le nom. La relique est perdue pour toujours et elle ne peut plus être récupérée. L'os est revenu à la terre, comme l'abbé l'avait affirmé, en parlant de la différence qui existe entre le saint (le corps vivant) et la relique (le corps mort) et qui tient au fait que seulement le corps du saint peut faire des miracles. En volant la relique et en se débarrassant ensuite d'elle, le commissaire a fait la paix : il a effacé toute trace d'un saint qui était oublié. Mais il a fait aussi la paix avec lui-même, car il semble avoir trouvé sa voie et un état de félicité : « Ce n'était qu'un petit geste, je mettais seulement fin, si l'on veut, à une gaillardise de séminariste échauffé, mais j'ai senti à l'instant même qu'il m'ouvrait une autre vie. Je suis en paix avec mon ami l'archevêque ressuscité dans son enfance. Je suis en paix avec le corps de la femme qui est ce monde où je suis vivant. »¹

Ce roman peut être considéré comme un roman de la disparition, pareil à *John Perkins* ou aux *Déserteurs*. Nous constatons, tout d'abord, la disparition d'une relique qui entraîne trois autres disparitions : celle de l'abbé Dumas, celle de l'archevêque et celle du commissaire Didier. L'abbé Dumas quitte son église devenue une institution, une administration et non plus un lieu de culte. L'archevêque meurt après une discussion avec le commissaire et un délire qui l'avait fait rejeter la croix. Le commissaire abandonne ses enquêtes et la littérature pour mener une vie simple. Le point commun de toutes ces disparitions est, comme le titre du roman l'indique, la relique.

Mais qu'est-ce que cette relique représente au juste ? L'abbé Dumas, le prêtre de l'église à laquelle appartient la relique et, par conséquent, la personne qui devrait être la plus en mesure d'estimer son importance, réduit l'importance de l'incident à peu de chose : « On a volé les os du petit doigt de saint Edry. Gauche ou droit ? Nous n'en

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 145.

savons rien. Quelle valeur chiffrable ? Nous n'en savons rien »¹. Son ignorance à propos de cet objet qui a pourtant donné le nom à l'église et même au quartier formé autour de cette paroisse, s'inscrit dans la lignée de ses prédécesseurs qui, eux non plus, n'y ont pas prêté plus d'importance. Cet objet semble être tellement tombé dans l'oubli qu'aucun membre de l'église n'y songe plus et les visiteurs, bien que nombreux, ne posent jamais de question à propos de la châsse qui se trouve derrière le maître-autel et qui abrite la relique. Deux ex-voto seulement rappellent l'importance que cette relique a pu avoir jadis, mais ils n'éclairent point l'histoire ou l'importance de celle-ci. Des reliques beaucoup moins connues ont des centaines d'ex-voto, remarque l'abbé, tandis que la relique de saint Edry ne semble pas avoir fait l'objet de vénération ou de pèlerinages depuis des siècles. En s'interrogeant sur la valeur de cet objet volé, l'abbé en arrive même à mettre en doute l'existence véritable de celle-ci :

Porter plainte pour un vol qui se ramenait à si peu de choses, cela ne pressait pas, en y réfléchissant. Ce vol ne portait préjudice à personne. A cette église ? Mais qu'est-ce que l'église avait perdue à ne plus posséder ce petit objet tellement laid ? Admettons qu'il y ait vraiment eu, dans cette capsule (avait-on jamais vérifié ?), après onze siècles, un rien d'osselet ce saint sur lequel on ne sait quasiment rien. La police à la recherche d'une relique, et de celle-là ? Quelle pensée ! C'était drôle, et puis cela tournait à l'amertume, c'était évidemment ridicule, l'Eglise en pâtirait bien davantage que le vol lui-même.²

Douter de l'existence de cet objet sacré correspond, d'une certaine façon, à douter de l'existence du sacré, en général. Pareil à saint Thomas qui a douté de la résurrection de Jésus, l'abbé Dumas ne croit pas sans avoir vu. Ce n'est peut-être pas par hasard que cette relique est un osselet de la main de saint Edry car Saint Thomas demandait lui aussi comme preuve de la résurrection de toucher la main du Christ : « Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, si je ne mets pas mon doigt à l'endroit des clous, si je ne mets pas la main dans son côté, non, je ne croirai pas »³. Le discours de l'abbé Dumas, se concentre entièrement autour de l'aspect et de la valeur matérielle de la relique et il n'accorde pas d'importance à sa signification sacrée. En

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.12.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.12.

³ Saint Jean 20, 19-31

insistant sur l'aspect de la relique, il nous la décrit comme un *objet laid*, minuscule (« un rien d'osselet ») et déprécie son importance. L'emploi du pronom démonstratif *celle-là* laisse entendre le dédain envers un objet pourtant sacré. L'abbé classe la relique bien au-dessous d'autres objets que l'église possède comme les peintures, les statues et les vitraux. Il semble être même pris de honte à cause de la faible valeur de l'objet et il trouve cette disparition drôle, puis triste et ridicule. Le lecteur ne peut s'empêcher de trouver insolite la réflexion et le comportement de l'abbé Dumas car celui-ci est, pourtant, un ecclésiastique et devrait apprécier la relique en tant qu'objet sacré. L'attitude de l'abbé est d'autant plus étrange si l'on pense que la relique est, du point de vue spirituel, l'objet le plus important que son église possède et que cette église avait pris, des siècles auparavant, le nom de ce saint.

Qui est ce saint obscur à qui appartient la relique, au juste ? Si nous analysons le nom du saint nous observons qu'Henri Thomas, en parlant de l'origine de son roman, écrit sur la quatrième de couverture : « On verra dans quels singuliers problèmes je suis tombé, en suivant sans malice ma pente au sujet de cette parfaite disposition de la relique de saint Edry, – qui s'écrit encore Ettri ou Hedderi – et fut peut-être Ettericus, évêque des temps mérovingiens. » Le début du roman parle de ce même saint en utilisant des noms légèrement différents : « C'est par un matin d'hiver, alors qu'il faisait encore nuit, que l'abbé Dumas, en allumant les cierges électriques pour la première messe, a découvert que la relique de Saint-Edry (qui s'écrit également Ettery ou Etri) avait disparu du reliquaire abrité dans une chapelle de l'abside, derrière le maître-autel. »¹ Et, quelques pages plus loin, le nom du saint réapparaît encore changé : « Or voici qu'elle lui occupe l'esprit continuellement. Edry ou Ettery, saint que l'on ne fête pas, Ettericus, sans doute un barbare, Hederic, Etterich ». ²

Les petites différences orthographiques qui existent entre les séries de noms pourraient passer inaperçues par le lecteur. On pourrait aussi y voir tout simplement un manque d'attention, une erreur qui s'est glissée, de la part de l'auteur. Mais si nous prenons tous les termes employés pour désigner le saint : Edrey, Ettri, Ettery, Hedderi, Hederic, Etterich, Ettericus nous y voyons moins une erreur innocente qu'une réticence à nommer. En employant cette multitude des noms pour désigner un seul saint et en

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.7.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.14.

variant l'orthographe des noms propres, le récit introduit un doute sur l'authenticité du saint et l'on se demande si celui-ci a vraiment existé. A cette réticence à nommer le saint correspond aussi une réticence à le décrire. Sur la couverture du livre, on précise qu'il s'agit d'un évêque des temps mérovingiens – une personnalité marquante pour le catholicisme, d'autant plus qu'il est censé avoir donné son nom à l'une des paroisses les plus importantes de Paris, comme nous le dira le roman. Par contre, l'abbé Dumas affirme avec certitude qu'il s'agit, au contraire, d'un barbare (« sans doute un barbare »¹). L'emploi du terme « évêque » s'oppose à celui de « barbare » par la nature religieuse et les deux termes devraient s'exclure. Leur association nous fait douter encore plus de la véracité des informations offertes. Si nous essayons de retrouver ce saint, notre doute sur son existence devient certitude : aucun livre théologique, aucune histoire des églises ou hagiographie ne cite un saint qui ait porté un nom apparenté à ceux proposés par le texte. Le Saint est inexistant et son nom se réduit à *aetericus* ou à l'éther, à l'air, au vide. En parlant de ce saint, l'auteur nous l'avait annoncé comme étant véritable alors qu'il ne l'était pas, et, s'il nous a mis sur une fausse piste dès le début, comment devrions-nous, par la suite, nous rapporter au reste du texte ?

Cependant, certaines références au saint et à l'église qui porte son nom sont authentiques. Un détail concernant les bas-reliefs de l'église attire particulièrement l'attention lorsque l'abbé Dumas décrit le bas-relief qui orne la voûte du portail de l'église. Il le décrit comme « le diable homme ou femme qui rit à la clé de voûte du portail central, l'inexplicable baphomet, de quel mauvais tour se félicite-t-il ? Que s'est-il passé là ?... Peu importe. »² On pourrait voir dans cette figure du baphomet qui rit un mauvais présage pour l'avenir de l'église et une anticipation pour le destin de l'abbé. Celui-ci quitte l'église et son geste d'abandon, au-delà du renoncement à la vie cléricale, signifie aussi qu'il tombe dans le péché, qu'il abandonne la morale devant la tentation charnelle incarnée par la prostituée. Mais, au-delà de cette interprétation symbolique, « le diable homme ou femme » nous permet d'identifier l'église dont parle le roman. A Paris, à l'angle de la rue Saint Martin et de la rue Verrerie, se dresse l'église Saint-Merry, se trouve l'une des rares églises d'Europe ayant sur la voûte du portail central la figure démoniaque. Cette église est l'une des plus anciennes de la

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 18

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.21.

capitale et sa fondation est probablement liée aux débuts du christianisme dans la région l'Île de France¹. L'explication de cette représentation du diable doit être cherchée dans le fait que le quartier a abrité la maison principale des Templiers² et la figure du baphomet représentait un symbole important pour eux. La sculpture qui orne la clé de voûte est plus récente et date des années 1841-1843 quand il y a eu une restauration de l'église. Cette statue de Baphomet représente un petit diabolin, être cornu mi-homme, mi-femme qui pour certains, représente le diable, pour d'autres l'idole possiblement vénéré par le Templiers. Henri Thoms n'est pas le seul écrivain qui a été sensible à cette statue étrange. Elle est mentionnée aussi par Umberto Eco dans son roman *Le Pendule de Foucault*.

Pareil au nom du saint inventé par Henri Thomas, le nom de Saint Merry a connu différentes graphies le long du temps : Merry, Merri, Médéric ou Médéricus. Ces variations du nom du saint ont probablement inspiré l'auteur pour son personnage. Les rapprochements vont encore plus loin car la figure de saint Mery est elle aussi mystérieuse : on connaît peu de choses sur ce saint et même l'époque exacte où il a vécu

¹ On estime que l'église a été construite sur l'emplacement d'un sanctuaire païen. Dans le quartier, on trouve les traces de plusieurs cimetières et de lieux de culte païens. L'un d'eux, probablement christianisé vers la fin de l'époque gallo-romaine, au IV^e ou V^e siècle reçoit le nom de Saint-Pierre de Bois (à cause de son emplacement à l'orée du bois qui occupait une bonne partie de la rive droite à l'époque). A travers les siècles, le quartier connaît un vrai essor ce qui permet aussi plusieurs agrandissements de l'église. Puis, l'église est tombée dans l'oubli. Le portail principal est formé de trois portes ogivales et les courbures des voûtes sont décorées de sculptures d'apôtres mais aussi de figures étranges appartenant à un bestiaire riche et étonnant datant principalement du XVI^e siècle.

² En effet, la maison principale des Templiers se trouvait à proximité de l'église Saint-Merry et l'une des accusations les plus graves qu'on fit à ses adeptes, ce fut de vénérer une idole mystérieux – représente souvent avec une tête de bouc, des ailes de chauve-souris et des seins. Plusieurs chercheurs se sont consacrés à l'étude de cette représentation sans pouvoir convenir à une conclusion commune. Hugh Schonfield, spécialiste des manuscrits de la mer Morte pensait qu'il s'agissait d'un mot codé qui, après décryptage, donnait sophia qui signifie « sagesse » en grec. En vénérant Baphomet, les Templiers vénéraient en fait le principe de sagesse ou de gnose. D'autres étymologies proposent d'y voir Baphe-métous « baptême de sagesse », Bios-*phos*-metis « vie-lumière-sagesse », Bapho ou Bafo – nom d'un Maphomet « l'incompris ». La signification la plus probable est que Baphomet qui apparaît pour la 1^{ère} fois en 1195 en pleine période de croisades est l'occitanisation de Mahomet.

reste non identifiée (on estime que c'est vers 700 mais l'information ne peut pas être vérifiée). Quant à son histoire, elle a été le plus probablement inventée par un archevêque cherchant à attirer l'attention sur sa paroisse car aucune référence pour l'hagiographie n'est faite. Mais le rapprochement entre ces deux saints va encore plus loin car, la relique du saint a elle aussi disparu mystérieusement : durant les transformations successives de l'église.

À l'origine du roman se trouve, comme le précise l'auteur sur la quatrième couverture un vol de relique :

À l'origine de ce roman un peu policier, un peu théologique, il y eut un « fait divers » de quelques lignes que l'on retrouverait, en cherchant bien, dans un quotidien du soir vieux de cinq ou six ans. Le vol, dans une église de la capitale, d'une relique sans valeur marchande est un fait assez étrange. Il est cependant passé, si j'ose dire, remarquablement inaperçu.

C'est cela justement qui m'a d'abord intrigué : il y avait là quelque chose de provocant pour l'imagination, aussi bien que pour la réflexion.¹

La Relique n'est pas le seul roman inspiré d'un fait divers. Nous constatons que l'auteur puise souvent les sujets de ses narrations dans les journaux notamment pour le recueil *Les Tours de Notre Dame*. La relique de Saint-Merry (devenu Saint Edry dans le roman) n'a pas été effectivement volée. La châsse qui la contenait a tout simplement disparu, perdue probablement par négligence, durant les travaux de réhabilitation et de réaménagement du bâtiment au XX^e siècle. Le vol des reliques, aussi bizarre que cela puisse sembler, est pourtant une grande réalité durant le XX^e et le XXI^e siècle². Henri Thomas déclare avoir pris connaissance du vol d'une relique. Ce pillage d'une église intrigue et un écrivain ayant la sensibilité de notre auteur y trouvera facilement

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969.

² L'Office Centrale de Lutte contre le Trafic des Biens Culturels (OCBC), qui est chargé de surveiller le commerce culturel en France a rapporté en 2004 plus de 20 000 œuvres d'art : artefacts ou autres objets volés depuis églises et résidences particulières. Dans une année, uniquement 450 maisons et 225 églises ou lieux de culte ont été pillés et, ce qui est le plus étonnant, les objets volés ont été dans la majorité des cas, de faible valeur matérielle. Cela dit, il apparaît que le profil du voleur d'objets de culte est atypique.

« quelque chose de provoquant pour l'imagination, aussi bien que pour la réflexion ». Mais ce qui semble avoir étonné davantage Henri Thomas est le manque d'attention prêté à cette action pourtant grave.

Dans une interview accordée à Christian Guidicelli pour la revue *Théodore Balmoral*, l'auteur clarifie la thématique de ce vol suspect qui se trouve à l'origine de son roman :

Il n'est pas dit que ça n'ait pas eu lieu. Le point de départ est réellement le vol de la relique de Saint Philomène en église – faut-il la nommer – qui est rue Saint Martin, l'église Saint Mery, seule église qui comporte l'effigie du diable à son portail, le véritable Baphomet. La relique de Sainte Philomène a été volée ! C'est bien simple. Et ça a fait l'objet d'un entrefilet dans une édition de France Soir. Je pense que l'archevêché, comme dans mon vol, a mis le holà. »¹

En mettant ensemble toutes ces informations sur la relique, nous observons les étranges rapports qui existent entre les interviews, la prière d'insérer et le texte-même du roman. À la base du roman se trouverait donc le vol de la relique de Sainte Philomène², mais aucune relique de Sainte Philomène n'a jamais été gardée par une église de Paris. L'église Saint Mery abrite, par contre, une chapelle dédiée à Sainte Philomène qui présente son ascension. Nous observons que les limites qui existent entre la réalité et la fiction sont instables et que l'auteur, le narrateur et le personnage du récit adoptent le même type de discours qui fausse la réalité pour introduire le mystère. Le discours réticent (car il s'agit bien de réticence à désigner) apparaît donc comme générateur de mystère et invite le lecteur à un jeu de décryptage. Dans l'interview

¹ Thomas Henri, Entretiens avec Christian Giudicelli, *Théodore Balmoral*, N° 48, Hiver 2004-2005, 1975, Paris, 156-167.

² Sainte Philomène est une sainte, vierge et martyre de l'Eglise catholique qui a fait l'objet d'un culte de 1805 à 1961. A l'origine de ce culte se trouvent les restes trouvés en 1802 dans la catacombe de Priscelle à Rome et qui ont été apportés ensuite à Mugnano del Cardinale en 1805, faisant l'objet d'une adoration importante. On leur attribue plusieurs miracles, comme la guérison de Pauline Jaricot (fondatrice de la propagation de la Foi, miraculeusement guérie d'une maladie de cœur) Le culte de Sainte Philomène sera mis en doute et deviendra controversé de façon qu'en 1961 la sainte fût rayée du calendrier (11 août) par la Sacrée Congrégation des Rites.

accordée à Christian Giudicelli que nous avons déjà citée, Henri Thomas parle aussi de la possibilité de transgresser les limites entre la vie réelle et le fantastique, de changer de dimension en se plongeant dans l'imaginaire :

À ce moment-là, avec la relique et déjà avec quelque chose avant, j'ai eu l'idée que je pouvais émigrer dans l'imaginaire. C'était une nouvelle chimère mais elle a quand même donné cela, que je pouvais me placer dans la peau d'un curé, qui perd une relique, qui la retrouve entre les sains d'une fille. Je me suis dit : « Je vais vivre à sa place ». Et pour moi c'était une conquête enfin...Je me suis dit : « Mais l'imaginaire existe. L'imaginaire très loin de moi. Ce ne sera plus mois. »¹

La relique est ainsi, dès le début, un objet de réticence. Elle se place entre le réel et l'imaginaire car l'auteur du roman et, à son instar, les personnages, nous font douter de son existence même. La réticence à désigner, ensuite, le saint auquel elle appartient ou bien la fausse désignation, font d'elle un élément à la limite du crédible. Pourquoi affirmer qu'elle appartient à la Sainte Philomène dans une interview lorsque cette relique de sainte n'a jamais été abritée dans l'église ? Pourquoi inventer un saint quand la simple désignation du Saint Merry aurait suffi ? Cette relique est donc à peine réelle dans la vie et dans le roman et même lorsqu'elle est décrite, sa fragilité la rend quasi-inexistante. Une autre description de la relique qui est présentée cette fois-ci accrochée au mur de la chambre de Michèle, la présente comme presque indissociable de la peinture du mur sur lequel elle est accrochée : « Suspendue à ce crucifix de telle sorte que je l'ai confondue d'abord avec les dessins de la tapisserie »². Cette confusion entre l'objet et le mur rappelle le fait que la relique est presque invisible (personne ne la remarque, personne ne se rappelle d'elle, personne ne la cherche lorsqu'elle disparaît). Sa fragilité apparaît littéralement lorsque l'abbé ouvre la capsule :

¹ Thomas, Henri, *Entretiens avec Christian Giudicelli, Théodore Balmoral*, N°48, Hiver 2004-2005, 1975, Paris, 156-167.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 65

La capsule avait été ouverte ; les deux moitiés s'emboîtaient peu solidement. Il y avait à l'intérieur une petite mèche de poils roux entortillés autour d'un osselet minuscule, extrêmement fragile, car il s'est cassé quand j'ai voulu détortiller les poils de Michèle.¹

Si cet objet est un « rien du tout », un objet à peine réel, la relique d'un saint obscur, peut-être d'un barbare pourquoi vouloir le posséder à tout prix ? Des trésors beaucoup plus importants, des reliques des saints infiniment plus vénérés auraient pu être convoités, mais Michèle soustrait uniquement cette relique et, une bonne partie de temps, jusqu'à ce qu'elle parte avec l'ancien abbé Dumas, elle ne s'en sépare plus. La lettre reçue au commissariat et qui indiquait Michèle comme étant la voleuse de la relique n'apporte pas de clarification à cet égard. Les réflexions de l'abbé Dumas, se limitent au fait que la relique est beaucoup plus importante pour la personne qui l'a volée qu'elle ne l'était pour l'église et la paroisse : « la relique n'est pas jetée à quelque dépotoir, elle est entre les mains de quelqu'un, elle est vénérée, ou exercée, elle n'est pas abandonnée. »² Si cette relique est importante pour Michèle, on pourrait même dire indispensable, ce n'est pas en raison de sa valeur matérielle et ni même en raison d'un miracle qu'elle pourrait espérer. La relique, pareille aux squelettes collectionnés par Herry dans le roman homonyme, est un objet de fascination qui entraîne l'*épiphanie* pour les personnages.

4. Le corps sacré

La relique, ce reste du corps devenu objet, est un catalyseur de l'épiphanie. A travers elle, s'opère un changement de catégories car si, en général, le corps est rattaché à l'*image vide* et, par conséquent, creuse la signification et refuse un investissement symbolique, devenu relique, il passe du côté des *images pleines*. Objet qui n'est plus vénéré depuis des siècles, sorti du culte ecclésiastique et oublié même par les personnes

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 67.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

censées la protéger, la relique du saint Edry n'a pourtant pas perdu son pouvoir de fascination. Si elle est passée inaperçue aux yeux de l'abbé de l'église, des fidèles ou des touristes, Michèle s'emparera d'elle comme par nécessité de la posséder. Nous avons très peu d'informations sur Michèle et elles nous sont données toujours indirectement. Ces informations nous parviennent par l'intermédiaire des deux commissaires qui se succèdent au poste de police du quartier. Ainsi, à l'occasion de la première visite de l'abbé Dumas au commissariat, nous apprenons grâce aux propos tenus par le commissaire que Michèle Lebaudy est l'une des prostituées qui peuplent le quartier Saint Edry. Elle ne se distingue en rien des autres, sinon qu'elle agit toute seule, sans recourir à un maquereau et qu'elle n'a jamais été impliquée dans les scandales très nombreux d'ailleurs, qui touchent le quartier. La seule chose que le commissaire trouve curieuse la concernant, c'est le fait qu'elle loue un appartement près de l'église pour y emmener ses clients mais qu'elle habite, en fait, à une autre adresse, loin de ce quartier, avec sa petite fille. Mais Michèle est la seule à éprouver la fascination de cet objet oublié, à savoir véritablement regarder le mystère qui se cache derrière lui et à subir, la première, l'épiphanie. Cette épiphanie entraîne pour elle aussi une purification. Par le corps mort représenté par la relique, le corps vivant est purifié. Sa transformation montre le fait que le corps peut être récupéré du côté du sacré, à condition de s'ouvrir sur le mystère du monde.

Mais l'épiphanie éprouvée par Michèle déclenche une chaîne d'illuminations. L'abbé Dumas lui-aussi, malgré le manque d'importance qu'il accorde, au début à cet objet « laid », part la retrouver. Est-ce à cause du pouvoir hypnotique de cette relique? Pour lui, le vol semble avoir acquis une valeur bénéfique – c'est, premièrement, une récupération de la valeur sacré de la relique : « la relique n'est pas jetée a quelque dépotoir, elle est entre les mains de quelqu'un, elle est vénérée ou exercée, elle n'est pas abandonnée. Elle l'était biens plutôt songe-t-il, lorsqu'elle reposait dans la châsse. »¹ C'est en s'apercevant de l'importance que la relique peut avoir pour Michèle, que l'abbé semble comprendre toute la signification du vol :

Elterecus, au doigt coupé ; veille par-delà temps et espace, et la résurrection des cops est éternellement accomplie pour lui. Et s'il y a grande joie dans le ciel pour la brebis qui

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 98.

est retrouvée, l'infime ossement réintégré ne peut-il réjouir Elterecus ? Le corps de tous les saints dispersés dans la poussière du monde se réjouit d'une humble fidélité, lorsqu'un grain de cette poussière soustrait au démon, lui est rendu. C'est la main d'un enfant relevant un petit coquillage, un caillou de la plage : si tu le lui prends, tu privés l'enfant d'une très grande chose ; c'est de toute la mer, c'est de Dieu que tu le sépares...

L'abbé Dumas ne se contente donc pas des explications données par le commissaire qui voit dans le vol un geste aléatoire. S'il s'était rapporté jusqu'ici à la relique comme à un objet quelconque, la jugeant en fonction de son aspect désagréable et de sa faible valeur matérielle, réfléchir sur les raisons pour lesquelles une prostituée volerait un objet de culte lui fait voir ce même objet dans une lumière nouvelle. Ni lui, ni ses supérieurs ni, depuis des siècles, ses prédécesseurs, n'ont jamais porté attention à cette relique. Cependant, si elle avait été conservée dans l'église, c'est bien en raison de son pouvoir miraculeux et pour être vénérée. Certes, il avait toujours accompli les tâches qui lui incombaient : prononcer la messe, tenir les confessions, gérer l'église et s'assurer de son avenir malgré les démolitions qui se produisaient tout autour de l'église pour la modernisation du quartier, mais avait-il véritablement accompli son devoir de berger pour les croyants, s'était-il vraiment consacré à augmenter la foi de ses paroissiens, avait-il gardé cette révélation du sacré qu'il avait connu en devenant prêtre et en vouant son existence à Dieu ? En s'appliquant à s'acquitter de ses obligations quotidiennes, il avait oublié justement ce qui était le plus important: le caractère sacré de sa mission, l'étonnement devant Dieu et devant ses manifestations. Pour Michèle, cette femme simple qui a passé sa vie dans le péché, l'aura sacrée de l'objet s'est révélée au moment où son regard s'est arrêté sur la relique, d'où la nécessité impérieuse de s'en emparer.

L'affirmation dépréciative du commissaire qui voit en Michèle une simple d'esprit peut être interprétée aussi autrement qu'une insulte. Elle rappelle la troisième des Béatitudes : « Heureux les pauvres en esprit, car le Royaume des Cieux est à eux »¹ Cette expression est interprétée par l'église comme visant les humbles, les observants de la Foi qui vivent sous la mouvance de l'Esprit et Michèle en fait partie aussi bien par la

¹ Matthieu 5 : 3.

pauvreté dans laquelle elle mène sa vie que par sa façon de regarder le monde. La simplicité de juger les choses, le fait de regarder tout simplement, de les contempler permet de comprendre leur essence. Comme dans le cas de la touffe d'herbe, de l'orange, du morceau de bois sculpté par la mer, le sacré se révèle dans l'insignifiant. L'abbé Dumas découvre lui aussi cet aspect sacré de la relique, mais d'une façon indirecte. La relique lui devient présente sous l'aspect d'objet sacré, de façon curieuse, tout en s'absentant. En réfléchissant à la disparition de l'objet, l'abbé a un instant d'étonnement qui amène la grâce : son regard sur soi-même et sur sa mission changent. Le sacré lui a été brusquement révélé par ce vide laissé par la disparition de la relique. Nous constatons notamment deux références aux versets de la bible qui s'entremêlent et chargent de mystère les propos de l'abbé : l'une des références est à l'Ecclésiaste, sur le modelé que nous avons déjà identifié dans la nouvelle Harry, l'autre concerne la parabole de la brebis égarée.

Ainsi la référence au corps de tous les saints qui a travers les reliques, seraient disperses dans le monde entier à la façon de la poussière envolée par le vent, rappelle l'Ecclésiaste et l'invitation de consacrer sa vie à Dieu avant qu'il ne soit trop tard : « Mais souviens-toi : vanité des vanités, tout est vanité ». Pareil aux grains de poussière qui retournent à la terre, l'abbé Dumas voit les reliques de tous les saints dispersées sur la terre se réunir et ne faisant qu'un seul corps dans la vénération. En vénérant la relique de saint Edry, Michèle vénère en fait toutes les reliques des saints car ce n'est pas un osselet qu'elle adore mais ce que celui-ci représente, c'est-à-dire le sacré, – la manifestation de Dieu sur la terre à travers tous les miracles qu'on attribue aux saints. Michèle, par le vol qu'elle commet, tire la relique de l'oubli ou elle était tombée. En se souvenant de cette relique, l'abbé Dumas se souvient en fait de sa tâche et comme l'Ecclésiaste l'invite, il se souvient de son créateur. L'affirmation poétique concernant cette relique « soustraite ou démon », peut être interprétée de plusieurs façons. En continuant dans la clé religieuse du discours – nous pouvons voir dans la référence au démon le fait que la relique a regagné son caractère hiérophantique pour le prêtre. Nous pouvons voir dans cette figure du démon, dans le sens concret, le fait que la relique a été soustraite à l'église qui porte sur la voûte de l'entrée l'effigie du Baphomet. Mais en soustrayant la relique à l'église, elle a été soustraite aussi à son protecteur, l'abbé. Alors ce diable pourrait symboliser l'abbé lui-même car n'a-t-il pas trahi Dieu tout en

accomplissant ses devoirs mais en oubliant sa tâche la plus importante : vénérer son créateur ?

Il y a une deuxième référence à la Bible lorsque l'abbé parle de brebis égarée en citant Mathieu, chapitre 18 versets 12 à 14. Cette brebis égarée est la relique qui a été oubliée et, grâce au geste de Michèle, retrouvée et adorée. Mais cette brebis égarée est aussi Michèle, tombée dans le vice. Pareille à Marie-Madeleine, elle est sauvée car elle seule a été capable d'un geste d'adoration. Enfin, l'abbé Dumas lui aussi est un égaré, ayant oublié sa mission. Pourtant, d'autant plus grande est la joie de retrouver ce qui a été égaré, de revenir sur le droit chemin. L'archevêque, en parlant des prêtres qui se sont éloignés à un moment ou un autre de leur voie, ayant péché charnellement, parle avec beaucoup d'indulgence.

En s'expliquant l'importance de la relique, l'abbé songe à l'innocence avec laquelle un enfant regarde les objets du monde environnant. Lorsque ce regard pur se pose sur un objet que les adultes considèrent insignifiant, ce que l'enfant éprouve c'est un étonnement complet : c'est comme si cet objet était unique au monde, incomparable, apparu mystérieusement. L'enfant attribue à cet objet banal une importance sans limites – il est unique pour lui, il représente tout un monde pour cet être innocent : « C'est la main d'un enfant qui retient un coquillage, un galet sur la plage. Si tu le lui prends, c'est de la mer que tu le privas, c'est de Dieu que tu le que tu les séparas »¹ Cette phrase-clé explique en fait toute l'action de Michèle et nous fait voir dans son action un geste innocent. La relique comme objet qui fascine, un objet qui symbolise, par métonymie, toute la mer, tout l'univers, Dieu est donc un objet symbole. Détenir la relique, mais en lui reconnaissant de nouveau ce pouvoir mystique, c'est détenir l'accès vers Dieu, vers l'absolu.

Pareil à Martigue dans *Le Plein jour*, à Paul Souvraut dans *La Nuit de Londres* et à tant d'autres personnages qui éprouvent l'épiphanie, l'abbé se sent tout d'abord soulagé, enveloppé par un sentiment de béatitude proche de l'ivresse. Le changement qui a commencé à se produire à l'improviste en lui agrandira les jours suivants. Les termes employés pour décrire ce qui se passe visent des domaines très variés aussi bien du champ lexical cognitif (*présence, séance, connaissance*) que de l'innommable

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.18-19

(*abîme, mystère, silence*). L'accumulation des termes représente une tentative d'élucider la nature d'un phénomène inexplicable. Ces termes qui vont dans toutes les directions entre l'absolu et le rien, entre la connaissance et l'affectif, entre le présumé et le connu n'aboutissent pourtant pas à nommer, à définir la complexité de ce qui est révélé. Ils ne donnent qu'une idée des enjeux de la transformation qui a commencé à se produire, que l'archevêque lui-même s'explique vaguement et qui est *innommable*. C'est à travers cette épiphanie qu'il éprouve que le corps vivant est resacralisé. Les objets qu'on investit faussement de pouvoirs miraculeux et qu'on relègue de manière erronée à la manifestation divine sont rejetés. La seule vraie manifestation du divin est, pour ces personnages, le corps vivant :

La seule relique, c'est le corps vivant. L'archevêque était très loin de moi, mais en avant sur le même chemin, quand il se réjouissait de la résurrection. ET EXULTAVIT.

Moi, le corps éternel, la relique, je l'ai vu dans cette vie. Je ne le verrai plus, il sera détruit, peut-être l'est-il déjà : alors il m'est donné à jamais. Le défroqué ne l'a jamais vraiment *vu*. Il était fait pour le cacher sous lui, l'embrasser les yeux fermés, fondre lui-même à son contact – tout, sauf le comprendre. Même les larmes l'ont empêché de voir. Il était fait cet animal, pour entortiller les poils de Michèle à l'osselet dans la petite boîte, et moi pour les défaire, pour les rendre à Dieu. [] je suis en paix avec le corps de la femme qui est ce monde où je suis vivant. Elle respire avec moi tant que je vivrai.¹

Tout comme l'image qui peut être vide ou pleine, le corps lui aussi peut être un contour dépourvu d'une signification profonde, une simple manifestation profane souvent à craindre, ou bien, au contraire, une présence qui incarne les profondeurs innommables de la réalité et une matérialisation du sacré. Le corps n'est jamais véritablement dépeint dans les récits d'Henri Thomas, il est seulement représenté à travers des détails généraux, le plus souvent d'ordre chromatique, qui ne permettent pas une véritable identification des personnes. La réticence se manifeste dans ce discours qui préfère l'abstrait et le général à la place du concret et de l'individuel et évite une approche directe ou la description. C'est comme si le récit aspirait vers une figuration

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 144-145.

idéale du corps proche de la peinture abstraite, immatérielle et ~~de~~ indistincte, qui accorderait une place privilégiée au suggéré plutôt qu'au représenté.

Ce corps à peine crayonné est porteur d'un paradoxe car il est tantôt méprisé pour ses pulsions, tantôt vénéré comme une manifestation du sacré. Entre *eros* et *thanatos*, entre crainte et aspiration vers l'infini, le corps est un point du récit où se manifestent les forces contraires qui régissent d'ailleurs l'imaginaire entier de l'œuvre. Les récits d'Henri Thomas évoquent ainsi un corps qui ne correspond pas aux représentations ordinaires : ce n'est pas un corps réaliste, ce n'est pas un corps désiré et ce n'est pas non plus une abstractisation complète de la personne. La seule condition qu'il semble respecter c'est de ne jamais coïncider au référent.

Chapitre V

La mémoire

Au dérèglement opéré au niveau de l'image correspond aussi un brouillage au niveau de la mémoire. Constatons, tout d'abord, le fait que presque tous les récits de l'auteur exploitent plus ou moins largement, à un moment donné, la thématique de la mémoire. Par exemple, dans *Le Plein jour*, les personnages « se perdent de vue » pendant des années, et cela à plusieurs reprises, à des intervalles constants ; *La Nuit de Londres* insiste sur des objets oubliés (la clé, l'adresse de l'ami, la pièce de monnaie) ; John Perkins, le personnage principal du roman éponyme, est obsédé par le souvenir de

la ville de Dijon ; dans *Le Promontoire*, les prospectus à traduire, les lettres et les pages écrites sont étrangement égarées, puis retrouvées ; *Le Poison des Images* met en rapport la dissolution du couple avec les revues pornographiques que le personnage principal avait oubliées de jeter ; *La Relique* se construit autour de cet objet éponyme mystérieusement oublié par tout le monde durant des siècles. En somme, les récits d'Henri Thomas regorgent d'objets perdus, de personnages oublieux ou, au contraire, hantés par des souvenirs.

La source de cette propension aux défaillances de la mémoire est, sans doute, à mettre en rapport avec la personnalité même de l'auteur car Henri Thomas a été lui-même à la fois un grand oublieux et une personne hantée par le souvenir. Encore tout jeune, il avait rendez-vous avec André Gide, dans l'intention notamment de lui donner à lire le manuscrit d'un roman (probablement *Le Seau à Charbon* si l'on pense à l'article que Claire Paulhan a consacré à la réédition de ce roman : « le roman perdu » qu'il avait dû « réécrire »¹). Parvenu chez lui, il ne l'avait plus car il l'avait oublié dans le métro. En racontant cette mésaventure à Gide, il n'avait pu s'empêcher d'en rire et, celui-ci, interloqué par la réaction d'Henri Thomas, lui avait répondu : « Et c'est tout ce que ça vous fait ? ! »². À cet oubli du manuscrit qui nous rappelle le personnage principal du *Promontoire*, on peut ajouter d'autres épisodes amnésiques que l'auteur raconte dans l'interview accordée à François Jodin : le grand nombre de carnets intimes perdus, les objets personnels à valeur sentimentale oubliés dans les différentes résidences ou la feuille sur laquelle il avait commencé à écrire quand il était enfant, égarée et puis retrouvée par hasard par sa fille, Nathalie, des années plus tard. Tous ces oublis sont présentés avec légèreté et insouciance, comme s'il s'agissait de choses peu importantes, ce qui semble bien étrange de la part d'un auteur aussi sensible aux détails que l'était Henri Thomas. Au pôle opposé, les souvenirs des choses apparemment banales reviennent parfois avec obsession dans les carnets et les lettres de l'auteur. En plus, un même souvenir, à des moments différents et dans des contextes distincts (interview ou carnet) peut être raconté de façon très différente, comme s'il s'agissait d'expériences étrangères, comme, par exemple, lorsqu'Henri Thomas évoque la mort de son père ou

¹ Paulhan, Claire, *Le Monde des Livres*, 19 décembre 2003, p. 23.

² Caron, Maxime, « Henri Thomas », *La Part Commune*, Coll. « Silhouettes Littéraires », Rennes, 2006.

de Pierrot, un ami d'enfance. Un tel rapport à la mémoire correspond à une réflexion plus ample sur le souvenir et l'oubli, thèmes auxquels l'auteur consacre plusieurs pages de ses carnets et de sa correspondance.

Mais l'intérêt porté à la mémoire dépasse le cadre de son analyse en tant que fonction psychique car, pour Henri Thomas, la mémoire, l'imagination et l'écriture sont étroitement liées. Ainsi, dans *Le Migrateur*, il parle de l'oubli comme source de l'imaginaire et condition d'une écriture accomplie :

Notre rôle est bien difficile : j'ai l'impression que ce n'est plus sur le langage que nous devons opérer ; il a subi à peu près toutes les opérations possibles, et quoi qu'on fasse on ne fait que recommencer une. Mais sur la vie, donc sur nous-mêmes. Le langage ne reprendra force qu'en enregistrant du nouveau, de l'inhabituel *volontaire*... et d'abord de *l'oubli*. Il me faut une science d'oublier. Rien sans cela.¹

L'oubli n'est pas pour l'écrivain, une défaillance qu'il faudrait combattre, comme pour les gens ordinaires ou le médecin. Il est, bien au contraire, une source d'authenticité littéraire. La parole n'est pas apte à produire des surprises et des sens nouveaux, car à force d'être trop utilisés les mots ont perdu leur force d'évocation. De même, les procédés littéraires, les comparaisons et les métaphores, ne sont pas aptes à produire des surprises de sens car le mot a subi « à peu près toutes les opérations possibles ». L'oubli apparaît donc, de ce point de vue, comme un procédé inédit qui peut rendre au verbe son pouvoir primordial. Pour renouveler sa force, le langage doit explorer des domaines nouveaux, extérieurs au langage, et l'oubli s'offre comme une solution. Il représente, par conséquent, une méthode salutaire : effacer la mémoire permettrait de découvrir la réalité sous l'angle renouvelé de la surprise, comme si l'on ouvrait les yeux pour la première fois. Par la suite, c'est dans cet émerveillement regagné devant la réalité grâce à l'oubli que l'écrivain doit puiser la force de son œuvre. La matière du récit est, sur un plan idéal, cet « inhabituel *volontaire* » qui rendrait une force nouvelle à l'écriture.

L'écrivain quitte ainsi son statut d'observateur du réel – quelqu'un qui enregistre passivement la réalité qui s'offre à lui toute faite, et recouvre un rôle actif – quelqu'un

¹ Thomas, Henri, *Le Migrateur*, Paris, Gallimard, 1983, p.35.

qui participe à créer une réalité décalée, nouvelle, pour la transposer ensuite dans ses récits. La mémoire n'est plus perçue dans son sens usuel de flux continu, d'enregistrement du réel et de stockage sous la forme de souvenirs actualisables. Elle devient un terrain instable, source de surprise, et cela par le geste volontaire d'oublier. Henri Thomas parle d'une « science d'oublier »¹ et suggère ainsi que l'oubli n'est pas forcément un processus inconscient, une faille de la mémoire. Bien au contraire, il pourrait devenir une compétence qui s'apprend, un processus conscient, maîtrisable et donc volontaire. Entre cette conception originale de la mémoire et la création littéraire il y a un rapport de dépendance et, dès lors, nous en venons à nous poser deux questions : Quel est le rôle joué par l'oubli dans l'économie du récit réticent ? et Est-ce qu'à cette supposée *science d'oublier* correspondrait aussi une *science de se souvenir* ?

1. Les petits détails oubliés

L'oubli est présent dans les récits d'Henri Thomas sous différents aspects, autant du point de vue du rôle qu'il occupe dans la narration que du point de vue de la nature des choses oubliées. Nous constatons que l'oubli peut apparaître épisodiquement, ou bien qu'il peut devenir le sujet central du roman. Par exemple, dans *La Nuit de Londres*, des fragments disparates, éparpillés tout le long du texte, renvoient à l'effacement de la mémoire, qu'il s'agisse des noms, des adresses ou des objets. Ces épisodes d'amnésie interpellent le lecteur surtout par leurs apparitions incongrues qui interrompent la linéarité de la narration. Bien qu'ils soient nombreux, ces trous de mémoire ne deviennent pourtant pas le sujet principal de l'œuvre, ils restent de simples éléments insolites qui contribuent à conférer une note d'étrangeté au récit. Par contre, dans *Le*

¹ Thomas, Henri, *Le Migrateur*, Paris, Gallimard, 1983, p.35.

Parjure, la perte de la mémoire constitue la substance même du récit, comme le fait remarquer à juste titre Salim Jay, en parlant de ce récit comme d'un « roman de l'amnésie légiférant, de l'oubli changé en légitimité unique, trou de mémoire creusé pour ensevelir les fausses royautés de la première personne du singulier. »¹ Ce roman se construit entièrement autour du défaut de mémoire inexplicable qui autoriserait la bigamie du personnage. Et, puisqu'il y a absence de mémoire, donc une disparition, le récit ne peut que dire et redire ce qui n'existe plus.

En ce qui concerne la nature des éléments oubliés, ceux-ci varient dans les textes de l'auteur de simples détails ou d'objets anodins, à des personnes très importantes (les enfants, les parents ou l'épouse) et même à des événements essentiels (le mariage, l'enfance). Nous allons parler, dans une première étape, de l'oubli de menues choses pour essayer de voir si l'apparition de ces épisodes peut être mise en rapport avec certains changements produits dans le récit. Dans une deuxième étape, nous allons analyser les amnésies quasiment pathologiques qui affectent des données très importantes de la vie des personnages pour voir la façon dont le récit se construit autour de ces points d'obscurité.

L'un des romans où l'on peut recenser un nombre important de petits détails oubliés est *La Nuit de Londres*. Le narrateur-personnage oublie des monnaies, des traductions, des prospectus, la fenêtre ouverte, le gaz allumé. Mais le texte insiste particulièrement sur trois éléments, en leur consacrant quelques dizaines de pages : l'oubli d'une clé, l'oubli d'une adresse et l'oubli d'un nom. Ces trois situations ordinaires auxquelles chaque individu s'est confronté au moins une fois dans la vie, sont exacerbées dans le récit comme si elles étaient les indices d'un événement plus important.

Paul Souvraut, le personnage principal du roman, erre durant une nuit entière dans les rues de Londres, en observant la foule et, à travers elle, s'observant lui-même. Au bout de plusieurs heures passées à arpenter les rues, le personnage veut rentrer chez lui mais se rend compte brusquement qu'il n'a plus la clé de sa porte :

¹ Jay, Salim, « Le Parjure innocent », *Obsidiane*, n° 30, Automne 1986, revue trimestrielle, Paris, Directeur de la publication : François Boddaert, Fondateur : Henri Thomas, p. 94.

Je venais de constater que la porte sur la rue était fermée, et je cherchais la petite clé là où je la mettais d'ordinaire, dans la pochette de ma veste. Elle ne s'y trouvait pas, et je me suis rappelé que j'avais, un soir, vidé toutes mes poches, afin de recueillir les miettes de tabac pour ma pipe. Ma chambre est dans un de ces grands carrés d'immeuble contigus qui se referment autour d'un square privé.¹

Paul pense avoir oublié de la prendre en sortant et tente de trouver une autre solution pour rentrer chez lui. Parce que le bâtiment où il loge a plusieurs entrées, il vérifie si l'une des portes n'est pas restée ouverte, ce qui lui permettrait de pénétrer ainsi à l'intérieur. Il vérifie les trois premières portes, mais elles sont toutes fermées. Il songe alors qu'une personne qui passerait dans la rue à ce moment-là pourrait facilement le prendre pour un cambrioleur et se sent gêné à cette idée. Et même s'il trouve tout seul l'excuse pour son geste et l'argument qu'il pourrait rétorquer si quelqu'un l'interrogeait sur ses actions, il renonce de façon surprenante à essayer d'ouvrir la quatrième porte : « Mais c'est à peine que j'ai eu la force de m'approcher de la quatrième porte, la dernière avant le coin de l'immeuble, et je m'en suis écarté sans y appuyer la main, comme j'avais fait pour les précédentes.² » Le renoncement à la seule chance qui lui restait pour regagner le confort de son appartement n'a pas de raison logique. Le prétexte trouvé par le personnage est une immense fatigue qui l'aurait gagné subitement. Bien qu'il ait marché des heures, ce petit geste d'appuyer la poignée de la porte lui devient impossible et il préfère traverser la rue pour s'asseoir sur un banc – ce qui lui demande d'ailleurs plus d'effort. Paul semble hypnotisé et, l'oubli de la clé, au-delà d'être un simple hasard, déterminera la suite de l'action. Tout ce qui se passe à partir de cet oubli se place entre le rêve et la réalité et le personnage agit comme s'il était en transe, incapable de prendre des décisions.

Si jusqu'ici la déambulation de Paul avait représenté un choix volontaire, la nouvelle errance déterminée par l'oubli de la clé sera ponctuée par des événements dictés par le hasard et contre lesquels le personnage ne peut rien. Paul se voit obligé de continuer sa promenade à travers les rues de la métropole et, dès lors, les événements prennent une direction inattendue qui précipite la chute dramatique du récit. Si pendant

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 108.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 109.

les cent pages précédentes, l'action avait été quasiment absente et les petits incidents qui nous ont été racontés auraient pu facilement être synthétisés en quelques phrases, le rythme s'accélère brusquement. Fatigué et sous l'emprise hypnotique de la nuit, Paul perd le pouvoir d'influencer les événements. Tout ce qui lui reste à faire dorénavant, c'est de subir la fatalité de son destin. En moins de dix pages, on voit s'entasser toute une série d'événements cruciaux. Paul traverse la rue et risque plusieurs fois de se faire écraser par une voiture dans laquelle il pense reconnaître un ami. Il prend le bus, fait un long trajet qui traverse toute la ville et s'endort. Le jour se lève, il observe les ouvriers qui se pressent dans les rues ou qui font la queue devant le distributeur de café et il engage une conversation mystérieuse avec la vendeuse du kiosque à journaux. La narration adopte une nouvelle cadence, presque envoûtante, et change l'accent de l'introspection vers l'extériorisation. Le soir, ayant décidé de sortir de chez lui pour traîner dans la ville, Paul s'était identifié successivement aux différentes typologies de personnes qu'il imaginait composer la foule (Mr. Smith, le veilleur). L'analyse de cette foule l'avait conduit, en effet, à une analyse de lui-même et donc à une sorte d'introspection. Cette nouvelle errance, imposée par le hasard, change l'angle d'observation vers l'extrospection et Paul se contente d'observer les gens et les événements, comme s'il était complètement absent du paysage et se contentait de regarder se dérouler un film au cinéma.

Durant les heures qui restent jusqu'au lever du jour, Paul se rappelle une seule fois la clé et vérifie de nouveau ses poches : « J'aurais voulu être au chaud maintenant, dormir. Cette clé... J'ai recommencé à fouiller mes poches ; il me restait des cigarettes, mais je n'avais plus d'allumettes ; de la monnaie : j'ai gardé une pièce dans ma main, et j'ai cessé de chercher la clé. »¹

Le bref inventaire qu'il fait des objets qu'il possède, s'arrête brusquement lorsqu'il trouve une pièce de monnaie. Paul oublie alors qu'il cherchait la clé et commence à jouer avec la petite pièce. Cette monnaie trouvée détourne l'attention de Paul et du lecteur qui se rappelle que, durant la première partie du roman, la narration avait insisté sur une autre monnaie que le personnage s'amusait à faire tourner entre les

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 115.

doigts et qui s'échappait par terre, à chaque fois, avant de faire une rencontre inopinée. Pareillement à la clé, la monnaie sera perdue elle aussi :

J'ai entendu des conversations monotones, durant les premiers arrêts, – puis je me suis endormi. C'est durant ce sommeil que la pièce d'un penny que j'avais dans ma main m'a quitté définitivement ; j'aurais pu la retrouver sur le plancher du bus, quand je me suis réveillé devant la gare Euston, mais il m'aurait fallu secouer un engourdissement dans lequel au contraire j'essayais de rester enveloppé.¹

La perte de la monnaie qui peut être interprétée aussi comme un oubli (ou plutôt comme un faire semblant d'oublier car Paul fait comme s'il ne se rendait pas compte qu'elle se trouvait par terre) continue, en quelque sorte, le déclin vers la chute dramatique commencée avec l'oubli de la clé. Paul s'endort dans le bus et il passe le pont dont un chauffeur de taxi lui avait parlé mystérieusement. S'il n'avait pas compris à l'époque les paroles du chauffeur, l'invitation « Passe, tu es pur »² recouvre maintenant une signification plus explicite. Elle est à mettre en rapport avec tout un champ lexical de la disparition repérable dans ces quelques pages : « c'est alors que toute ma fatigue m'est tombée dessus »³, « mes genoux ont plié et se sont mis à trembler »⁴, « maintenant le taxi revient, il me frôle et j'ai chaud »⁵, « je laisse disparaître », « j'avais failli tomber de fatigue et il faisait très froid »⁶, « c'était peu de temps avant cette frontière, on la passe en dormant »⁷, « traverser la frontière dans un grand silence »⁸, « ils sont tous de l'autre côté de la frontière ». Toutes ces références au passage de l'autre côté, au dépassement des bornes, au froid et au sommeil, induisent l'idée que ce que Paul traverse ce n'est pas le pont qui apparaît concrètement devant lui, ou la limite de la nuit vers l'aube, mais qu'il transgresse la frontière qui sépare l'existence de la mort. La fin du roman qui, à travers un récit écrit par une autre

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 116.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 110.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 111.

⁴ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 111.

⁵ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 112.

⁶ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 113.

⁷ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 113.

⁸ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 113.

personne, nous annonce la mort de Paul, nous fait penser rétrospectivement que ce que Paul raconte dans ces pages pourrait être sa propre mort.

Au-delà d'un objet concret qui permet d'ouvrir une porte ou d'un objet symbolique qui permet de transgresser la limite vers la disparition, la clé a encore une valeur connotative exploitée sémantiquement par le texte. Grâce à la polysémie du mot, le récit procède, par glissement de sens, vers une réflexion sur l'écriture :

La clé de la porte extérieure est quelque part sous ces papiers qui traînent. Si j'étais moins fatigué, je me rappellerais l'enchaînement des idées que j'ai notées, et je saurais ce qui manque ; il me manque la clé, – pauvre idiot, pas la clé de mes pensées, – j'ai beau faire une sorte d'effort comme si je louchais, je n'arrive plus à les voir séparément, la clé, les papiers, les pensées – ça ne se décolle plus, et ça me fait du mal.¹

Le discours joue sur le double sens, propre et figuré, du mot (clé de la serrure – clé des pensées) et fait changer le discours du plan physique de l'errance vers le plan idéal de la pensée. Cette clé qui pourrait se trouver sous des papiers griffonnés la veille par le personnage évoque ce qui est écrit sur les feuilles : des idées importantes sur la foule, sur ses trois couches superposées, sur son fonctionnement semblable à une machine qui broie les consciences humaines. Mais, tout en écrivant, le personnage s'est rendu compte qu'il y avait toujours un secret impénétrable de la foule qu'il n'avait pas réussi à percer encore et que la raison de son errance était justement de retrouver ce principe manquant. L'absence de la clé représente, en effet une double perte : une perte de l'accès vers l'espace réconfortant de la maison et une perte du raisonnement resté en suspens. Paul est donc doublement égaré, physiquement et raisonnablement, et, dans ce tourbillon qui transforme l'errance en égarement, il mélange tout : objet, écriture, réflexion. Mais si, en pensant avoir oublié la clé, Paul avait été forcé d'entreprendre ce nouveau périple qui s'est avéré dangereux, une observation nouvelle sur la clé vient mettre un terme à la narration filmique des événements :

Ou bien descendre à King's Cross, et chercher une salle d'attente chauffée, jusqu'à ce que le métro commence... Je l'aurais fait sans doute, si à ce moment même je n'avais

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 112.

trouvé la clé de la porte extérieure. Je tenais mes mains au chaud dans les poches de ma veste, et j'ai senti par hasard dans la doublure cette chose que j'ai d'abord prise pour un bout de crayon ; il m'a fallu un certain temps pour la ramener par le trou de la poche où elle avait glissé ; la doublure contenait aussi quelques pièces de monnaie.¹

Cette clé oubliée qui a déterminé toute une péripétie n'était, finalement pas perdue : elle s'était trouvée tout le temps dans la doublure du manteau de Paul, sauf que celui-ci ne s'en était pas rendu compte. Mais, à y réfléchir, nous constatons que le personnage n'a même pas véritablement fait l'effort de la retrouver : il a cherché dans sa poche et, à première vue, elle n'y était pas ; il a voulu entrer par une porte latérale, mais il y a renoncé pour une raison improbable – la fatigue était trop grande pour appuyer sur la poignée de la porte, mais lui a permis, tout de même, de traverser la rue ; il a fouillé de nouveau ses poches mais, en trouvant une monnaie, il s'en est laissé distraire. Tous ces détails qui apparaissent rétrospectivement nous font penser que l'oubli de la clé n'était qu'un prétexte pour que Paul puisse continuer son errance. Cette errance représente allégoriquement le chemin de la pensée et la quête perpétuelle du sens de la foule. Tant que ce sens a été cherché consciemment en ayant recours à la réflexion et aux hypothèses logiques, la clé n'a pas pu être retrouvée. C'est par le renoncement à la logique et par l'acceptation du rôle du hasard, que Paul parvient à trouver la clé – celle de la maison et celle de l'essence de l'existence. Car, bien qu'il puisse maintenant rentrer chez lui, il préfère continuer son errance encore un peu. Il va regarder la feuille embrochée à une grille et c'est à cet instant que l'épiphanie se produit : au bout d'une nuit d'errance, de tourments et de dangers, une brusque illumination se produit et Paul Souvrault atteint un état de grâce innommable.

Outre l'oubli de la clé qui détermine une nouvelle tournure du récit, le roman *La Nuit de Londres* insiste aussi sur une autre situation d'amnésie. Il s'agit de l'adresse d'un ami que Paul Souvrault s'efforce sans succès de se rappeler. Si dans le cas de la clé, il s'agissait d'un oubli momentanée puisque Paul la retrouve finalement, cette fois-ci, l'oubli est définitif. A première vue, cet oubli n'a rien d'étrange et l'adresse peut être facilement apprise, comme le personnage lui-même le remarque :

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 119.

Je l'ai laissé s'éloigner sans lui redemander son adresse ; je l'avais notée plusieurs mois auparavant, un jour où nous nous étions rencontrés rue Strand ; j'avais fourré le bout de papier dans une poche, et puis je n'y avais plus pensé. J'essayais maintenant de me rappeler, non pas ce que ce bout de papier avait pu devenir, car c'était inutile, il était perdu depuis longtemps, – mais l'adresse elle-même. Aussi longtemps que le taxi qui s'éloignait m'est resté visible au fond de la rue, j'ai vraiment fait effort pour me souvenir cette adresse, – un immense effort, même, tandis que je pliais les cinq billets et les glissais dans ma poche. Puis, le taxi a disparu. C'était fini : je n'ai jamais su l'adresse, ils me la donneront à l'Institut. ¹

Pourtant, pareillement au cas de l'oubli de la clé, cette situation revient à plusieurs reprises dans le récit, comme un détail obsédant dont le personnage ne peut plus se débarrasser. L'adresse dont il est question appartient à Patrick Donneheim, un ami de Paul, qui en le conduisant chez lui en taxi, avait constaté la situation précaire de Paul. Pour le secourir, il lui avait prêté de l'argent et il l'avait invité à dîner chez lui. Le récit ne nous apprend pas beaucoup de détails sur Patrick, excepté le fait qu'il est français, qu'il est marié et qu'il travaille dans un Institut. Paul l'avait connu quand qu'il habitait à Paris et il l'avait revu durant cette nuit d'errance dans une station de bus. Il pense que Patrick voulait aborder une prostituée et il a l'impression que le fait de se savoir surpris le détermine à renoncer à ses projets : « c'est parce que j'étais là qu'il n'a pas fait son faux pas vers la fille rousse, l'autre, le vieux frère – : il était sauvé ; c'est alors qu'il m'a regardé, hors de l'envoûtement. »² Nous voyons ici, comme dans le cas de toutes les images évidées, le fait que le corps de la femme est associé à l'impossibilité de voir véritablement. Tant qu'il regarde la femme rousse, Patrick ne peut pas observer son ami, il ne parvient pas à le reconnaître même s'ils se trouvent à côté l'un de l'autre. Seulement en détournant son regard de la tentation, il cesse d'être l'homme indistinct de la foule qui réagit de façon prédictible devant l'image érotique et il redevient une personne capable d'être désignée comme « l'autre », « le vieux frère »

L'adresse de Patrick est importante, tout d'abord, pour des raisons pratiques : Paul doit lui rendre les cinq livres prêtées et aller dîner chez lui, comme il le lui avait

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 197.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 107.

promis. Mais cette adresse peut être facilement récupérée, vu que Paul peut tout simplement appeler l'Institut et l'obtenir. Pourtant, le récit insiste sur l'oubli de l'adresse et l'expose selon un modèle que nous avons pu également repérer dans le cas de la clé : constat de l'oubli – remémoration du contexte dans lequel l'objet avait été vu la dernière fois – glissement, par analogie de sens, vers une divagation. Ainsi, Paul se rend compte qu'il a oublié l'adresse de son ami, il se rappelle ensuite avec exactitude le moment où il est entré en possession de cette adresse (rue du Strand, il avait mis le bout de papier dans sa poche), et, enfin, le discours est détourné vers le chauffeur de taxi qui avait *adressé* à Paul les paroles étranges contenant une formule du *Livre des Morts* (« Passe, tu es pur »¹).

Au niveau symbolique, oublier une adresse et ne plus connaître son lieu de domicile signifie ignorer son appartenance – oublier à quoi l'on appartient ou bien oublier ses rapports aux origines (à ce que les anglais appellent *home*, et non pas *house*). Cet oubli peut être interprété donc, dans un sens général, comme un oubli des origines et de ce qui définit le personnage en tant qu'individu. Cette idée d'oublier à quoi/à qui on appartient qui est donnée ici seulement en filigrane, sera reprise et largement développée dans les récits *Le Plein Jour* et *Le Parjure*.

La troisième situation d'oubli qui apparaît dans *La Nuit de Londres*, est l'oubli d'un nom. De façon générale, les noms propres qu'Henri Thomas choisit pour ses personnages sont motifs d'ambiguïté. Nous pouvons souvent trouver un même personnage désigné à l'aide de plusieurs appellatifs (*Une Saison Volée*, *Le Plein Jour*) ou, par contre, un même patronyme affecté à plusieurs personnages du récit (dans *Le Plein jour*, *Le Parjure*, *Le Poison des Images*). Cette technique provoque de l'ambiguïté et sollicite l'attention du lecteur qui doit souvent lire plusieurs fois un passage ou attendre que le contexte élucide le sujet. Mais, dans le cas de *La Nuit de Londres*, Paul Souvrault oublie le nom qu'il avait donné à son personnage, l'homme de la foule :

Toujours Mr. Smith, de plus en plus loin ; il me semble qu'enfin la fatigue se faisait sentir, car après cette idée de pile ou face, il m'a fallu quelques instants pour retrouver

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 68.

le nom qui venait de m'échapper, un nom à quoi plus rien ne correspondait, et que je connaissais cependant, que je n'avais cessé de me répéter, – Mr. Smith.¹

Cette situation d'oubli du nom d'une personne, tellement fréquente dans la vie réelle, fait signe dans le récit. C'est, tout d'abord, parce que le nom oublié n'appartient pas à une personne authentique, mais à un personnage inventé par Paul et autour duquel il avait construit tout son récit. Durant son errance, Paul avait fréquemment employé ce nom qui désignait justement le sujet de ses préoccupations. D'ailleurs, ce Mr. Smith est le motif pour lequel il était sorti se promener : il voulait mieux cerner cet homme de la foule. Comment est-ce possible d'oublier un nom qu'on vient de prononcer quelques secondes auparavant ? Dans *La Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud motive l'oubli du nom propre par le refoulement et il l'associe à la perturbation d'une pensée par une contradiction interne venue de l'inconscient : « L'élément oublié ou déformé se trouve mis en liaison, par une voie associative de telle ou telle sorte, avec un contenu de pensée inconsciente d'où part l'effet qui se manifeste comme oublié. »² Le psychanalyste cite comme première cause de l'oubli « un ressentiment pour ainsi dire "sublimé" contre celui qui porte ce nom »³ Or, si nous élargissons le contexte de cet oubli, nous observons qu'il n'apparaît pas tout à fait par hasard. Dans les lignes qui précèdent l'épisode amnésique, Paul avait eu l'idée de tirer à pile ou face l'existence de son personnage. Tuer Mr. Smith ou le laisser vivre ? Cette question qui l'avait préoccupé était restée sans réponse et elle rappelle encore une autre situation, au début du roman, lorsque Paul avait imaginé l'accident/suicide⁴ par étouffement de son personnage, mais l'avait « ressuscité » dès le début de la deuxième partie. Une deuxième cause possible d'oubli, d'après Freud, est la mauvaise conscience, c'est-à-dire le remord d'avoir connu le nom ou menti à propos de sa connaissance. Or, Mr. Smith est un nom qui n'existe pas véritablement, une invention du narrateur, un nom choisi par convention car Paul Souvraut affirme qu'il aurait pu aussi bien s'appeler Gordon, Mr. X. ou Mr. Y. Oublier

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 62.

² Freud, Sigmund, *La Psychopathologie de la vie quotidienne (sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur)*, NRF, Gallimard, p. 63.

³ Freud, Sigmund, *La Psychopathologie de la vie quotidienne (sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur)*, NRF, Gallimard, p. 71.

⁴ Cette situation reste indécise, comme c'est souvent le cas dans les récits de l'auteur lorsqu'il s'agit de la mort

le nom, c'est, en quelque sorte, oublier le personnage lui-même et le faire disparaître comme si le simple fait d'avoir pensé à sa disparition l'avait automatiquement rendu absent.

Cet axe d'oubli « clé – adresse – nom » pourrait être interprété, par métonymie, comme une triple dépossession : dépossession de ses biens – de ses origines – de son identité. D'un point de vue symbolique, ce triple oubli signifie un effacement des trois dimensions qui définissent l'être : corps – âme – esprit et donc l'oubli du fait même d'exister.

Dans *La Nuit de Londres*, l'oubli anticipe l'épiphanie et la disparition. Il participe à un brouillage des repères chronologiques et engendre une accélération des événements placés, dès lors, sous le signe du hasard. L'oubli des objets insignifiants, mais sur lesquels le texte insiste, crée un effet d'étrangeté qui interpelle le lecteur et capte son attention. Le rôle de ces trous de mémoire est donc de signaler l'imminence d'un changement et d'attirer l'attention sur une expérience limite qui sera innommable.

2. Les grands oublis

Dans d'autres récits de l'auteur, on peut remarquer des oublis qui concernent des données beaucoup plus importantes, fondamentales mêmes pour toute personne. Ils ont souvent rapport à la famille et aux origines des personnages et surprennent par leur caractère improbable et inexplicable. Ces oublis, qui sont proches de la pathologie, semblent avoir préoccupé particulièrement Henri Thomas. Dans un entretien accordé à Christian Giudicelli, l'auteur raconte l'histoire d'une femme ayant oublié ses enfants : « J'ai connu une personne qui avait oublié qu'elle avait deux enfants. Un jour, elle se promenait, elle a oublié qu'elle avait deux enfants qui étaient restés dans un square. On

les lui a ramenés, le soir ! Eh bien ! en Amérique, il se passe des choses comme ça ! »¹
Dans l'interview, l'auteur ne cherche pas à s'expliquer cette omission pourtant étonnante, il l'attribue tout simplement à l'espace où elle se produit – l'Amérique – un continent qu'il évoque toujours dans une perspective paradoxale et pour lequel il éprouve en même temps de la haine et de l'admiration.

Ce fait divers sur la mère qui oublie ses enfants a inspiré trois récits d'Henri Thomas : *Le Plein Jour*, *Une saison volée* et *Le Parjure*. Dans les deux premiers cas, il s'agit de la femme ou de l'homme qui oublie leurs enfants. Dans le troisième cas, il s'agit de l'enfant qui oublie ses parents, puis, de l'adulte qui oublie son épouse et ses enfants.

Le récit *Le Plein Jour* revient à deux reprises sur un épisode qui se déroule une vingtaine d'années avant l'action principale du récit, lorsque Gabrielle avait oublié ses deux filles dans un square. L'événement s'était déroulé en Afrique, lorsqu'elle faisait un voyage avec sa famille et qu'elle avait connu Martigue, son amant. Nous apprenons cette mésaventure indirectement, racontée, tout d'abord par une amie de Gabrielle, Antonia, et puis par Martigue. Ainsi, en observant que le départ de Gabrielle en vacances au Maroc coïncide avec la date de son premier voyage là-bas, Antonia remarque :

Elle sait bien ce qu'elle veut dire à Gabrielle, après : « Vous repartez à zéro, comme il y a vingt ans. Tes filles, un jour elles étaient avec moi au square de Meknès, la nuit est tombée et tu ne venais pas les chercher, tu les avais OUBLIEES. La nuit noire, tu cours chez moi. Cet oubli, tu n'en revenais pas ! Et tu te marrais sincèrement, ma belle ! »²

Le souvenir de cet incident survient suite à une association d'idées qui exploite le paradigme synonymique *zéro* (« vous repartez à zéro ») – *vide – vide de mémoire*. L'oubli représente ici une absence de la conscience de soi inexplicable car ne pas se rappeler de ses enfants signifie ne pas se rappeler d'être mère. Le texte insiste sur la gravité en reprenant le mot *oubli* à deux reprises et en l'orthographiant en lettres

¹ Thomas, Henri, « Entretiens avec Christian Giudicelli, La Corse, L'Amérique puis La poésie et le roman (annotés par Th. Bouchard) », *Theodore Balmoral*, Printemps-Eté 2005, n^o 49/50, , 1975, p. 232.

² Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p.54.

majuscules. La réaction de Gabrielle mêle, de façon surprenante, la panique (« tu cours », « tu n'en revenais pas ») et l'amusement (« tu te marrais sincèrement »), deux réactions incompatibles normalement. Cette réaction incontrôlable qui associe la terreur et le rire suggère la déraison, comme si Gabrielle était subitement sujette à l'aliénation. La deuxième référence à cette amnésie est faite par Martigue. L'événement est de nouveau raconté comme par hasard, suite à un glissement de sens qui détermine une digression. Martigue pense à la tournure que sa vie a prise après la mort de sa femme et aux répercussions que l'isolement des amis et de la société doit avoir sur son fils, puis, il réfléchit au lien invisible qui unit le père au fils, malgré le manque de communication :

Il écoute son fils ouvrir la porte là-haut et la refermer à la volée. Il n'a aucune raison de sortir ce soir, mais quand même il s'absenterait, ne pense-t-il pas toujours à son fils ? Même à ces moments où il l'oublie !... Elle qui s'alarmait d'oublier si totalement ses filles, pendant des heures. « C'est peut-être à ces moments-là que tu es le plus près d'elles, que tu es leur mère dans le sens le plus... ». « Et c'est quand je ne pense pas à lui que je suis le plus à toi... Ils riaient de se parler ainsi : c'était un jeu qu'ils n'avaient pas inventé ; on se divertit ainsi chez les gens qui vivent en marge, dans la vraie marge – pas celle des artistes, des intellectuels – celle où arrive n'importe qui. On n'est même plus n'importe qui, dès que l'on se trouve dans cette marge.¹

Pour Martigue, l'oubli semble être une notion paradoxale comme le prouve l'emploi juxtaposé des expressions oxymores : « ne pense-t-il pas toujours à son fils ? Même à ces moments où il l'oublie » ; « elle qui s'alarmait d'oublier », « C'est peut-être à ces moments-là que tu es le plus près d'elles, que tu es leur mère dans le sens le plus... » ; « Et c'est quand je ne pense pas à lui que je suis le plus à toi... ». Ces jeux de mots sur l'absence synonyme de présence semblent incompréhensibles à première vue et Martigue lui-même les explique comme un divertissement des gens qui vivent en marge. Ces gens qui vivent en marge de la société peuvent être les fous – ce qui nous rappelle l'histoire d'Antonia qui associe la terreur et le rire. Mais nous nous rappelons que les gens en marge sont, dans *Le Plein Jour*, les gens qui ont subi une épiphanie et

¹ Thomas, Henri, *Le Plein Jour*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 85-86.

que l'épiphanie permet un point de vue extérieur sur la réalité, une prise de distance qui occasionne des associations entre des concepts apparemment différents. Cette façon paradoxale de concevoir l'oubli – à la fois comme présence et absence, apparaît aussi dans le roman *Une saison volée*.

Les références aux parents qui oublient leurs enfants, bien qu'elles soient singulières, restent d'ordre épisodique. Par contre, dans *Le Parjure* l'oubli est élevé au rang de sujet dominant et devient le moteur de la narration. Ce texte a été publié par Henri Thomas initialement au *Mercure de France* et repris ultérieurement par l'auteur et retravaillé sous la forme plus ample d'un roman. Paru en 1964, aux éditions Gallimard, le récit est divisé en neuf parties et il se construit autour d'une fausse déclaration du personnage principal qui, en oubliant qu'il a déjà épousé une femme en Europe, contracte un nouveau mariage en Amérique.

Le récit démarre sur l'image paradisiaque d'un couple dans la campagne américaine. L'homme, Stéphane Chalier, a reçu une bourse importante grâce à laquelle il peut enseigner dans une université des États-Unis et écrire sa thèse, *Hölderlin en Amérique*. Pour gagner un peu d'argent, il s'occupe durant l'été de la cueillette des fraises et dort dans sa voiture. Pendant une tempête, il rencontre Judith Samson, une jeune femme sur laquelle on ne sait pas beaucoup de choses mais qui le fascine par son exubérance. Ils tombent amoureux et partent en randonnée dans la campagne. Peu de temps après, Judith tombe enceinte et ils se marient. Puis, Chalier souffre d'un décollement de rétine et pendant qu'il est hospitalisé pour l'opération, une autre femme, Otilia apparaît. On apprend ainsi que Stéphane Chalier avait déjà épousé Otilia, en France, et qu'en partant pour l'Amérique, il avait quitté sa femme, ses deux enfants et son vieux père – professeur de la littérature du Romantisme¹.

En épousant Judith, Chalier a donc prêté un faux serment et a commis un parjure pour lequel il risque de perdre sa bourse et d'être emprisonné. Tout le monde se demande comment cela a été possible et tout ce que Stéphane Chalier peut dire pour se

¹ En présentant le livre, Philippe Jaccottet rapproche Stéphane Chalier de l'Ulrich de Musil parce que, pareil à celui-ci, il a un père consacré qui a réussi sa carrière et qui est professeur reconnu dans le domaine de la littérature du Romantisme. Chalier-père reproche à son fils de n'être qu'un « petit romantique » et « de n'avoir pas trouvé sa voie », ce qui détermine le départ de Stéphane pour les États-Unis.

défendre, c'est que, lorsque Judith lui avait annoncé qu'elle était enceinte et lui avait proposé de se marier, il avait pensé que c'était tout naturel de le faire, en oubliant qu'il était déjà marié. L'apparition d'Otilia entraîne d'autres souvenirs aussi. L'image du père tyrannique revient et ainsi un épisode dont on ne constate pas l'importance dans un premier moment : en vacances avec ses parents à Antibes, Stéphane se mélangeait parmi les enfants pauvres du village et demandait l'aumône aux touristes. Un jour, il s'approche d'un couple, leur dit qu'il est orphelin et ils lui offrent de l'argent mais, à sa grande surprise, le soir, au dîner, il découvre que ce couple se trouve à table, avec ses parents : il avait dit à ces étrangers qu'il était orphelin et, un peu plus tard, ces gens se trouvaient à côté de ses parents. Le couple ne dit rien sur l'incident de la journée, peut-être ils ne le reconnaissent même pas et son mensonge reste impuni. Stéphane explique son existence à travers cet épisode parce qu'au moment où il disait qu'il était orphelin, il pensait vraiment l'être ; pour lui, ses parents avaient cessé d'exister comme s'il était passé dans une autre dimension, il ne mentait pas – il croyait vraiment à ses propres paroles.

Pour échapper à l'accusation de bigamie et à sa première femme qui le poursuit, Stéphane part accompagné d'un ami (le narrateur), de Judith, son fils et une petite fille adoptée par la mère de Judith pour l'Île de Hag, dans le Maine. Ils sont seuls sur l'île avec un vieillard fou et sa femme, un cochon et un cheval. Le séjour sera bref parce qu'une nuit le vieillard tue avec le fusil le cochon et menace de les tuer eux aussi. Chalier subit un nouveau décollement de rétine qui lui fait voir d'une manière distordue non seulement les images mais aussi la réalité. Très tôt le matin, à l'initiative de Judith, ils volent la barque du vieux fou et flottent en dérive jusqu'à ce qu'un bateau canadien les récupère. A Halifax, Stéphane Chalier subit une deuxième opération pour le décollement de rétine, puis, lui, Judith et les enfants disparaissent tandis que le narrateur revient à son emploi universitaire et n'aura plus de nouvelle du couple.

Le personnage Stéphane Chalier est inspiré de la biographie de Paul de Man avec lequel Henri Thomas a été collègue à l'Université Cornell, aux États-Unis. Jacques Derrida, ami d'Henri Thomas et de Paul de Man, affirme, dans un article paru dans la revue *Etudes Françaises*, qu'un jour, Paul de Man lui avait confié lui-même cette veine biographique du *Parjure* :

Vers la fin des années soixante-dix, à Yale, Paul de Man me dit un jour à peu près ceci (je ne me rappelle pas l'enchaînement qui induisit ce propos mais nous devons parler, comme souvent, de Paris, sans doute aussi de Henri Thomas, l'un des amis de mon amie Paule Thévenin) : « Si vous voulez connaître une partie de ma vie, lisez « Hölderlin en Amérique ».¹

Au moment où Paul de Man avait adressé cette réplique à Jacques Derrida, l'affaire de parjure pour laquelle il sera accusé n'avait pas encore été découverte. Il s'agit, en fait, d'une situation qui suscita de vives polémiques dans le monde académique et dans la presse américaine. Après le décès de Paul de Man, Ortwin de Graef, un étudiant belge dont les recherches portaient sur la vie et l'œuvre du critique littéraire, découvrit environ deux cents articles que Paul de Man avait rédigés pour un journal collaborationniste pendant la Seconde Guerre mondiale². La découverte des écrits antisémites paraît dans un article dans le *New York Times* et provoqua un grand débat : Jeffrey Mehlman, professeur à l'université de Boston, affirma qu'il y avait « des raisons de voir la déconstruction dans sa globalité comme un vaste projet d'amnistie pour les politiques de collaboration de la Seconde guerre mondiale »³. Certains lecteurs considérèrent qu'il y a une liaison indéniable entre le criticisme de de Man et l'extermination des Juifs. En essayant de protéger l'image de son ami, Jacques Derrida publia un long article de réponse aux critiques, en affirmant que « juger, condamner l'œuvre ou l'homme [...], c'est reproduire le geste d'extermination dont on accuse de Man de ne pas s'être protégé plus tôt »⁴. Derrida écrivit également *Mémoires : pour Paul de Man*.

¹ Derrida, Jacques, « *Le Parjure peut-être* », *Études françaises*, P. U. de Montréal, vol. 38, 1-2, p. 15-57, 2002, p. 24.

² Pour des fac-similés de tous les articles, voir Warner Hamacher, Neil Hertz, et Thomas Keenan, *Wartime Journalism, 1939-1943* de Paul de Man. Lincoln, University of Nebraska Press, 1988.

³ Cité dans David Lehman, « Deconstructing de Man's Life », *Newsweek*, 15 février 1989, p. 63.

⁴ Derrida, Jacques, « Like the Sound of the Sea Deep within a Shell : Paul de Man's War », *Critical Inquiry* n°14 (automne 1988), p. 590-665; la citation est tirée de la p. 651 ; voir aussi les « Critical Responses », in *Critical Inquiry* n°15 (été 1989, p. 765-811, et la réponse de Derrida, « Biodegradables: Seven Diary Fragments », p. 812-873.

Le rapport qui existe entre le roman d'Henri Thomas et la vie de Paul de Man concerne cette existence antérieure à l'arrivée en Amérique que la traversée de l'océan semble avoir complètement effacée pour le personnage, tout comme pour la personne réelle. Pendant les trente-cinq années de sa vie en Amérique, le critique avait réussi à tenir cachés son passé d'engagement collaborationniste et ses articles antisémites¹. Stéphane Chalier, lui, oublie son passé européen avec tout ce qu'il comporte : femme, enfants, père, ou amis.

Comment effacement d'une partie de son existence est-il possible ? Comment une personne en bonne santé mentale peut-elle prétendre (ou vraiment croire) oublier son passé aussi complètement ? Le comportement de Stéphane Chalier serait, d'un point de vue moral ou juridique, inexplicable. Mais, peut-être, le lecteur ne doit-il pas chercher à déchiffrer ce comportement, en se fondant sur la logique usuelle. Il devrait plutôt suivre le conseil d'André Miguel qui, en commentant *Le Parjure*, affirme qu'il ne faut pas chercher à comprendre les personnages d'Henri Thomas mais « les suivre dans leurs actes et leurs pensées, plutôt comme des forces impersonnelles du mystère de vivre que comme des êtres, ayant le destin de s'accomplir. »²

Pour pouvoir suivre Stéphane Chalier dans ses actes et ses pensées, force est de nous arrêter, tout d'abord, au titre du roman et essayer d'y trouver un indice qui oriente notre interprétation. Jacques Derrida considère ce titre comme « un chef d'œuvre en soi » car « il excède toute décision interprétative »³. En effet, bien qu'il semble transparent à premier vue, il est impossible de désigner exactement à quoi ce titre fait référence.

Précisons tout d'abord le fait que le roman avait initialement porté le titre *Hölderlin en Amérique*. Le rapport qui existe entre ce premier titre et la narration n'est pas direct. Nous avons pu déjà voir, en analysant les romans précédents que, pour Henri

¹ Des collègues, étudiants et contemporains de de Man tentèrent de rendre compte à la fois de ce passé et du secret qui suivit, dans *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, édité par Werner Hamacher, Neil Hertz, et Thomas Keenan

² Miguel, André, « Henri Thomas, *Le Parjure* », *Cahiers du Sud*, n° 380, novembre-décembre 1964, p. 342.

³ Derrida, Jacques, « *Le Parjure* peut-être », *Études françaises*, P. U. de Montréal, vol. 38, 1-2, p. 15-57, 2002, p. 32.

Thomas, le titre d'un livre n'est pas nécessairement une référence directe au sujet et qu'il est lié parfois seulement obliquement à la narration. Au lieu d'insister sur un titre-définition, le nom donné à certaines œuvres rappelle un espace mentionné dans le récit, à la place de l'action elle-même. C'est le cas de *La Nuit de Londres* qui mêle le temps avec l'endroit où l'action se déroule et du *Promontoire* qui désigne l'endroit depuis lequel l'action est observée ou guettée. Mais, en ce qui concerne *Hölderlin en Amérique*, il s'agit d'un titre doublement ambigu : tout d'abord parce que le roman ne parle pas de *Hölderlin* et, deuxièmement, parce que le poète n'a jamais vécu ou voyagé en Amérique.

Pourtant, le syntagme *Hölderlin en Amérique* apparaît deux fois dans le roman : tout au début, lorsque le personnage principal annonce à sa famille son projet de partir aux Etats-Unis et, vers le milieu du roman, quand il déclare l'échec et l'abandon de sa thèse. Pendant qu'il prenait le dîner avec sa famille et un invité, Stéphane est de nouveau critiqué par son père qui le traite de « petit romantique » n'ayant pas encore « trouvé sa voie ». Cette critique qui vient couronner l'atmosphère déjà tendue qui régnait dans la maison, détermine Stéphane à rétorquer à son père qu'il se trompe, qu'il a trouvé sa voie et qu'il écrira une thèse sur *Hölderlin en Amérique* et qu'il ira là-bas pour ce faire. Même si Stéphane Chalier n'avait pas pensé avant de parler ni à quitter la maison, ni à un sujet pour son diplôme, il expose le projet comme pour se défendre et par défi. *Hölderlin en Amérique* est donc un projet sans substance, en quelque sorte, un faux projet, car il n'est pas issu d'une réflexion ou d'une passion. Arrivé aux Etats-Unis, le personnage ne se souciera d'ailleurs point de son diplôme et l'abandonnera finalement. *Hölderlin en Amérique* est donc le titre d'un projet sans fond et, par extension, le roman qui porte le même titre que ce projet pourrait être lui aussi considéré comme un roman sans véritable substance. En effet, ce roman n'est pas une narration dans le sens classique du terme : l'action se résume à peu de choses et tout tourne autour d'une idée : celle de l'oubli qui pourrait justifier le parjure. D'autre part, lorsque Chalier mentionne devant son père et sa femme ce *Hölderlin en Amérique*, il le fait pour motiver la décision de partir. Les disputes, les ironies, le fait de se voir toujours jugé et déconsidéré ont rendu sa situation invivable et il a besoin de s'enfuir. Dans cette perspective, le titre aurait pu être interprété comme une désignation de la cause et non pas de l'action, de l'élément déclencheur de la narration : si Chalier n'avait pas donné

un nom à son sujet, son départ n'aurait pas eu lieu et la narration non plus. Enfin, nous pouvons voir dans la figure du poète romantique, par métonymie, une référence à Chalièr lui-même. Son père lui avait déjà attribué l'étiquette de « petit romantique » et le paysage champêtre dans lequel le personnage est présenté au début du roman évoque la littérature du romantisme :

Dans la nudité de l'aube, la rosée brille un instant, quand l'horizon de l'ouest est encore sombre, barré d'une nuée confuse. Toujours il a rangé sa Ford l'avant vers l'ouest : ce n'est pas le jour levant qu'il regarde, la main pendante hors de la portière. Le vent du matin roule de minuscules feuilles contre les flancs de la voiture. Il fait chauffer son café. La poussière auprès de lui est encore compacte à cause de la rosée. C'est le seul moment de la journée où le toit de métal brille, à presque ~~une mille~~ un mile ? de sa voiture ; il a fini par guetter machinalement cette lueur, tout en buvant son café. C'est l'éclat d'une épée, l'adversaire dégaine pour la bataille de chaque jour.

En effet, à chaque fois que le paysage est décrit, nous pouvons trouver les symboles spécifiques au romantisme. De plus, l'idéal de liberté qui détermine le personnage à tout quitter pour commencer une nouvelle vie, l'importance accordée à l'expression de la sensibilité et des sentiments et la révolte permanente contre les règles et les contraintes, font de Chalièr un personnage romantique par excellence.

Mais, en abandonnant le titre initial *Hölderlinen Amérique* à la faveur d'un terme juridique, *Le Parjure*, l'auteur semble s'imposer un retour à la rigueur. Ce deuxième titre désigne la situation illégale dans laquelle se trouve le personnage et laisse entrevoir les risques qu'il encourt (poursuite judiciaire, vengeance de la première femme, abandon de sa carrière) et qui deviendront, par la suite, des épisodes de la narration. Bien que le délit de parjure soit inscrit dans toutes les législations, c'est aux Etats-Unis qu'il se trouve nommé et traqué avec la plus grande sévérité. Chaque engagement pris et tout document officiel signé stipule là-bas la menace de poursuite en cas de parjure. Le mot *parjure* d'ailleurs, est beaucoup moins fréquent en Europe et il reste inconnu pour une partie de la population. En France, par exemple, on lui préfère les équivalents partiels « faux témoignage », « faux serment » ou « contrefaçon ». Nous pourrions donc expliquer, en premier lieu, ce titre définitif comme une référence neutre à l'infraction commise par Stéphane Chalièr en contractant un nouveau mariage en

Amérique, alors qu'il n'avait pas encore divorcé de sa première femme, Otilia Diotime. Cette explication est la plus évidente, mais elle n'est pas la seule possible.

À y regarder de près, le titre est moins transparent qu'il ne paraît et il oppose une infinie résistance à tout métadiscours. Rappelons-nous qu'Henri Thomas a été l'ami du personnage réel, Paul de Man, qu'il avait rencontré aux Etats-Unis après la guerre. Dans le roman, le narrateur dont on n'apprend pas le nom est lui-aussi l'ami du personnage principal. Pour le lecteur, le parjure pourrait être exactement le roman qu'il tient entre les mains, cette narration qui est, en quelque sorte une trahison de l'auteur envers son ami ou, encore, une trahison du narrateur envers Stéphane Chalier. De surcroît, en témoignant, en confessant et en publiant cette histoire de parjure, l'auteur la falsifie en quelque sorte car Paul de Man ne s'était pas marié deux fois, mais il avait caché sa collaboration à une revue antisémite. Le titre pourrait annoncer un double parjure : d'un côté celui du narrateur ou du romancier qui trahit son ami en racontant une et, de l'autre côté, celui qui tient à la trahison de la vérité de l'histoire, car les faits réels (la collaboration pour la revue et les articles antisémite) ne sont pas respectés, mais transformés dans un mensonge sur l'état civil *Le Parjure*, au-delà de sa référence première à un serrement rompu, désigne donc, dans un second temps, une double infidélité du témoin : celle envers l'ami et celle envers la confession de l'ami. Au sens juridique s'ajoute ainsi un sens éthique.

Une troisième interprétation du titre concerne la promesse faite par Chalier avant de partir (écrire une thèse sur Hölderlin, en Amérique) et qu'il ne respecte pas. Le personnage réel qui a inspiré Chalier, Paul de Man a véritablement consacré une œuvre importante à Hölderlin et, en quelque sorte, il l'a introduit en Amérique. L'un des motifs importants dans son travail sur Hölderlin concernait justement ce rapport entre le *vrai* (plutôt que la *vérité*) et l'événement. Mais Stéphane Chalier ne se consacre pas au travail sur le poète allemand, ou, s'il le fait, on ne l'apprend pas dans le roman. Tout ce que nous savons, c'est qu'il ne réussira pas n'aboutira pas à terminer sa thèse et abandonnera l'idée de la reprendre. De ce point de vue, le parjure signifie ne pas tenir une promesse devant le père, puisque c'est surtout devant celui-ci que Stéphane s'y était engagé. En choisissant Hölderlin, Stéphane s'était proposé d'arriver à la hauteur de son père, ce grand spécialiste du romantisme qui jouissait d'une large reconnaissance. Or, en Amérique, il abandonne tout rêve de reconnaissance scientifique, il tient ses cours de

littérature sans vraiment s'impliquer, il évite les débats avec ses étudiants et il abandonne presque la lecture :

Stéphane Chalier rentrait chez lui, c'est-à-dire retrouvait non loin de la grande route, entre deux baraquements de Strawtown, sa Ford, son réchaud à pétrole, ses couvertures, la forte torche électrique éclairant quelquefois le livre qu'il lui arrivait d'ouvrir très tard dans la nuit quand vraiment tout dormait à Strawtown. Mais il lisait de moins en moins et n'arrivait même plus à s'en affecter. En Europe, il avait lu, à Liège, à Paris, au temps où il y avait des visages autour de lui qui riaient, pleuraient, s'approchaient, et fini de lire !¹

Le parjure concerne, par conséquent, aussi bien le serment de mariage rompu que le serment de continuer le travail du père et d'être à sa hauteur. Enfin, le parjure pourrait désigner non seulement l'acte de parjurer, de prêter un faux serment – soit le contenu et l'objet de cet acte –, mais aussi l'auteur de l'acte, le personnage qui agit de cette manière. Le parjure désignerait alors Stéphane Chalier, ce « petit romantique » ayant tout abandonné dans un élan de liberté pour commencer une nouvelle vie, loin de son pays et de sa famille. Mais comment peut-on devenir parjure concernant un sujet aussi important que le mariage ? Et surtout, comment est-ce possible d'oublier son mariage et de devenir parjure par une faute d'attention ? Certes, Stéphane Chalier n'est pas le seul homme ayant épousé deux femmes : les rapports de la police et la presse mentionnent de nombreux cas de bigamie, mais, dans toutes ces circonstances, la volonté de tromper est évidente. Or, d'après ce qu'il déclare, Stéphane n'a pas commis le faux témoignage avec l'intention de tromper, mais par oubli. La médecine psychiatrique connaît elle-aussi une multitude de troubles de la mémoire qui peuvent être psychogènes ou organiques, mais Stéphane Chalier ne souffre ni d'une maladie physique qui entraîne la perte de mémoire (le seul problème de santé qui soit cité, c'est le décollement de rétine), ni d'un trouble psychiatrique. Son parjure ne peut donc pas être expliqué à travers la volonté expresse de mentir ou la maladie psychique et l'explication, si elle existe véritablement, doit être cherchée ailleurs.

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.10.

Toute la trame du récit se forme autour de cette amnésie étonnante et des essais du narrateur d'y trouver une explication pour pouvoir écrire un rapport-confession demandé par les autorités et réussir à sauver son ami. Si, dans *La Nuit de Londres*, *Le Plein Jour* ou *Une Saison Volée*, l'oubli apparaissait épisodiquement, cette fois-ci, le sujet est amplifié et exploité comme matière première de la narration. Oublier un nom, un objet, une adresse et des êtres chers pour une brève période peut être concevable, malgré l'étrangeté occasionnelle. Oublier d'être marié, comme Chalièr, et, encore plus, se marier de nouveau et mener une vie paisible sans le moindre remord pendant des années, semble, par contre, inconcevable dans la vie réelle. Comment pourrait-on expliquer une telle situation ? Comment quelqu'un pourrait la justifier devant une accusation ?

Lorsque son ami, le narrateur du texte, lui signale cette évidence (« ...Mon cher Stéphane, ce n'est pas moi tout de même qui ai un petit peu manqué de mémoire le jour où vous vous êtes marié »¹), Chalièr répond en toute simplicité : « C'est vrai. Figurez-vous que je n'y pensais pas. Merci !² » Sa réplique qui mêle un impératif ayant une double connotation de prière et de suggestion (« figurez-vous ») avec un acquiescement sur la culpabilité (« C'est vrai ») et un signe de gratitude qui, en même temps, met terme à la rencontre (« Merci ») choque le lecteur³. Comment est-il possible que Chalièr n'ait pas pensé qu'il était déjà marié ? Quelle culpabilité se reconnaît-il, au juste, en confirmant sa faute ? Et pourquoi remercie-t-il son ami ? « Je n'y pensais pas » signifie plus qu'un oubli : il ne s'agit pas tout simplement d'une défaillance de la mémoire dont le lecteur prend connaissance, mais d'une confession de n'avoir pas respecté un devoir. Car, se rappeler d'être déjà marié est un devoir assumé par serment devant des témoins, un devoir qui devient, par la suite, partie intégrante de soi-même. Oublier ce serment

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1956, p. 134.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1956, p. 134.

³ Lorsque le personnage-narrateur propose à Chalièr d'écrire une lettre pour se disculper et attirer la bienveillance des accusateurs, Chalièr le prie de l'écrire, lui, à sa place. La demande de justification du narrateur détermine qui est, indirectement, un refus de raconter à sa place, détermine Chalièr à mettre fin, froidement, à la rencontre : « Merci. Je crois que la visite est terminée. Inutile de vous déranger à l'avenir. Il me tendait la main, au hasard, et je n'ai pu faire autrement que de la lui serrer, puis je suis parti. » (Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1956, p. 134.)

aussi complètement que Chalièr, signifie oublier une partie de sa vie, toute cette existence qui a commencé après le mariage avec les deux enfants nés de la relation, les joies et les tourments qui ont suivi. Le personnage motive son parjure par une faute d'inattention, comme s'il s'agissait d'un détail insignifiant de sa vie. Peut-on inculper un parjure qui s'est produit sans que le personnage y pense, par distraction et non pas par une décision active d'enfreindre la loi ? Est-ce qu'on pourrait trouver là une excuse ? Comme le fait remarquer Jacques Derrida dans l'article qu'il consacre à ce roman, la réplique de Chalièr peut être interprétée de deux façons :

Le « Figurez-vous » oscille entre un sens fort et un sens faible. Traduisons. D'une part : il vous est facile d'imaginer que je n'avais pas la tête à ça, je ne pouvais pas penser à tout, j'étais tourné, *a priori*, vers d'autres urgences ou d'autres lois, vers d'autres engagements, ou vers quelqu'un d'autre — qui, pour des raisons tout aussi éthiques, n'appelait et ne méritait pas moins d'attention. D'autre part : bien que cela soit difficile à imaginer, faites un effort d'imagination ou de figuration pour me comprendre, pour comprendre cette chose singulière qui m'est survenue. C'est comme si je n'étais pas le même, comme si « je » n'était pas identique à plusieurs moments de l'histoire, de l'histoire à raconter ou à rappeler, voire à plusieurs instants du jour ou de la nuit, dans la veille ou le sommeil, la conscience ou l'inconscient, voire avec différentes personnes, avec tous les autres en somme auxquels me lient des engagements différents, tous aussi impérieux, tous aussi justes mais incomparables, intraduisibles les uns dans les autres.¹

Mais ce « figurez-vous » implique aussi une invitation à changer de rôle. Il représente une prière adressée à l'ami, de se mettre à sa place, de s'identifier avec le parjure pour pouvoir le comprendre, de se substituer à lui. C'est d'ailleurs ce que le narrateur du roman va essayer de faire en devenant l'ombre de Stéphane, en partant avec lui dans le voyage et en essayant de rédiger le rapport-confession à sa place. Vers la fin du roman, nous pouvons identifier un jeu de mots qui illustre ce jeu d'identification de l'ami à Stéphane. Le texte exploite l'homonymie entre le « suis » du verbe *être* et le « suis » du verbe *suivre* : « Personne ne l'a suivi, si ce n'est moi à

¹ Derrida, Jacques, « Le parjure, peut-être (« brusques sautes de syntaxe »), *Etudes françaises*, n° 38, 1-2, p. 18.

présent, qui suis aussi avec lui, je l'ai dit : *nous*. »¹ Une première condition pour que l'oubli qui a entraîné le parjure puisse être compris, c'est donc de se mettre à la place de celui qui l'a commis. Mais pour pouvoir bien répondre à une telle accusation, force est de savoir qui sont les accusateurs :

[...] ceux qui tenaient Stéphane Chalier pour coupable n'avaient pas d'existence personnelle, ils représentaient la loi, ils étaient loin, dans Washington (où je suis allé les voir un peu plus tard), en somme j'aurais dit que la Justice était parfaitement hors d'état de juger un tel homme. Mais à ce moment dont je parle (l'opération), je ne savais pas que la Police de l'Immigration avait découvert ce qu'ils ont appelé le faux témoignage de Stéphane Chalier : une seule ligne de formulaire rempli par Stéphane dans le bureau des mariages de Tucson, Arizona. Il déclarait n'avoir jamais été marié avant d'épouser Judith Samson ce même jour.²

Ces accusateurs se différencient donc complètement de Chalier et de son ami car ils n'ont pas d'existence personnelle. On peut à peine dire qu'il s'agit de personnes véritables car ils sont tout simplement associés à la loi dont ils sont les garants. Eux aussi, tout comme l'ami, avaient commencé une enquête mais une enquête fondée sur les faits et non sur les paroles de Stéphane. Les termes employés pour parler de ces accusateurs sont techniques et le nom de famille de Judith, qui apparaît ici une unique fois, prouvent le caractère officiel de l'accusation. Le nom *Samson* placé à côté du prénom *Judith* et qui vient peu de temps après la description de Chalier à « la tignasse blonde » et au visage couvert par la mèche qui « couvre ses yeux » rappelle l'image biblique de la femme de Samson qui livre l'énigme aux Philistins. Quant aux répercussions du parjure, elles semblent être très graves³ :

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 167.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.71-72.

³ À la fin du roman, cette punition ne semblera plus aussi importante : « c'était plutôt la punition de l'étourderie et de l'imprévision que celle du parjure — et la punition s'est réduite à peu de chose, puisque nous sommes vivants en ce moment, comme tout le monde. » Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 221.

On priait Stéphane Chalier de se présenter dans un délai de huit jours à tel bureau du Département de l'Intérieur, où il aurait une entrevue avec la personne dont cette lettre portait la signature. [...] L'affaire était délicate : une enquête sur le premier lauréat qu'eût choisi la Fondation Papaïos risquait de provoquer un scandale analogue à celui de l'affaire Sorrows [...] Mais l'infraction aux lois américaines était évidente, incontestable, elle avait même quelque chose de brutal qui m'a impressionné sur le moment comme un geste imprévu — le coup de griffe d'un paisible chat, une pierre lancée par un enfant¹

Dès lors, le narrateur, témoin des aventures, prend conscience de la subjectivité de ses propos car tout témoignage suppose d'intérioriser un événement et de le rendre par le filtre de son raisonnement. Celui qui est juridiquement ou moralement coupable devient innocent aux yeux du témoin parce qu'on fait basculer le système causal et que l'on propose un autre système, personnel et unique, cette fois-ci. Peut-on alors parler de témoignage dans le sens ordinaire du terme qui comporte sémantiquement une charge de vrai et de réel ? Le témoin narrateur est le premier à mettre en question la validité de sa position. Le discours peut-il encore tenir ?

Il fallait que je sois témoin, strictement, uniquement, témoin. Seulement, ce n'est pas possible, je l'ai constaté en ce qui me concerne, et je me demande s'il a jamais existé un homme qui n'ait été que témoin de la vie des autres. La position n'est pas tenable. Pour moi qui suis seul en tout cas (pas intéressant), il se passe que je suis devenu pour ainsi dire le contraire d'un témoin. A force de voir Chalier, la femme, les enfants et l'autre ! – j'ai compris que Chalier n'était absolument pas coupable, et j'ai compris encore autre chose. Dans ces conditions, je devais chercher à le défendre, puisqu'on l'accusait.²

Une troisième condition, serait de savoir exactement ce que le parjure signifie pour l'accusateur et pour l'accusé. De quel(s) parjure(s) peut-on accuser Chalier ? Littéralement, le parjure ou le mensonge, ne signifie pas nécessairement dire le faux ou le non-vrai, mais dire autre chose que ce qu'on pense, non pas en se trompant mais en trompant délibérément l'autre. Le temps du parjure apparaît, dès lors, divisé en deux :

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.112-113.

² Thomas, Henri, *La Parjure*, Gallimard, [1964] 1994, pp. 99-100.

on peut accuser quelqu'un d'avoir trahi, en un second temps, une promesse sincère engagée préalablement, ou bien, on peut accuser quelqu'un d'avoir menti dès le début, d'avoir parjuré en jurant. D'où le gouffre d'amnésie, l'interruption et la possibilité de discontinuité. La Loi est destinée à enlever cette différence entre les deux temporalités et annuler leur distinction car, en prêtant serment, l'individu s'engage à ne pas se laisser affecter par le temps, à rester le même, fidèle à soi-même, quoi qu'il arrive. Mais le passage du temps ne peut jamais se faire sans qu'il implique une transformation, même imperceptible, de l'individu. Avec chaque moment, chaque semaine, chaque année qui passe *Je est* imperceptiblement *un autre*. Certes, Chalier a promis sincèrement dans le passé, mais le temps s'est écoulé et même s'il était fidèle à sa promesse, il ne serait plus exactement le même. Il était de bonne foi en se mariant avec Judith, mais des événements extérieurs, qui ne tiennent pas à lui, qui échappent à son contrôle, sont survenus et ont rendu impossible le respect de la promesse faite. D'un certain point de vue, un premier parjure a eu lieu au moment même où Stéphane a épousé Judith, car il a juré alors de rester le même (l'aimer pour la vie, la soutenir), alors qu'il ne pouvait pas le faire et personne ne l'aurait pu : le temps transforme inévitablement chacun d'entre nous et nous ne sommes plus les mêmes qu'il y a dix ans et demain nous ne serons non plus exactement les mêmes qu'aujourd'hui.

Mais le départ de Stéphane en Amérique est lui aussi placé sous le signe du mensonge. À le regarder de près, il est dû à ce qui pourrait être interprété comme étant un faux engagement repérable dans le roman dès les premières pages. Si Chalier se décide à partir en Amérique, c'est à cause d'un prétexte qu'il s'invente au moment même où il parle et qui est comme une sorte de défi adressé à son père. Chalier père lui reprochait de ne pas avoir trouvé sa voie, ce qui signifiait pour lui ne pas avoir encore trouvé un sujet de diplôme. Un soir, lorsque le père avait fait cette remarque devant un invité, Stéphane lui avait répliqué : « Tu te trompes, père, ce sera *Hölderlin en Amérique*, et j'irai l'écrire là-bas. »¹ Quelques instants après, il avait ajouté : « pour le fond, je ne plaisante pas. Ce sera *Hölderlin en Amérique*, et je vais faire mes bagages pour aller l'écrire là-bas. »² Le départ n'est pas dû à un véritable projet, mais il est une

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 20.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 20.

réaction spontanée à la situation tendue qui existait entre le père et le fils, entre l'époux et l'épouse. Partir signifie pour Stéphane fuir une existence devenue insupportable :

Il ne pensait pas à cela, dix minutes avant de parler ; à l'instant de jeter ces mots, il n'avait vraiment aucun projet. Jamais il n'avait eu envie de voir les Etats-Unis. Les monts de la Bohême, l'Andalousie, la Crète, tout l'attirait, excepté justement ce pays dont il trouvait l'accent si laid. Mais ce n'était pas la première fois non plus qu'il se surprenait à parler ainsi, comme au hasard, et toujours contre quelqu'un, lui autrement si doux, si docile. Comme si quelque chose en lui essayait de temps à autre de jaillir, en paroles.¹

L'engagement de Chalier mentionne un projet littéraire qui, on l'a vu, pouvait être mis en rapport avec le titre du récit. Ce *Hölderlin en Amérique* n'est pas une thèse ou un roman mais une véritable pièce de théâtre dans laquelle le personnage principal est joué par Chalier lui-même. La promesse-menace de partir est prise, tout d'abord devant le père, mais aussi devant Ottilia car, en même temps qu'il quitte son père, le « grand spécialiste du romantisme »², il abandonne aussi Ottilia et ses enfants. Le couple se trouve en désagrégation comme presque tous les couples qui apparaissent dans les récits de l'auteur. Pourtant, les disputes entre Stéphane et Ottilia ne sont pas violentes, comme cela était le cas, dans *John Perkins* où l'homme finissait toujours par fracasser les meubles et briser tout ce qui lui tombait sous la main. Ici, on peut à peine parler de dispute :

Il ne s'est jamais mis en colère, il n'a jamais élevé la voix au cours de ce qui était tout de même, des disputes avec Ottilia. Au lieu des signes de la colère, c'était toujours le petit rire qui lui venait, non pas un ricanement, mais quelque chose qui pouvait très bien traduire le contentement, l'amusement d'une surprise agréable.

- Ainsi tu as pris ton passage... pour Montréal !

Il ne lui avait pas montré le billet de la Compagnie Paquet, ni caché. Il était sous le presse-papiers, avec les lettres non-répondues.

- Moi, je m'en moque, mais ton fils, ta fille, tu y songes ?

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 20.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 11.

- Je n'oublie personne.

Otilia apprend les détails concernant le départ de Stéphane indirectement, en trouvant elle seule la lettre qui annonçait la bourse Papaïos et le billet d'avion. Cela montre qu'il n'y a plus de communication possible entre eux et que même les choses les plus importantes sont tuées avec indifférence. Elle essaye de persuader son époux de renoncer à ce projet et évoque les enfants, mais la réplique de celui-ci coupe court par l'affirmation qu'il ne les oublie pas. Le départ se fait tôt le matin, lorsque les enfants dorment et ni Otilia, ni le père n'accompagneront Stéphane. On remarque l'expression utilisée par celui-ci pour montrer qu'il a pesé tous les arguments de son départ : « Je n'oublie personne ». Cette affirmation sera bientôt contredite par le parjure. En ce qui concerne Otilia¹, on apprend qu'elle n'est pas « une petite romantique », comme son mari, mais la « brillante élève » de Chalièr père qui avait impressionné celui-ci avec son travail sur la poésie romantique. La figure d'Otilia rappelle le personnage féminin, devenu narrateur vers la fin du récit *Le Poison des images* qui travaillait aussi sur les bijoux mais, comme géologue. Les deux personnages sont inspirés de la vie de l'auteur et de sa relation avec Laetitia Papp, une Roumaine (comme Otilia) qui préparait une thèse sur la poésie du romantisme lorsque l'auteur l'a connue. Les seuls détails que l'on apprend sur Otilia viennent comme un flot généré par la fureur de Chalièr. En l'entendant parler, elle commence à rire, de même que le père et l'invité. Elle ne croit pas capable Chalièr de tout quitter et partir en exil pour suivre un rêve :

- Je ne te vois pas en émigrant. Tu ne sais pas ce que c'est.

Elle sait. Elle a fui la Roumanie de la Garde de fer, et par la mer Noire encore, et par la Turquie, et le cargo grec ! Brillante élève avec cela, de Chalièr père ; elle a su choisir sa voie rapidement, elle. Les bijoux dans la poésie symboliste ont enthousiasmé le vieux Chalièr.²

À la remarque de sa femme, Stéphane répond simplement : « Je le saurai »³.

¹ Le nom de cette première femme rappelle Goethe et les *Affinités électives*.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.21.

³ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.21.

Voilà Chaliier qui prend, sous le coup d'émotion, une décision qui changera complètement sa vie et celle de sa famille implicitement. À mieux y regarder, il s'agit, en fait, de trois décisions et non pas d'une seule, toutes exprimées par des verbes au futur : « j'irai », « ce sera », « je le saurai ». Trois décisions qui supposent trois engagements dont un seul est véritablement respecté : celui de partir en Amérique. Chaliier n'achèvera pas son travail sur Hölderlin. Quant à l'exil, Stéphane n'éprouve pas véritablement le mal de pays : il se rappelle avec mélancolie sa vie en Europe et ses enfants lui manquent, au début du roman, mais au fur et à mesure que se construit sa nouvelle vie aux côtés de Judith, la nostalgie disparaît. Nous pouvons parler ainsi d'un deuxième parjure qui s'est produit lui-aussi avant l'arrivée de Stéphane en Amérique, le soir même où il avait affirmé partir écrire une thèse sur Hölderlin. Il savait très bien à ce moment-là que ce qu'il disait était faux, un simple prétexte et non pas la raison véritable de son départ. Mais si Stéphane ne supportait plus de vivre sous le même toit que son père et sa femme, pourquoi n'a-t-il pas tout simplement divorcé ? Pourquoi est-il arrivé dans la situation de commettre le troisième parjure – le seul parjure véritable juridiquement ? Est-ce qu'il aimait encore sa première femme et ne pouvait-il pas se décider de l'abandonner ? Est-ce que le fait d'être tombé amoureux de Judith lui a fait oublier Ottilia ? Au début du roman, lorsque Chaliier se trouve encore tout seul dans la campagne américaine, Stéphane réfléchit à son passé. :

Il sentait la chaleur sur son crâne, à travers la casquette de toile. Alors, il lui arrivait de pleurer, à cause de l'amour pour les deux enfants, pour Ottilia, pour le père. Il y avait quelque chose qui était en dehors de l'enceinte de l'été mort – une chose qu'il avait aperçue un jour où ses larmes venaient de jaillir de la plénitude de l'amour, découverte vraiment à travers les larmes et qui en vérité était rarement perceptible au fond de l'horizon. [...] Mais l'amour et le regret les avaient rencontrées à travers les larmes¹

Le fragment ci-dessus montre explicitement que Stéphane Chaliier n'est pas parti parce qu'il avait cessé d'aimer sa femme. Même si la situation où il se trouvait était devenue invivable, il continuait à l'aimer et la distance avait rendu ses sentiments encore plus forts. À travers ces larmes qui mêlent l'amour et le regret, Stéphane

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 25.

découvre une joie démesurée, « une plénitude de l'amour » qui ne concerne plus uniquement les êtres proches mais se répand sur le monde entier. Avec *la joie de la vie*¹ qui l'envahit, il a accès aussi à une réalité autre : « quelque chose qui était en dehors de l'enceinte de l'été mort » Le langage apparaît de nouveau comme étant incapable de nommer, au moins momentanément dit-il, cette joie excessive qui permet de comprendre la réalité sous un angle renouvelé : « Il pense bien que les mots pourraient dire la certitude qui ne s'exprime que par le petit rire bas, mais le moment n'est pas venu. »². Ce qu'il vit, c'est une épiphanie, comme le laisse entendre le champ lexical utilisé et le contexte plus large de la scène. On remarque l'emploi du vocabulaire spécifique aux émotions engendrées par l'épiphanie : *pleurer, amour, plénitude*, et le pronom indéfini *quelque chose* – des marques lexicales de l'épiphanie analysées dans la première partie de la thèse, portant sur le vocabulaire de l'innommable. On note aussi le fait que cette joie démesurée survient sur le fond d'un surcroît de lumière, comme dans *Le Plein Jour, La Nuit de Londres* ou *Le Promontoire* et s'accompagne d'une hyperesthésie qui donne une sensation d'hallucination : « quelques taches bleues et blanches, bientôt perdues, un mirage peut-être ». Tous ces indices nous signalent l'épiphanie et le changement profond que ce phénomène entraîne : après l'avoir vécu, Stéphane ne sera plus la même personne, une nouvelle vie commence pour lui, complètement différente, du point de vue de sa perception du monde et des relations qu'il aura avec les autres personnes. Cette expérience innommable survient à la fin du premier chapitre du récit et le début de la deuxième partie montre déjà Stéphane en compagnie de Judith. Entre les lignes, dans la page blanche qui sépare la première partie de la deuxième, a eu lieu la transgression entre deux espaces (l'Europe et l'Amérique), entre deux temporalités (alors et maintenant), entre deux situations (solitude et accompagnement), entre deux existences.

Lorsqu'il rencontre Judith, un nouvel amour semble naître, non pas en remplaçant celui pour Ottilia, mais, en quelque sorte, parallèlement :

Il venait de dire, en riant entre les mots, de sorte qu'elle n'avait pas tout saisi :

Les lignes de la vie sont différentes,

¹ Un clin d'œil au volume de l'auteur portant le nom *La joie de cette vie*.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.26.

Ce qu'ici-bas nous sommes...

Et il parlait encore, la tête penchée, en riant, quand elle enfonça sa main droite dans la tignasse dorée, un peu crasseuse, qui était là sous ses yeux. La paume aux cicatrices rêches s'accrochait là-dedans. Les gens du motel avaient rarement observé de tels gestes dans la salle à manger. Plus aucun doute : ces jeunes gens n'étaient pas mariés.¹

Cette scène décrite de manière picturale insiste elle aussi sur la lumière à travers un champ lexical du clair-obscur: *la lumière, l'ombre, blonde, dorée*. La lumière porte l'ombre en elle-même car elle représente plus qu'une réflexion sur les objets. Elle est « la lumière philosophique », la lumière d'une vérité qui cache en révélant, rassemblant et dispersant à travers des tropes fréquents (métonymie, synecdoque, anacoluthie) toute l'histoire de Hölderlin en Amérique et, avec elle, l'histoire de Chaliar. Cette histoire reste obscure car « du côté du récit récitant et non seulement du récit récité, l'anacoluthie donne lieu à des fictions ou peut-être, même à des mensonges »². Les gestes de Stéphane et de Judith sont jugés étranges par les gens inconnus qui se trouvent dans la même salle qu'eux. Le discours indirect-libre qui annonce : « Plus aucun doute : ces jeunes gens n'étaient pas mariés. » suggère l'illégitimité de la relation, tout comme la références aux lignes de la vie. Car, ce moment représente un tournant dans la vie de Stéphane qui sépare son existence en deux versants : la vie avec Ottilia et la vie avec Judith. Les lignes de la vie symbolisent les deux existences parallèles qui semblent incompréhensibles, mais, comme les deux vers de Hölderlin le laissent entendre, ce qui est absurde pour les hommes, peut être logique pour Dieu :

Puis, relevant la tête, il reprit d'un air farce :

Ce qu'ici-bas nous sommes, un dieu seul peut le compléter.

Il gardait la main de Judith Samson dans les deux siennes à présent, cachant la paume qu'il venait de baiser. Elle le regardait avec une attention rêveuse, l'air un peu absent, puis elle demanda :

— Qu'est-ce que vous racontiez à l'instant ?

— Hölderlin, dit-il. Deux vers de Hölderlin.

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1956, p 40-41.

² Derrida, Jacques, « *Le Parjure peut-être* », *Études françaises*, P. U. de Montréal, vol. 38, 1-2, p. 15-57, 2002, p.38.

— Qui était Hölderlin ?

— Un homme comme moi...oui, enfin... avec toutes les différences.¹

Ces deux vies parallèles sont comme les deux faces d'une monnaie, elles s'excluent l'une l'autre, tout en restant collées l'une à l'autre. Elles ne peuvent pas être présentes en même temps, mais elles constituent l'unité d'une existence. L'oubli apparaît, dans ce contexte, comme ce qui sépare le passé avec Ottilia et le présent avec Judith. Pour que Stéphane puisse vivre véritablement en Amérique, pour qu'il soit complètement présent dans cette nouvelle existence, il doit oublier l'autre vie. Cet oubli de soi-même, aussi étrange qu'il puisse paraître, est, d'une certaine façon, naturel et chacun d'entre nous l'expérimente : nous ne pouvons pas, par exemple, lire un livre et, en même temps, être présents à notre propre conscience avec tout notre passé. D'une certaine façon, il s'agit d'un phénomène naturel car l'oubli intervient sur le fond d'une relativisation de la réalité et d'un changement de cadre de référence. Chacun d'entre nous éprouve ce type d'oubli, mais à une échelle infiniment moindre, quand il se laisse absorber par une activité (quand on écoute une pièce de musique qui nous extasie quand on lit un livre intéressant et même lorsqu'on accomplit les petites tâches quotidiennes qui sollicitent toute notre attention). En parlant de cet aspect, Marc Augé affirme que l'oubli : « est nécessaire à la société comme à l'individu. Il faut savoir oublier pour goûter la saveur du présent, de l'instant et de l'attente, mais la mémoire elle-même a besoin de l'oubli : il faut oublier le passé récent pour retrouver le passé ancien. »² Oublier est donc une nécessité car, pour pouvoir agir et pour pouvoir vivre, chacun d'entre nous a besoin d'oublier (provisoirement) qu'il existe. Le thème de l'oubli comme nécessité apparaît déjà dans *La Nuit de Londres*, lorsque Paul Souvraut, en préparant son café avec la plus grande attention dont il est capable, se compare à une machine.

Arrêtons-nous, pour un instant, sur la conception de l'oubli, telle qu'elle apparaît formulée par Paul Souvraut, pour revenir ensuite à Stéphane Chalier et mieux comprendre son parjure. Dans *La Nuit de Londres*, l'oubli apparaît comme un mécanisme de compensation attendu avec joie :

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 41-42.

² Augé, Marc, *Le Formes de l'Oubli*, Paris, Manuels Payot, 1998, p.7.

Les moments d'absence m'étaient absolument nécessaires ; je suppose qu'ils survenaient par une sorte de mécanisme de compensation, quand j'avais tourné trop longtemps dans la même préoccupation sans issue. Que la machine humaine comporte un certain dispositif de sécurité, il n'y a pas de quoi se réjouir tellement ; c'est peut-être l'engrenage qui nous enchaîne le mieux à toute une organisation qui ne nous veut aucun bien. Mais je parle d'une machine comme si je voyais très bien, comme si j'en étais sorti. Aucun mécanisme n'explique la tranquillité des distractions ; je me sens plus près de la vérité en disant qu'à ces instants-là, j'atteignais une sorte d'idéal – et c'est bien pourquoi ma personne défectueuse se trouvait abolie momentanément.¹

Pour Paul Souvront, l'oubli devient une sorte d'idéal : « Tout, c'est d'arriver à ne plus penser qu'il y a d'autres genres de vie ; cela équivaut à la fin à ne penser à rien du tout et à être tout entier à ce qu'on fait. »² et on y arrive en étant plus présent à soi-même que jamais, en se concentrant sur chaque geste qu'on réalise, afin de s'absenter à soi-même : « j'avais été absent de moi-même, sans pour cela être à part ; je n'avais pas perdu conscience, naturellement, mais ce dont j'avais eu conscience, c'était de cirer mes souliers, de me raser, de voir que la nuit venait, – de tout ce qui m'entourait, mais non de moi-même, et c'est pourquoi je peux parler d'absence. »³ Il ne subsiste qu'un brin de la conscience qui est l'essence de l'être :

[...] c'était sans doute ce qui subsistait de « moi-même », – mon restant de conscience alors que j'étais tout à ce que je faisais. Je cessais d'être heureux l'instant d'après (je ne l'étais jamais, quand je n'avais pas une besogne quelconque), mais l'idée que je l'avais été, et que cela pouvait revenir, faisait que même les plus mauvais moments étaient beaucoup moins pénibles à présent que l'état de prostration monotone de mes premiers jours de vacances.⁴

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 26.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 22-23.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 24.

⁴ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 24.

En fait, étant concentré sur les menues tâches quotidiennes, l'individu perd de vue sa propre présence – il n'est plus présent à lui-même. Autrement, sans s'oublier, il lui serait impossible de vivre. Pour quelques instants, le temps qu'il se consacre entièrement à sa tâche, l'individu n'est plus le même, mais une machine qui se détache de son passé pour pouvoir être entièrement présent dans l'instant de l'action. Il ne joue pas un rôle, mais il est l'action même. Il en résulte qu'en reprenant conscience de son identité, l'individu a l'impression de se retrouver après une absence. Mais ce n'est plus le même individu que tout à l'heure qu'il retrouve, dans la mesure où quelques instants se sont écoulés entre celui qu'il était et celui qu'il est maintenant. Le moment de pause de sa propre existence, ce moment durant lequel l'individu a été absent à lui-même, a suffi pourtant pour que, lorsqu'il se retrouve, il ne soit plus exactement le même qu'il était avant de s'oublier car, avec chaque seconde qui s'écoule, *Je est un autre*. En parlant de cet aspect, Marc Augé compare le rapport qui existe entre l'oubli et la mémoire avec celui qui existe entre la mort et la vie :

Cette proximité des deux couples – vie et mort, mémoire et oubli – est partout ressentie, exprimée et même symbolisée. Pour beaucoup, elle n'est pas seulement d'ordre métaphorique (l'oubli comme une sorte de mort, la vie des souvenirs), mais elle met en jeu des conceptions de la mort (de la mort comme autre vie ou de la mort comme immanente à la vie) qui commandent à leur tour les rôles impartis à la mémoire et à l'oubli : dans un cas la mort est devant moi et je dois au présent me souvenir de devoir mourir un jour ; dans l'autre la mort est derrière moi et je dois vivre au présent sans oublier le passé qui l'habite.¹

S'oublier soi-même équivaut, pour Paul Souvront, à une annulation *temporaire*, à mourir pour quelques instants, tout en restant vivant.² Dans le cas de Stéphane

¹ Augé, Marc, *Le Formes de l'Oubli*, Paris, Manuels Payot, 1998, p.21.

² Dans *La Nuit de Londres*, cette mort symbolique équivaut aussi à une annulation du temps et de l'espace: « mais dans l'intervalle qui me séparait de la station, j'ai complètement oublié mon projet de consulter l'horloge ; j'avais tout le temps, j'avais tout l'espace de la nuit, un avenir enfin, une avenue grande comme tout avenir possible. En tout cas, j'étais à ce moment de la fatigue où l'on oublie assez aisément beaucoup de choses ; mais où celles qui viennent à l'esprit prennent une netteté et une sorte de fraîcheur intempestive.

Chalier, la seule différence est le caractère *définitif* de l'oubli : le personnage du roman *Le Parjure*, reste suspendu dans cet état de joie indéfinie. Dès lors, l'oubli d'être marié est explicable car Stéphane Chalier, celui qui avait épousé Judith et avait vécu en Europe, n'existe plus – il est mort et a en Amérique une nouvelle existence. Le parjure est donc fondé moins sur l'idée de mensonge que sur celle de la coexistence des deux vérités. En essayant de découvrir cette double vérité et d'écrire le rapport-confession, l'ami de Stéphane, le narrateur, découvre que le « crime » de Chalier n'a pas commencé avec le serment mensonger qui a fait de lui un parjure. Il remonte, comme souvent chez Henri Thomas, au plus caché du temps, dans l'enfance, là où la parole, le mensonge et le silence sont encore soudés les uns aux autres, là où l'imposture est pour ainsi dire un mouvement naturel de l'esprit encore libre de se percevoir « autre ».

La première conjonction foudroyante entre le présent et le passé a lieu sur l'île où Chalier s'était réfugié et elle est déterminée par l'apparition sur « les rochers noirs » de la « noire tête ronde d'un phoque ». Dans ces quelques pages tout se passe désormais comme si, à chaque pas sur la plage, Chalier, arpentait l'espace infiniment béant et la distance qu'il avait mise entre le présent et l'enfance. Une deuxième conjonction est le souvenir des vacances passées à Antibes lorsqu'il avait menti pour la première fois sans être découvert. Tout petit, Stéphane s'amusait à se mêler aux mendiants et à faire l'aumône devant la gare. Un jour, en jouant à ce jeu, il avait crié « Orphelin » devint un couple qui venait d'arriver et dont il avait reçu quelque monnaie. Le soir, en rentrant à la maison pour dîner, ce couple devant lequel il s'était présenté comme orphelin est assis à table, à côté des parents de Stéphane. L'enfant attend que son mensonge soit découvert et qu'il reçoive une punition, mais rien ne se passe :

Si les invités, si le monsieur et la dame assis à cette même table nous avaient réveillés à ce moment-là, en éclatant de rire : Mais voici notre petit orphelin ! – alors je ne serais pas ici à essayer de me rendre maître d'une vérité fantastique, laquelle ne cesse de se changer en n'importe quel détail aussi bête que vrai à sa manière, la manière historique, celle du père de Chalier.¹

J'avais le temps, j'avais l'espace, je n'avais pas la foule. » (Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 78)

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 163-164.

Le narrateur du texte utilise le pronom personnel *nous* dans ce fragment pour s'identifier à Stéphane, se mettre à sa place, et mieux comprendre son oubli. Il considère cette scène comme étant à l'origine du parjure parce qu'elle est un premier mensonge impuni. Les adultes avaient certainement reconnu Stéphane, comme l'indique leur remarque avant de partir : « Il y a un romantisme de la douzième année, dit le professeur Maheu, ce qui semble indiquer qu'il se souvient de la scène devant la gare ». Mais même s'ils savaient que l'enfant assis à côté d'eux, le petit mendiant orphelin qui leur avait demandé l'aumône, avait menti, ils ne disent rien. L'idée du mensonge impuni de l'enfance est racontée par Henri Thomas dans différentes lettres adressées à ses amis et dans un entretien où il parle de son enfance :

Nous étions dans une petite ville de la montagne et j'échappais déjà dans ce sens qu'on m'envoyait à la messe et je n'y allais pas. J'allais me promener dans la campagne, dans un état d'âme et des sens surtout, très particulier, une sorte d'allégresse inernale, presque insupportable. Et on me disait, quand je revenais : « Qu'est-ce que le curé a dit ? » Et alors j'ai eu l'illumination : bon, je n'ai pas écouté le sermon, mais je vais inventer. Et bel et bien j'ai inventé un sermon à table de famille qui est passé parfaitement. On m'a dit : « Bon. Il a bien écouté.¹ Cette scène constitue aussi le sujet de la nouvelle *Le Sermon*, parue dans le recueil *La Cible* et la réaction du personnage de la nouvelle est identique à celle de Stéphane Chalié.

Ce silence gardé sur la faute de l'enfant, ce mensonge qui ~~passé~~ reste impuni alors que les parents devraient en prendre connaissance et avoir une réaction ferme, étonne l'enfant. Et si le mensonge n'était pas vraiment un mensonge ? Si ces parents déclarés morts l'étaient pour de vrai ?

L'enfant orphelin en présence de ses parents, ce n'est pas seulement un exemple de bizarrerie psychologique, obtenu par hasard. (...) Comment supporter d'être sans père et sans mère devant le père et la mère et devant les invités qui sont comme eux – comment supporter d'être avec les autres comme dans la tombe. (...) Il n'y avait plus le Père, le

¹ Theodore Balmoral, n° 46/47, Entretien avec Christian Giudicelli, 1975, I Les Vosges, p. 140

père ne pouvait plus être, et il le savait, mais comme il avait réduit à rien en lui-même par honnête labeur, mais aussi par oubli, la pensée au Père – il avait supprimé aussi le Fils.

Une fois les invités partis, l'enfant va sur la plage pour se promener et, après avoir longuement marché, il s'endort dans une barque. À son réveil, la lune est encore au ciel et ce brusque réveil, la lumière de la lune et le vague souvenir de la journée lui provoquent une forte émotion. Stéphane raconte cette scène du réveil : « En me réveillant, j'avais pleuré : Orphelin, où sont tes parents ? O pauvres parents, ô pauvres enfants ! Cela c'était le premier choc, mais tout de suite venait une espèce de surprise dont je ne pouvais pas sortir ; j'en oubliais net de pleurer, je me suis assis machinalement dans le sable, j'enfonçais mes mains dedans, je pensais qu'il était très tard ». ¹ Pour l'enfant, toute parole est créatrice de réalité – elle ressemble par cela à la parole originaire et elle a une valeur performative. *Dire* signifie *agir* et, en déclarant ses parents morts, il les avait assommés. Après un premier moment de désarroi, suit la joie : « Je n'ai pas pleuré longtemps : d'abord, il y a une espèce d'étonnement qui sèche les larmes, et ensuite j'ai été gai, comme tous les enfants. Naturellement, j'étais sûr que mes parents savaient que j'étais orphelin » ² et l'impression de détenir une vérité absolue :

Nous faisons face à la vérité, de temps à autre ; il peut s'écouler dix, quinze années, avant qu'un mouvement ne nous remette face à elle, pas nécessairement dans un surcroît de lumière, il peut faire nuit noire, il peut y avoir un brasier fumeux – et des murs de rochers, et des murs de livres –, rien ne peut faire obstacle : ainsi, ce n'est pas de temps à autre que la vérité est là, mais nous seulement qui sommes je ne sais où la plupart du temps. ³

Le brasier fumeux et les murs de livres rappellent la maison délabrée dans laquelle habitaient Stéphane et Judith au moment où celle-ci lui avait annoncé qu'elle était enceinte. L'association de ces deux moments, présentés comme des moments de

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.172-173.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 173.

³ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 174.

vérité, insiste sur le caractère subjectif de la vérité qui est dans les yeux de celui qui juge. Les deux moments ont en commun l'émergence, pour Stéphane, de la sensation d'une réalité autre, d'une vérité qui dépasse la logique usuelle et qui remonte à l'origine de la parole et du monde. D'ailleurs, les références au père, mot écrit tantôt avec majuscule, tantôt avec minuscule sont nombreuses. Absent de la vie de l'enfant, le père est absent aussi de la vie de l'adulte, même dans les moments les plus importants de la vie de celui-ci :

J'ai su beaucoup de choses, en passant : il ne s'était pas marié religieusement avec Otilia. Il me dit aussi que son père n'avait pas assisté à ce mariage civil. Il n'était pas en voyage, ni particulièrement occupé ce jour-là, simplement cela ne l'intéressait pas. L'absence de son père, qu'ils n'avaient pas trouvée gênante, Otilia et lui (ils en avaient même ri), il disait à présent que *tout venait de là*.¹

L'expression *tout venait de là* peut avoir une double signification. Elle peut suggérer, d'une part, la naissance de l'enfant ou l'origine du monde, en fonction du mot père écrit avec minuscule ou avec majuscule. D'autre part, elle fait penser que le père est la source de tous les malheurs car il n'a pas été présent dans la vie de son garçon, il a été toujours très dur, il lui a imposé sa voie et ne l'a pas laissé découvrir la sienne, il a même, en quelque sorte, choisi Otilia pour lui (si le couple Stéphane–Otilia était dysfonctionnel, celui Chalier père – Otilia fonctionnait très bien). Beaucoup de reproches pourraient être faits au père, mais Stéphane garde le silence à ce sujet : « Ni le père, ni le Père avec majuscule. Je suis loin de reprocher son absence à mon père, mais je me demande ce qu'il a fait ce matin-là, à quoi il a pensé. Il a dû se sentir en paix avec lui-même. Il aimait s'effacer, tout en étant plutôt autoritaire quand il n'était pas question de s'effacer. Le Père avec majuscule s'étant effacé, c'était au tour du père de le faire. Vous me suivez ?² ». Cette absence du père est mise en rapport avec l'absence de Dieu et la question est traitée explicitement par le narrateur en professeur qu'il est, collègue de Stéphane Chalier :

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.155.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p.155.

Ce fameux *Dieu est mort* — car c'est cela — tous les étudiants au-dessus d'un niveau qui n'est pas très élevé le connaissent, savent d'où vient la formule. Mais l'on entend plus rarement exposer cette idée que le Dieu qui est mort était surtout, sinon uniquement, le Père, et que la mort du Père est celle de toute paternité en tant que réalité spirituelle. Le père n'a jamais eu l'être, n'a jamais eu l'autorité, que parce qu'il y avait le Père. Rupture d'un lien qui cesse d'être sacré [...] toute la détresse romantique est en germe là.¹

La référence à la mort de Dieu apparaît aussi dans le roman *La Relique* où l'inscription « Dieu est mort » est écrite mystérieusement sur le mur de l'église. Bien que l'abbé s'applique à effacer constamment cette inscription, elle réapparaît le lendemain. Dans, *La Relique*, l'expression est vite classée comme un geste de délinquance sans importance. Une autre référence à l'expression nietzschéenne est repérable dans le roman *Une Saison Volée*. Cette fois-ci, l'expression est détournée et représente une chicane de la part du *Collège de 'Pataphysique* envers Paulhan. Enfin, elle est déjà exploitée par le récit *La Nuit de Londres*, à travers les références à la Bible, aux ancêtres et à l'éternel retiré.

La mort du père entraîne une révélation proche de l'épiphanie. Tout doit être effacé dans le mouvement de la révélation – non pas de la révélation du parjure ou des raisons du parjure de Stéphane Chalièr, mais d'une révélation de plus haut niveau, qui touche une vérité encore plus importante et qui a rapport à l'épiphanie :

Nous faisons face à la vérité, de temps à autre ; il peut s'écouler dix, quinze années, avant qu'un mouvement ne nous remette face à elle, pas nécessairement dans un surcroît de lumière, il peut faire nuit noire, il peut y avoir un brasier fumeux — et des murs de rochers, et des murs de livres —, rien ne peut faire obstacle : ainsi, ce n'est pas de temps à autre que la vérité est là, mais nous seulement qui sommes je ne sais où la plupart du temps.²

L'oubli apparaît comme une défaillance de la mémoire qui s'inscrit dans la trame du récit, en impactant la narration. Les petits détails oubliés sont, à première vue,

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 98.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 167-168, 170, 174.

des éléments insignifiants qui peuvent passer inaperçus pour le lecteur. Pourtant, leur évocation dans le texte n'est pas gratuite, et, comme c'est le cas dans *La Nuit de Londres* ou dans *John Perkins*, une petite erreur suffit à faire basculer le récit. Une clé, une monnaie, le nombre des chats dans une baignoire, deviennent autant de signes du hasard et dictent une destinée qui échappe aux pouvoirs de maîtrise du personnage. Quant aux grands oublis, ils viennent creuser le récit, comme des trous inexplicables, signes d'un au-delà du texte. Car si leur apparition choque le lecteur, ils suggèrent aussi un autre ordre possible et une logique dans laquelle ils s'inscrivent qui nous échappe.

3. Le souvenir inexact

Dans cette même lignée de logique de la mémoire qui échappe, mais, d'une certaine façon, au pôle opposé de l'oubli, s'inscrit le souvenir. Celui-ci intervient et perturbe la narration sous la forme d'épisodes qui mettent en scène un souvenir déformé ou surabondant. Dans les récits d'Henri Thomas, nous pouvons repérer plusieurs scènes dans lesquelles les personnages se confrontent à un souvenir inexplicable qui n'a pas de rapport direct avec l'expérience vécue par le personnage dans son passé ou qui fait revivre un moment du passé avec une intensité encore plus forte que lorsqu'ils l'avaient véritablement vécu. Nous retrouvons de telles scènes dans les récits *John Perkin*, *La Nuit de Londres*, *Le Parjure*, *Une Saison volée* ou *Le Plein Jour*. Ces souvenirs ne sont pas strictement des souvenirs authentiques, mais souvent des souvenirs déformés, comme c'est le cas, par exemple, lorsque John Perkins peint au sous-sol de sa maison la fresque de Dijon mais, une fois l'entreprise terminée, n'arrive plus à rien reconnaître.

Dans *Les Formes de l'oubli*, Marc Augé parle du souvenir comme procès mnésique incomplet et, en cela, toujours imparfait. Il explique le fait que tout souvenir est subjectif et qu'il représente, en fait, la trace gardée dans la mémoire de l'individu suite à une émotion. Le souvenir est lié à l'émotion parce que nous percevons la réalité à travers les cinq sens. Ce qui reste dans notre esprit, ce n'est pas la chose (l'objet) mais ce que nous avons ressenti au contact de l'objet. Les souvenirs que nous avons, sont, par

conséquent, les traces laissées par les émotions que nous avons subies en appréciant une partie de la réalité. Il s'en suit que deux personnes ayant expérimenté le même stimulus, peuvent garder des traces différentes de la réalité, en fonction de leur conformation psychique et de leur caractère. Il est donc possible de garder un souvenir qui ne correspond pas à la réalité et qui, par contre, est la preuve même de l'instabilité et de l'éphémère du vécu. Le souvenir de l'individu est instable dans la mesure où la mémoire est modifiée par tout ce qu'elle enregistre de nouveau. Ce qui reste dans la mémoire, est donc le résultat de l'érosion par l'oubli :

Qu'est-ce au juste un souvenir : une réalité enfouie dans le grenier de notre mémoire et qui peut en resurgir intacte, à la faveur d'une impression tactile ou gustative, comme chez Proust, à partir d'un mot, d'un hasard, d'un « petit rien », comme c'est parfois le cas dans la cure ? ou autre chose encore ?¹

Cette impression déformée agit de pleine puissance sur le reste, contamine en quelque sorte la réalité, en s'insinuant dans les détails et en agissant de l'intérieur par une déformation au niveau de l'ensemble. En parlant des œuvres d'Henri Thomas, Gérard Farasse remarque cette intrusion imprévue des souvenirs dans les récits de l'auteur et leur effet d'incongruité qui déforme la narration :

Ce qui subsiste du passé continue à peser sur le présent, cogne à la vitre, alors que l'oubli semble l'avoir désamorcé. Parfois même un fragment de passé trouve à s'introduire dans le présent, comme un coin – et s'y enchâsse bizarrement, de force, en déformant les pièces voisines.²

Ce point de vue expliquerait pourquoi le texte compte des inexactitudes troublantes pour le moins et notamment concernant les données exactes, comme les chiffres. Par exemple, le nombre des billets reçus dans le taxi par Paul Souvrault le

¹ Augé, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Manuels Payot, Paris, 1998, p. 32.

² Gérard Farasse, *Portrait d'Henri Thomas en chiffonnier*, N.R.F., Octobre 1994, N° 501, *Henri Thomas* pp 41-54 : 44.

personnage de *La Nuit de Londres*, de la part de son ami est inexacte : on parle de trois, quatre ou cinq billets, et bizarrement, le personnage ne semble pas trop se soucier de ces détails pourtant importants vu qu'il n'a presque plus d'argent pour pouvoir survivre durant le mois qui lui reste avant de reprendre le travail et, en plus, qu'il s'était engagé à rendre sa dette. Cet argent que Paul reçoit et dont il ne se souvient pas bien représente, au niveau symbolique, une obole. Pareil à la monnaie avec laquelle le personnage joue pendant la promenade, cet argent reçu de l'ami attire aussi fortement l'attention sur certains moments de la narration, notamment le passage du pont sur la Tamise.

Le souvenir inexact agit de la même manière que les petits détails oubliés : il peut légèrement passer inaperçu dans le texte, mais il détermine pourtant la tournure que prennent les événements. Il représente un pivot qui fait basculer presque par hasard la narration, qui glisse le doute dans le texte en douceur, comme une petite fissure insaisissable dans une muraille, mais qui fait finalement s'effondrer la construction entière.

4. Le souvenir imaginé

Outre ces détails inexactes qui montrent la défaillance du souvenir, certains épisodes des récits dépeignent des souvenirs inexistantes. La mémoire joue un tour et imagine des discussions ou des événements qui n'ont pas véritablement eu lieu, comme c'est le cas dans le ~~cas~~ *La Nuit de Londres*, lorsque Paul est certain de reconnaître dans le taxi qui le guette son ami, Patrick. Il est quasiment impossible que cet ami, Patrick, soit resté dans le taxi et ait planifié de le tuer : pourquoi l'aurait-il aidé en lui prêtant de l'argent alors ? Pourquoi voudrait-il le tuer s'ils sont amis depuis longtemps et ne se sont jamais disputés ? Pourtant, Paul a la forte impression de le reconnaître derrière les vitres du taxi.

Le souvenir imaginé apparaît aussi dans *John Perkins* lorsque le personnage principal peint dans son sous-sol de Boston l'image de la localité où il a habité en France, avec la gare, la fille du notaire enlacée par lui-même. Mais ce souvenir qui surgit nettement dans la mémoire ne peut être rendu par la peinture et John ne parvient

même pas à se reconnaître sur la fresque. Le souvenir est donc corrompu, et, s'il est présent encore, il ressurgit d'une façon violente et bouscule. Malgré l'impression de la proximité temporelle des deux instants éloignés, la remémoration exacte n'est plus possible et les liens de la représentation avec le référent sont cassés irrémédiablement. Ni les mots, ni les images ne peuvent rétablir le moment de bonheur vécu par John et ce n'est pas pour rien si celui-ci est décrit dès le début comme quelqu'un qui ne parle pas beaucoup et s'exprime par ses habiletés à dessiner mécaniquement. Il agit selon des règles strictes qui suivent la logique, tandis que les sentiments – des dérèglements sensoriels –, en quelque sorte, ne peuvent pas s'exprimer à travers le conformisme du langage ou du dessin.

L'ambiguïté des souvenirs s'exprime dans des formulations contradictoires, par la négation et des reprises paradoxales, ce qui jette encore plus l'obscurité sur la narration. Par exemple, en parlant des veilleurs, Paul Souvront ne fait plus vraiment la distinction entre ce qu'il imagine et ce dont il se souvient « Je me représente assez distinctement les veilleurs, ou plutôt je me souviens de ceux que j'ai vus, l'hiver où il m'arrivait de déambuler jusqu'à l'aube. »¹ L'emploi de l'adverbe *plutôt* vient comme pour rétablir la vérité et dire que le personnage les a vraiment rencontrés mais la suite de ses propos réintroduit le doute par rapport à la véracité de l'expérience vécue :

Ils [les veilleurs] ont leur signification dans l'ensemble tel qu'il m'est apparu dans cette nuit, j'ai cru la comprendre tout à coup, mais presque en même temps je me suis demandé si tout ce qui m'était venu à l'esprit, depuis que j'étais rentré dans ma chambre et même avant, correspondait à quoi que ce fût de vrai. »²

À ce mouvement hésitant entre le fait d'avoir rencontré le veilleur ou de l'avoir imaginé suit une identification à celui-ci, comme si les souvenirs qui apparaissent à l'esprit de Paul n'étaient plus les siens, mais appartenaient au veilleur :

Quand on a la certitude d'être débarrassé d'un compagnon infiniment pénible, et que l'on a tranquillement oublié, se retrouver soudain face à face avec lui, qui vous attendait

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 48.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 48.

dans un tournant, cela peut provoquer un choc disproportionné à l'importance de la retrouvaille. J'avais si bien oublié Florian La Barre que d'abord je n'ai pas mis de nom sur ce qui se présentait ; aussi bien, un mort est d'abord un mort, avant d'être ce qu'il a été ; je ne voyais vraiment aucun mort particulier, seulement je comprenais que le veilleur regardait dans la direction des morts ; et je regardais avec lui (avec son souvenir, par les yeux d'un de ces quelques hommes dont je me souvenais)¹.

C'est ainsi qu'il redécouvre l'image de Florian La Barre, le collègue mort dont il avait hérité un journal et que l'image de cet ami ressurgit avec une force inattendue : « se retrouver soudain face à face avec lui », « un choc disproportionné à l'importance de la retrouvaille ». Les inexactitudes qui apparaissent dans les récits se rapportent encore à deux dimensions : l'espace et le temps. Il y a des inexactitudes concernant le nombre des années écoulées depuis que Paul se trouve à Londres et on nous parle au début d'une seule année, puis de quatre ou de cinq. En fait, l'année même où se déroule l'action est ambiguë, car le texte précise au début la date de façon lacunaire, en mettant un point à la place du dernier chiffre de l'année.

Le temps reste ambigu, impossible à déterminer clairement et l'espace est ambigu parfois lui-aussi car le lecteur sait où se place l'action – à Londres, aucun doute –, et pourtant il se trouve désespéré par le manque de précision. On nous cite des lieux, des noms de ponts, des cinémas et des stations de métro ou de bus. Nous pourrions même parler d'une surabondance de repères spéciaux car, un lecteur intéressé, pourrait facilement refaire les trajets empruntés par Paul dans sa promenade. Mais est-ce que ces références devraient être prises dans leur signification première, concrète ? Chaque référence spatiale qui apparaît peut être interprétée dans une dimension symbolique qui renvoie au royaume des morts et la juxtaposition des termes mythologiques donnent le sentiment bizarre d'un au-delà des mots prononcés qui sont impossibles à négliger, comme, par exemple, dans le cas de la famille lexicale qui surgit autour du mot roi : Kingston Bridge, King's Cross, *Les Mines du roi Solomon* qui est le film qui se déroule au cinéma, Victoria, etc. et qui seraient à mettre en rapport avec la phrase-clé du récit : « Passe, tu es pur » et qui est en effet une inscription écrite à

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 49.

l'entrée des pyramides égyptiennes et des monuments mortuaires conçus pour les rois, ne l'oublions pas.

En opposition avec l'oubli, le souvenir vient revivifier le passé. Lorsque Paul rencontre les trois prostituées dans la rue, il n'arrive pas à se rappeler d'elles même si l'une des femmes le regarde comme si elle le connaissait depuis longtemps. Mais lorsque cette femme touche sa main comme par hasard, un effluve de souvenirs se déclenche :

Je me souvenais si nettement d'elle et de la nuit de l'hiver précédent, - du corps blanc et roux dans le taudis de Pimlico – que c'était comme si l'autre nuit voulait surgir derrière celle où j'étais à présent, comme si elle se tenait cachée dans les rues les plus obscures et m'envoyait déjà le souffle de ces heures d'avant l'aube qui étaient celles où la fille rousse et moi nous avons quitté le comptoir d'un snack-bar près des halles de Covent Garden, dans une bruine de neige et de pluie ; les voitures aveuglées roulaient lentement ; les quelques réclames lumineuses devenaient illisibles à la cime des maisons.¹

Si les exemples que nous avons donnés jusqu'ici concernaient plutôt des inexactitudes de la mémoire ou des souvenirs qui surgissent avec une intensité plus forte que la normale, nous devons remarquer aussi quelques fragments qui illustrent une surabondance de la mémoire. Par exemple, le chauffeur du taxi qui ramène Paul à la maison se souvient inexplicablement une adresse qu'il n'a pourtant pas entendu prononcer : « Mais il ne m'entend pas ; il lutte pour entrouvrir la vitre devant lui, pendant que le chauffeur de taxi ralentit ; il ne m'a pas écouté et le chauffeur ne l'écoute pas lui rappeler mon adresse, le chauffeur sait parfaitement où s'arrêter ! »² Le chauffeur se rappelle étrangement d'une adresse qu'il ne pourrait pas connaître et si cela est marqué dans le texte c'est en raison de son rôle dans la narration : le chauffeur a une fonction symbolique et il correspond à Charon, le nocher³ des Enfers, le fils d'Érèbe (les

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 86.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 104-105.

³ Charon était un vieillard peu conciliant vêtu de loques et d'une cagoule qui avait pour tâche de transporter les esprits des morts vers l'au-delà. Il choisissait ses passagers parmi la foule qui s'entassait sur la rive, à condition que les

Ténèbres) et de Nyx (la Nuit). Il avait pour rôle de faire passer sur sa barque, moyennant un péage, les ombres errantes des défunts à travers le fleuve Achéron (ou selon d'autres sources, le Styx) vers le séjour des morts. Or, Paul Souvrault mourra dans un accident de voiture, en rentrant chez lui après un dîner chez l'ami qui l'accompagnait pendant le trajet. Il n'est pas sans importance de noter aussi le rôle joué par la monnaie – à savoir l'obole –, dans le récit.

Mais pourquoi ces oublis et ces souvenirs sont-ils possibles ? Freud explique l'oubli non pas par l'effacement du souvenir, mais par l'effacement des rapports logiques qu'un tel souvenir entretient avec la mémoire la mise en cause des rapports : de cause à effet, analogie, opposition, consécution. S'il n'y a plus de rapport il est normal que l'oubli soit justifié. Dans une note de carnet consacrée à l'écriture de *La Nuit de Londres*, Thomas observe : « Enchaînement des mouvements du personnage, épisodes déduits les uns des autres *imprévisiblement*. »¹ Certains critiques ont attiré l'attention sur ces irrégularités, comme François Jodin qui observe, à propos de *La Dernière Année* : « La chronologie n'est pas respectée et certaines scènes se suivent sans aucune liaison apparente. »² ou Hervé Ferrage qui parle, à propos du début des *Déserteurs*, d'une chronologie bouleversée qui égare le lecteur, de « dérive », de « perte progressive des repères qui fait entrer le réel en lévitation et en rompt l'évidence »³. La mémoire n'est jamais présentée dans les récits d'Henri Thomas comme une « faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués »⁴. Elle est le terrain d'un équilibre précaire entre l'oubli et le souvenir et se présente tantôt comme une amnésie quasiment pathologique, tantôt comme une surabondance proche de la mythomanie. À l'image qui oscille entre le trop-plein référentiel et le vide référentiel et au corps qui vacille entre sa nature pulsionnelle détestable et son ouverture vers une matérialisation de l'épiphanie, correspond aussi une mémoire qui oscille, elle, entre un oubli inexplicable et un souvenir surabondant.

passagers aient de quoi payer le transport, entre une obole et trois oboles, d'où la coutume de placer une obole sous la langue du mort avant son enterrement. Ceux qui ne pouvaient payer restaient errer dans le monde des vivants.

¹ Thomas, Henri, *Londres*, 1955, p. 32

² *Henri Thomas ou les feux du solitaire*, op. cit., p. 96

³³ *La N. R. F.*, n° 501

⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/memoire>

TROISIEME PARTIE

POETIQUE DE LA RETICENCE

Introduction

L'innommable qui se trouve au centre des récits d'Henri Thomas et se manifeste sous la forme d'un discours qui oscille en permanence entre l'excès et l'austérité, s'inscrit aussi au niveau de l'imaginaire à travers une dialectique du plein et du vide que nous pouvons repérer notamment à travers la conception de l'image, du corps et de la mémoire. Présente à tous les niveaux du texte, et s'imposant comme une macro-figure du récit qui régit toutes ses articulations, la réticence détermine aussi une manière particulière des instances narratives de se rapporter au texte et, par la suite, entraîne un rapport problématique entre l'auteur et le lecteur.

Afin de déceler la manière dans laquelle la réticence affecte l'allocution, il est indispensable d'analyser, dans un premier temps, son inscription effective, visible, palpable dans le texte. Cela est possible en nous rapportant aux marques scripturales

immédiatement repérables comme les points de suspension, les tirets, l'italique et les majuscules. Leur abondance est déjà le signe d'un style particulier et du rapport de l'auteur à son texte. Dans un deuxième temps, nous allons chercher les indices de l'influence de la réticence sur l'énonciation en nous rapportant aux personnages et aux narrateurs des récits. Ces deux instances narratives qui se superposent souvent dans les récits d'Henri Thomas posent souvent un problème d'identification et, par conséquent, d'assumer le récit. Enfin, en nous rapportant aux remarques concernant l'innommable, l'imaginaire ambivalent et le problème d'assumer le récit, nous allons essayer d'analyser les caractéristiques du rapport qui s'établit entre l'auteur et le lecteur et ses répercussions sur l'interprétation du texte. (reformuler + compl)

Chapitre VIII

Les marques scripturales de la réticence

Outre son inscription dans le récit sous la forme de l'hésitation et du flou, telle que nous avons pu le constater en nous rapportant à l'image et à la mémoire, la réticence s'inscrit aussi d'une manière plus visible dans le texte, à travers des indices graphiques. Il suffit de feuilleter rapidement n'importe quel livre d'Henri Thomas pour remarquer l'abondance des signes de ponctuations spécifiques à l'hésitation et à la pause. On ne s'attardera pas sur les points et les virgules qui indiquent des pauses attendues. On s'intéressera plutôt à ceux qui sont plus marqués, à savoir les points de

suspension, l'italique, les tirets et les majuscules, lorsque leur emploi relève d'une liberté prise par l'auteur, au de la des règles de ponctuation imposées par la grammaire.

Pour donner une image rapide de leur abondance, rapportons-nous à un fragment du roman *Le Promontoire*. Vers la fin du texte, le personnage principal découvre la raison pour laquelle Diane est morte et, en comprenant en quoi le geste ultime de la femme était nécessaire¹, il subit une épiphanie qui le transforme radicalement. Après ce moment, sa femme retourne à Lormia en compagnie d'un ami écrivain, Delorme, et ils remarquent tous les deux que le personnage principal a beaucoup changé. Dans l'épisode qui décrit leur rencontre après les quelques mois de séparation, les personnages s'observent mutuellement, sans savoir comment se parler et sans pouvoir exprimer ce qu'ils ressentent. Le discours écrit à la première personne par le personnage-narrateur est truffé de signes de ponctuation qui marquent l'hésitation. Dans l'espace de deux pages seulement², on compte neuf points de suspension et trois tirets. Cette ponctuation vient doubler un discours déjà réticent lui-même qui laisse voir que le personnage principal ne sait pas comment parler de cette confrontation à la mort et de l'épiphanie, une expérience d'ailleurs innommable. Quant à sa femme et à son ami, ils ne savent pas comment juger cette transformation. Nous voyons, d'une part, le protagoniste qui essaie d'en parler, mais tout ce qu'il arrive à dire ce sont des choses très générales (« La neige sur la plage... »³, « Oui, les gens ont été gentils pour moi... »⁴) D'autre part, sa femme et son ami tentent de comprendre l'enjeu de l'expérience qu'il a pu vivre seul sur l'île, mais eux-mêmes non plus ne parviennent pas à lui poser des questions. A la place du point d'interrogation qui devrait clore logiquement leurs questions, les points de suspension viennent demander sans

¹ Diane est malade et elle sait qu'elle perdra sa vue. Mais elle ne peut pas concevoir son existence dans l'obscurité, privée du regard porté sur le monde qui l'entoure. Elle vole l'arme de son beau-frère et elle va se baigner en compagnie de Rollaer, personnage qui porte dans le texte aussi le pseudonyme *le pharmacien d'Anvers*. Après s'être baignée, elle lui demande de prendre l'arme, de la braquer vers elle et elle appuie sur le déclencheur pour se donner la mort.

² Thomas, Henri, *Le Promontoire*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 179-170.

³ Thomas, Henri, *Le Promontoire*, Paris, Gallimard, 1961, p. 179.

⁴ Thomas, Henri, *Le Promontoire*, Paris, Gallimard, 1961, p. 179.

conviction des explications, comme par crainte : « Vous semblez incertain, tourmenté... »¹, « Tu me diras... »²

1. Les points de suspension

Prenons pour commencer les points de suspension. Les ouvrages de spécialité émettent souvent un jugement très tranché en ce qui concerne leurs fonctions stylistiques. La ponctuation constitue une manière particulière de se rapporter au discours et, en intervenant dans le texte à ce niveau, on touche à quelque chose de très intime dans le rapport avec le langage. Cet aspect nous semble essentiel car, faisant recours abondamment aux points de suspension, Henri Thomas appréhende un rapport singulièrement intime, affectif au langage. Comme le faisait remarquer Jean-Michel Maulpoix, la ponctuation humanise la langue, elle dote les mots d'une psychologie, d'un tempérament et les points de suspension « sont la pudeur de la phrase, sa manière de se résigner à ne jamais être qu'un misérable fragment de l'immense période universelle... Trois points de trois fois rien, etc., etc. »³

Claudiel les avait en horreur et Echenoz les haïssait... Pour Henri Thomas, les trois points, à force d'être constamment utilisés, acquièrent une signification particulière : ils contribuent à voiler pour mieux révéler, ils représentent une forme de rétention, de suspension de l'énonciation et du sens à venir. Comprendre les implications qu'entraîne ce signe dans les récits de l'auteur, représente un vrai enjeu car on le repère dans des situations très différentes. Si les points de suspension constituent une façon particulière d'habiter le langage, « de le réfléchir (au sens du reflet), de le questionner, de le faire résonner (dimension métadiscursive : à la fois dans et hors du

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire*, Paris, Gallimard, 1961, p. 179.

² Thomas, Henri, *Le Promontoire*, Paris, Gallimard, 1961, p. 179.

³ Maulpoix, Jean-Michel, *Les Abeilles de l'invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p.94.

discours, il discourt sur le discours) »¹, son extrême polyvalence ne se laisse pas facilement cerner.

Sur le plan syntaxique, ce signe pose le problème de l'inachèvement, du refus de la clôture, ou de l'impossibilité de mettre un terme à une réflexion et s'oppose par cela au point. Le point final repose sur un imaginaire autoritaire, rassurant, qui offre l'illusion qu'une conclusion a été atteinte. Le point de suspension doit se comprendre, sur ce plan, comme un contre-point, refusant cette illusion. Par exemple, dans *John Perkins*, lorsque Dorothy s'installe dans la maison, John la conduit dans la chambre où elle logera. Le dialogue entre les deux personnages laisse transparaître la tension car John ne se sent pas du tout à l'aise dans la compagnie de cette femme, surtout qu'on ne lui a même pas demandé son accord avant qu'elle emménage : « Il manque beaucoup de choses, dit John, qui bordait la couverture au bord du lit. Le téléphone, surtout... [...] Le téléphone, dit-il, – et puis... [...] Les rideaux, dit-il... C'est plus urgent que le téléphone... »² Les choses que John énumère sont, en définitive, insignifiantes, mais le fait qu'il termine toutes ses phrases par des points de suspension donne l'impression que la liste des choses absentes est beaucoup plus grande. En plus, cette façon de parler, laisse entrevoir que le mécontentement de John est d'une autre nature et qu'il n'a qu'un faible rapport avec la précarité de la pièce.

Sur le plan sémantique, les points de suspension ne possèdent pas une définition univoque à cause de leur nature antithétique qui détermine une pluralité d'usages.³ Dans les récits d'Henri Thomas, nous trouvons ce signe utilisé notamment pour représenter l'hésitation, comme indication de présence d'un sous-entendu, pour solliciter l'imagination du lecteur, pour signaler l'absence de réponse ou de commentaire, pour représenter le silence et, plus rarement, dans un dialogue, lorsqu'une phrase est interrompue par l'intervention d'une autre personne, ou pour suggérer des grossièretés que l'on ne souhaite pas écrire explicitement.

¹ Rault, Julien, *Poétique du point de suspension: essai sur le signe du latent*, Paris, Broché, 2015, p. 14.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 76-77.

³ En analysant les différentes grammaires, traités, dictionnaires et ouvrages universitaires qui parlent de ce signe, Julien Raoult, constate qu'ils répertorient en moyenne entre 10 et 25 emplois différents. Sans doute parce que ce signe signale un infini du sens. (Rault, Julien, *Poétique du point de suspension: essai sur le signe du latent*, Paris, Broché, 2015)

Du point de vue stylistique, les points de suspension, lorsqu'ils apparaissent dans les récits d'Henri Thomas, représentent tout d'abord un procédé qui laisse la fin de la phrase en sous-entendu. Par exemple, dans *John Perkins*, les fureurs de John sont tellement terribles (il fracasse les meubles, casse tous ce qui lui tombe entre les mains) qu'il ne peut même pas les désigner par honte ou par désespoir :

Tiens, il n'avait pas parlé de cette augmentation à Paddy ! Ce n'était pas bien, c'était mal. Il lui en parlerait le soir même. Au lieu de... au lieu de... L'esprit de John bégaie, dans le silence de l'atelier (et là-haut qu'est-ce qu'elles...) Au lieu de... Il y a ce que John ne peut pas nommer. Il éteint la lampe qui éclaire la vue de Dijon, la rallume, l'éteint encore.¹

L'emploi des points de suspension dans ce cas est transparent. On pourrait facilement les remplacer, en gardant l'ordre, par *fracasser les meubles, crier, font, se mettre en colère*, ou toutes autres expressions du même sens. Si les points de suspension apparaissent ici, lorsque ce serait tellement simple de combler le vide du discours par des mots, c'est pour donner une idée de l'ampleur des émotions de John. Celui-ci ne peut pas maîtriser la fureur qui le prend depuis que le vide laissé par la mort de Jim s'est installé dans sa maison, dans sa relation avec Paddy et dans son âme.

Mais, dans la majorité des cas, il n'est pas aussi facile de comprendre ce qu'impliquent ces sous-entendus représentés par les points de suspension. Pour que nos exemples soit plus faciles à suivre, nous allons les puiser tous dans *La Relique*. Cela ne veut pas dire que ce roman représente une exception car, toutes les fonctions que nous allons évoquer ci-dessous peuvent être repérées dans n'importe quel autre récit de l'auteur. Par exemple, lorsque le commissaire veut exposer à l'archevêque les circonstances dans lesquelles il a retrouvé la relique volée, il affirme :

Ayant par simple hasard reconnu et repéré l'objet dérobé, il était facile de le récupérer et de le rendre à son gardien attitré, le prêtre de Saint-Edry. Or cela m'était impossible, en raison des circonstances où cette même personne était étroitement mêlée. Sur ces

¹ Thomas, Henri, *John Perkins*, Gallimard, 1960, p. 68.

circonstances, ma note est succincte ; j'ai reculé, je dois vous l'avouer, devant certains détails qu'il m'aurait fallu donner...¹

Les points de suspension représentent, dans un deuxième temps, une figure de style qui la rupture ou la suspension du discours. Elle s'apparente sous cet aspect avec l'aposiopèse, comme nous pouvons le voir, toujours dans *La Relique*, lorsque le commissaire se rend compte qu'il a dépassé ses attributions, il tire « machinalement de sa poche une courte pipe qu'il considère d'un air réfléchi. *Je suis la pipe d'un auteur...* »² Cette réflexions qui reprend un vers du poème de Baudelaire, *La Pipe*, le plonge dans une méditation nouvelle qui correspond aussi à une digression. Car, le commissaire est écrivain lui-même et les références intertextuelles s'inscrivent dans une réflexion plus large sur la littérature et sur le statut de l'écrivain.

Troisièmement, les points de suspension peuvent marquer une omission volontaire à des fins de raccourci l'énoncé et ils introduisant ainsi une ellipse. En se rendant compte qu'il s'est éloigné du sujet de la discussion, le commissaire tente de couper ses divagations et de revenir à l'essentiel. Cela n'est pas facile et il doit tenter sans succès de revenir au discours formel plusieurs fois. Ainsi, une partie de ce qu'il voulait rajouter, une partie de ses commentaires personnels, restent suspendus : « - Je sais bien qu'ici je sors de mon domaine... à vrai dire, ce ne sera pas la première fois, ni la dernière... Mon livre déjà... Le domaine professionnel me semble tellement étroit, souvent. »³

En opposition en quelque sorte avec l'aspect précédent, ils s'avèrent parfois un procédé littéraire permettant de marquer une hésitation, une tentative de reprendre le discours pour l'éclairer mais. Cette entreprise est pourtant, le plus souvent, sans succès, comme nous pouvons l'observer dans *La Relique*, lorsque le commissaire essaie de raconter objectivement ce qu'il a vu dans la chambre d'hôtel mais ne parvient n'y à décrire la scène, ni à exprimer ce qu'il a ressenti en voyant l'abbé et la prostitué prier tout nus : « - Ce que j'ai vu m'a troublé, humainement, j'ose dire charnellement... Une chambre où l'on vient de commettre un crime a aussi quelque chose de... d'obsédant,

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 61-69..

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 69.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 69.

de stupéfiant... Croyez bien, monseigneur, que ce rapprochement n'implique nullement que ces deux personnes m'aient paru criminelles. »¹

Les trois points sont, enfin, un procédé qui laisse ouverte une suite d'éléments énumérés. Il laisse ainsi au lecteur le soin d'imaginer la continuation du discours du personnage et l'invite ainsi à contribuer lui aussi à la construction du discours. Cet usage est d'ailleurs, le plus fréquent, et pour ne citer qu'un exemple, prenons seulement la fin de *La Relique* qui raconte le devenir du commissaire, après avoir renoncé à sa vie : « Ils ont une vie ordinaire maintenant, des bonheurs et des malheurs courants, les années qui passent, ainsi de suite... Disant cela, j'éprouve une espèce d'étonnement, plutôt d'étouffement, comme si mon esprit s'étranglait. »²

Les exemples précédents nous permettent d'observer que les points de suspension renforcent souvent des figures syntaxiques caractéristiques du style endophasique. Nous le constatons notamment dans le cas du discours indirect-libre où les interruptions et les reformulations de la pensée génèrent, au même titre que la déponctuation, un effet de chevauchement des idées ou des représentations mentales. Les points de suspension, ce signe paradoxal du silence dans un discours muet, soulignent le caractère elliptique de la parole intérieure et désignent la part opaque et implicite de la pensée, celle qui échappe à la verbalisation. Cette ponctuation suit le mouvement d'un discours intérieur qui s'arrête brusquement, se contredit, revient sur ce qu'il vient d'affirmer pour nuancer le message, pour l'affaiblir, le retracer.

Les principales figures auxquelles les points de suspension sont associés sont l'aposiopèse et l'épanorthose. Ils viennent donc suspendre le sens d'une phrase pour laisser à la charge du lecteur de la compléter tant bien que mal (« Les larmes... le visage du prêtre en était inondé, plus encore que celui de la femme. Je les voyais briller sous la lampe – une ampoule nue au bout d'un fil. Ils récitaient ensemble une prière, toute entrecoupée, le Notre Père si je ne me trompe. Dans ma famille... »³) ou bien ils accompagnent la reprise d'un terme pour le préciser, le corriger ou le compléter (« Toutes sortes de surprises, d'ailleurs... Ainsi, celle que j'ai eue... Elle se ramène

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 70.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 71.

objectivement à peu de choses, si l'on veut, mais il n'y a pas que cela... »¹) Nous voyons donc que les points de suspensions ouvrent sur un ailleurs langagier de l'activité mentale. Comme Liudmila Védénina le souligne dans son ouvrage *Pertinence linguistique de la représentation typographique*, les points de suspensions abondent notamment lorsqu'il s'agit de représenter les états modifiés de la conscience. On constate effectivement ce trait dans les romans d'Henri Thomas, car leur usage devient beaucoup plus fréquent lorsqu'il s'agit de l'épiphanie et de la disparition. Dans tous les cas, ce signe typographique « symbolise l'interruption du sens »² et signale le caractère inachevé de l'énoncé.

Parfois, nous pouvons trouver dans les récits les points de suspension combinés avec un point d'exclamation ou d'interrogation si une ellipse est combinée avec une exclamation ou une question. C'est le cas de l'interrogation rhétorique que le commissaire se pose en cherchant à se rendre compte de ce qui l'a poussé au vol de la relique : « Ce qui me manque, bien que je crois toujours que je vais le saisir, c'est le principe qui m'a fait agir ainsi. *Le principe ?*... Oui, quelque chose de plus qu'une impulsion plus ou moins consciente, et tout différent d'une raison que je m'inventerais après coup. »³

Nous pouvons conclure que le point de suspension dit une façon d'être dans le langage, il influence notre rapport à l'expression par une mise en cause du langage et de la verbalisation. Mais il est aussi un indice de notre rapport aux autres car, avec les trois points, on accorde une place privilégiée au lecteur. La tâche de formuler un message est reléguée à l'autre qui doit entendre plus qu'on exprime, ce qui favorise la dimension intersubjective du discours. Les points de suspensions deviennent ainsi un espace de transfert. En effet, mettre des points de suspension, c'est faire le choix de dire tout en ne disant pas. C'est inscrire la présence d'une absence, c'est exhiber le manque et l'excès, c'est marquer explicitement l'implicite. Le signe est donc fondé sur une somme de valeurs antithétiques. D'où la nécessité de lui attribuer une valeur, une et abstraite, pour tenter de cerner la pluralité de ses usages. Une valeur fondée sur l'idée que les trois

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

² Védénina, Liudmila Georgievna, *Pertinence linguistique de la représentation typographique*, Paris, Peeters, 1989, p. 51.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 131.

points laissent entendre que quelque chose pourrait être là et qu'ils proposent un énoncé en pointillés, en filigrane. Cette valeur, c'est celle de la latence : le signe fait apparaître que quelque chose est susceptible d'apparaître. La latence invite à se confronter au non-dit, à l'indicible, à la labilité, à l'excès, elle requiert un déchiffrement. Plus concrètement, les points de suspensions sont une invitation à l'interprétation. Ponctuer est, en quelque sorte, une manière d'interpréter le message : le segmenter, le séparer mais aussi le relier d'une façon spécifique avec ce qui suit après lui. De ce point de vue, ce signe transforme le message, en dictant une façon particulière de se rapporter à l'ensemble. C'est ainsi qu'émerge un sens spécifique, au-delà du message strictement écrit, et une nouvelle piste d'interprétation est générée.

Au niveau énonciatif, la ponctuation est donc une des marques par lesquelles le narrateur manifeste sa présence dans son dire. Avec les points de suspension, on rejoint le dire à demi-mots et le fait que dire, ce n'est pas mettre un mot sur chaque pensée (Merleau-Ponty). En tant que moment de silence dans le texte, les points de suspension plaident pour la positivité d'une expression sinon silencieuse, du moins taciturne. Si toute parole est tressée avec un silence dont elle procède et qu'elle étend après elle, les points de suspension sont une modalité particulière de prolonger, au niveau imaginaire, la parole dans l'espace du silence. Le point de suspension est un signe « taciturne », une forme de mi-dire qui introduit un doute, un battement de sens. Il peut retourner le propos en le modalisant (ironie, antiphrase), il pervertit bien la phrase (la retourne, la met sens dessus-dessous). Mais ce faisant, il accorde aussi une place à l'autre : dimension de texte à trou, de dire en pointillés. Les points de suspension fonctionnent donc comme un appel, appel du sens, appel à supplémentation.

D'un point de vue psychanalytique enfin, les points de suspension représentent une forme de rétention assez symptomatique et signifiante. Sur cet aspect, ils participent dans le récit d'Henri Thomas à la mise en place de la réticence comme stratégie discursive. En parlant de cet aspect en général, Bachelard¹ dit qu'ils psychanalysent le texte, en tenant en suspens ce qui ne doit pas, ou ne peut pas, être dit explicitement. Nous constatons qu'ils sont souvent associés dans les récits de l'auteur, à l'épiphanie ou à la disparition et qu'ils emphatisent l'innommable en attirant l'attention sur ce qui

¹ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 51.

manque dans la chaîne du sens, sur ce qui fait obstacle. On songe alors aux ancêtres des points de suspension : les points de censure, lignes de points qui marquaient qu'une partie du texte avait été retirée, coupée pour des raisons souvent morales, religieuses. Il semble bien que le point de suspension entretienne un lien très fort avec la question de la censure et plus particulièrement de l'auto-censure, du refoulé et qu'il produit ainsi un texte à trous.

2. Les tirets

Les points de suspension marquent, on l'a vu précédemment, un espace de silence dans le discours et signalent typographiquement cet espace comme étant chargé d'un sens latent. A l'opposé, le tiret, bien qu'accompagné sur le plan verbal d'une pause, indique une addition au discours principal.

Au niveau syntaxique, l'énoncé encadré par des tirets acquiert différentes fonctions : d'apposition, de déterminant caractérisant divers compléments circonstanciels, de groupe coordonné, de groupe juxtaposé, etc. Les éléments placés entre tirets sont supprimables mais, force est de constater que ces éléments ont un rôle stylistique important dans les récits d'Henri Thomas. Bien qu'on puisse les détacher de l'énoncé sans affecter la suite du récit, le message ne serait plus tout à fait le même car dans ces petits messages glissés comme par hasard dans le texte, réside une force allusive remarquable.

Au niveau énonciatif, le tiret est, en général, le lieu du dédoublement de la voix du narrateur qui, en s'éloignant du discours principal, rajoute de nouveaux éléments essentiels ou éclairants pour le sens global. Dans les récits d'Henri Thomas, le tiret a un emploi tout à fait particulier car il apparaît moins par désir d'élucider, que par besoin d'introduire une dimension plus subjective dans le discours. Comme le fait remarquer Sabine Pétilion-Boucheron dans son ouvrage *Les détours de la langue. Étude sur les parenthèses et le tiret double*, ce signe se définit comme un espace graphique pour

« ajouter par ailleurs » une information¹. Cette information peut renvoyer à un point complètement extérieur au texte, à un élément déjà précisé ou à venir, ou bien, il peut tout simplement modaliser une affirmation déjà faite et la charger d'affect. En tant que signe d'insertion, le tiret se remarque dans les récits d'Henri Thomas par sa puissance expressive. A la différence des parenthèses qui ont tendance à minimiser ou des virgules qui semblent mettre tout sur le même pied, rendant l'expression neutre, les tirets relèvent l'expression et attirent l'attention sur l'information nouvellement rajoutée à l'ensemble. Cette information ressort d'autant plus en évidence qu'elle est repérable sous la forme d'une rupture nette, d'une coupure clairement visible, dans le continuum discursif.

Dans le *Traité de la ponctuation française*, Jacques Drillon compare le tiret à la parenthèse et souligne le caractère emphatique de l'information secondaire qui est ainsi annoncée : « Le tiret, plus encore que la parenthèse, interrompt la continuité de la phrase. Il inclut de force, pourrait-on dire, une phrase dans la phrase ; elle y garde son indépendance syntaxique et / ou sémantique. Plus que la parenthèse, le tiret est extérieur à l'unité de la phrase. »² Nous pouvons remarquer cette différence expressive entre le tiret et la parenthèse en nous rapportant à un fragment situé à la fin de *La Relique*. Le commissaire Didier tente de donner une image d'ensemble de son état et il expose, d'un côté, la façon dans laquelle les autres considèrent cet état étrange et, de l'autre la manière dans laquelle il le ressent :

Tout cela je l'ai compris plus tard, après avoir passé des semaines, des mois, à me rappeler exactement toute ma vie, reprenant au début chaque fois que quelque chose m'échappait – ce qu'ils ont appelé, et moi aussi puisque cela arrangeait tout le monde –, ma dépression, ma crise de surmenage, mon *breakdown* (à la Préfecture), ma conclusion (mais non la leurs) étant que la vie telle que je l'avais connue jusqu'alors est un perpétuel *breakdown* – cela veut dire effondrement –, mais qu'il y a aussi la surprise, et alors, également, la tranquillité, le principe.³

¹ Petillon-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue. Étude sur les parenthèses et le tiret double*. Louvain – Paris Peeters, 2003.

² DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 329-333.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 140.

Nous remarquons le caractère fragmenté du discours qui est immédiatement observable au niveau typographique par l'abondance des tirets, des parenthèses et des virgules. Cette fragmentation engendre, sur le plan sémantique, un morcellement du sens et rend le discours difficile à suivre. Le message devient ambigu et se concentre autour d'un mot anglais (*le breakdown*). A la manière d'une énigme, les approches alternent entre subjectivité et objectivité, sans que le lecteur puisse décider de la signification réelle de cet état d'esprit. On remarque, d'un côté, une approche objective, formelle, presque médicale, puisque les collègues du commissaire parlent d'une maladie, d'une dépression. De l'autre côté, dans une approche subjective, les mots employés par le commissaire laissent transparaître le caractère innommable, presque métaphysique de ce qu'il éprouve : *effondrement, surprise, tranquillité*.

Nous observons qu'à chacune de ces approches respectivement objectives et subjectives, correspond, sur le plan typographique, un signe particulier. Ainsi, lorsqu'on fait référence aux autres, le personnage emploie les parenthèses : « (à la Préfecture) », « (mais non la leurs) » ; lorsqu'il s'agit de l'opinion du commissaire, il emploie les tirets : « ma conclusion (mais non la leurs) étant que la vie telle que je l'avais connue jusqu'alors est un perpétuel *breakdown* – cela veut dire effondrement –, mais qu'il y a aussi la surprise, et alors, également, la tranquillité, le principe. » La mise entre parenthèses des références aux autres laisse entrevoir un jugement de valeur : le narrateur exclut du discours principal les références directes à l'altérité, comme dans un geste d'annulation de la validité de ses propos. Pour ce qui est des tirets, ceux-ci encadrent les assertions du commissaire qui reprennent les termes utilisés par les autres (« dépression », « crise de surmenage », « *breakdown* ») mais les modalisent (« cela arrangeait tout le monde », « perpétuel *breakdown* », « cela veut dire effondrement »). Il en résulte que les énoncés encadrés par les tirets se placent, en quelque sorte, au-dessus de l'énoncé principal : ils y apportent un jugement critique, presque hautain. Le but de cette démarche de modalisation est de faire douter le lecteur de ce que les autres affirment et de laisser entendre que cet état dont on parle est tout à fait autre chose qu'une dépression. On l'a vu, d'ailleurs, en parlant de ce roman, qu'il s'agit, en effet, d'une épiphanie.

Du point de vue pragmatique et sémantique, les tirets sont un « lieu du décrochement typographique »¹ où l'énonciateur introduit un renvoi extérieur au discours principal, un clin d'œil vers un ailleurs, souvent une clarification, parfois une ombre, un doute. Ces micro-discours que le narrateur insère dans le récit principal sont constitués de précisions, de commentaires métadiscursifs et de renvois intra et intertextuels. L'emploi de ce procédé pour introduire des précisions est particulièrement présent dans *La Nuit de Londres* qui use du tiret presque à chaque page. En synthétisant l'emploi des tirets dans ce roman, nous constatons que les précisions peuvent se faire de maintes façons. Les tirets peuvent ainsi introduire un exemple, comme c'est le cas lorsque Paul Souvrault essaie d'énumérer les mésaventures qui ont causé sa nuit d'errance : « J'ai revu cela aussi, je marche comme c'est écrit là-haut dans ma chambre. Il y a eu des surprises, bien sûr, des flottements, – je n'avais pas ma clé, pourquoi ? – l'autre est repassé dans son taxi, pourquoi ? – ces hésitations dans le plan de la nuit, depuis le début... »² Mais ces exemples, au lieu de l'aider à mieux comprendre ce qui lui est arrivé, l'égarer davantage. Ils n'apportent pas une élucidation, mais suscitent un questionnement sur une possible cause encore plus profonde : l'hésitation. Le terme *début*, par sa polysémie, suggère que cette hésitation n'est pas uniquement liée au commencement de l'aventure, au moment où Paul quitte sa maison et descend dans la rue, mais qu'elle constitue un trait originaire du personnage. Les points de suspension qui précèdent le mot *début* inscrivent d'autant plus visiblement cette hésitation dans le récit et invitent le lecteur à l'interpréter à son gré, à formuler lui-même les réponses aux questions de Paul – des réponses qui ne peuvent être qu'hésitantes elles-aussi.

Dans d'autres cas, les passages qui se trouvent entre les tirets détaillent la description d'un concept, en exposant certaines caractéristiques. Nous l'observons, par exemple, lorsque Paul veut définir le langage : « Il existe un langage, un seul, – nullement fixé, d'ailleurs, en voie de développement automatique rapide –, et qui assure entre Mr. Smith, Mr. Gordon et une infinité d'autres, une communication sans doute

¹ François, Guillaume, « Étude comparée du fonctionnement des parenthèses et des tirets », *Discours*, 9/2011, <http://discours.revues.org/8542?lang=en>, consulté le 6 janvier 2017.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 114.

suffisante, puisqu'elle dure. »¹ Ces précisions insistent sur le caractère instable du langage qui évolue pareil à un organisme vivant mais dévoile aussi son caractère terrifiant car le langage entraîne une uniformisation à laquelle personne ne peut résister. Derrière un mimétisme qui suggère une parole vivante, se cache en fait un instrument qui aplatit la communication. La parole qui en résulte n'est jamais originale car la langue est devenue un simple code conventionnel, utilisé toujours de la même façon et aux mêmes fins : garder l'illusion du contact entre les locuteurs. Entre Mr. Smith et Mr. Gordon, entre Mr. X et Mr. Y, il n'y a pas de véritable communication. Les répliques qu'ils échangent sur la météo, le travail ou les vacances sont de simples conventions, sans émerger d'une véritable curiosité ou d'un désir d'aller vers l'autre. Parler ne signifie plus agir, mais feindre l'empathie alors que le personnage est incapable d'émotions et adopter un langage impersonnel pour être comme tous les autres. Ces explications ainsi isolées dans l'énoncé attirent l'attention du lecteur sur le langage et le font réfléchir à ce paradoxe de la parole qui peut unir ou séparer les locuteurs, selon son usage. Les tirets peuvent aussi servir à l'explicitation de certains éléments de l'énoncé comme, par exemple, l'idéal de la foule :

Mais cette persistance suffit pour que la foule des soirées soit dominée par le spectacle, et qu'elle y flaire une sorte d'idéal, – l'idéal d'une existence où règnent la santé, l'élégance, la belle surprise et le désir perpétuel, sans aucun effort, comme on voit passer sur l'écran tout ce que le monde a de grandiose et de périlleux, - moins le péril, moins la réalité²

D'autres fois, pareils aux points de suspension, ils servent à attirer l'attention sur la cause d'une action qui ne se laisse pourtant pas saisir. Le narrateur-personnage de *La Nuit de Londres* affirme ainsi, en se parlant de lui-même à travers un discours formulé à la troisième personne : « Il cherche – car toujours on doit se justifier – ce qui fut la cause de sa dérive »³. Cette marque typographique constitue, de ce point de vue, un instrument qui rend le récit encore plus ambigu et égare davantage le lecteur. Cet aspect

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 18.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 12.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 42.

est visible aussi lorsqu'il sert à exprimer une restriction : « Mais si l'on cherche à savoir le secret de Mr. Smith, ce qu'on trouve, c'est quelque chose comme une théorie de ces images, leur mécanique – et rien au-delà »¹ ; une contradiction : « Mais, cette limite-là n'était pas rassurante ; elle n'était rien, elle n'était personne – mais elle nous enfermait tous en elle, – la foule, et moi qui n'étais pas la foule, comme le souvenir est enfermé dans une conscience. »², une indication temporelle : « Ma victoire sur la solitude me venait peut-être d'avoir senti qu'à certains moments déjà l'homme n'était presque plus distinct de ce qui le précédait depuis si longtemps – depuis mémoire de l'homme. »³ ; ou bien lorsqu'elle fait glisser le sens, par analogie : « il en existe une aussi qui se tient immobile autour de lui, au-dessous de l'autre, une foule disparue, – mais la disparition n'a-t-elle pas déjà lieu à chaque instant dans le manège visible ?... »⁴

Mais, au-delà d'introduire une nouvelle information dans l'ensemble du récit, les tirets permettent également au narrateur de commenter son propre discours. De ce fait, ils agissent comme un métadiscours qui entretient des liens directs avec le discours principal mais qui peut être lu, en même temps, séparément. Ces commentaires peuvent se faire, en introduisant de véritables définitions : « je voulais d'abord empêcher ce que je sentais venir derrière ces vivants et ces défunts, – une troisième foule, à l'état de pression amorphe, quelque chose d'extérieur à ce qui me paraissait déjà trop extérieur pour que je puisse l'atteindre »⁵ ; en signalant une alternance syntagmatique : On verra dans quels singuliers problèmes je suis tombé, en suivant sans malice ma pente au sujet de cette parfaite disposition de la relique de Saint Edry, – qui s'écrit encore Ettri ou Hedderi –, et fut peut-être Ettericus, évêque des temps mérovingiens.⁶ ; en commentant ses choix lexicaux : « Personne n'a vu celui que j'ai nommé Mr. Smith, puis Gordon, – et que j'aurais dû désigner seulement comme Mr. X »⁷ .

Bien que les tirets apportent des précisions qui se remarquent par la richesse de leur nature (exemples, descriptions, causes, conséquences, repères temporels,

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 17.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 53.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 37.

⁴ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 50.

⁵ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 50.

⁶ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, prière d'insérer.

⁷ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 22.

corrections, explicitations, etc.), ils ne rendent pas pour autant le récit plus clair, bien au contraire. Nous observons cela, tout d'abord, au niveau du morcellement du récit qui rend problématique l'agencement des unités de sens. En raison de l'emploi trop fréquent des tirets, le lecteur n'arrive plus à discerner s'il se trouve dans le discours principal ou bien dans le commentaire. La réticence se traduit dans la surabondance qui rend impossible de déceler le vrai message. La limite entre l'essentiel et l'accessoire est ainsi transgressée en permanence et, au lieu d'élucider, la précision vient surcharger un discours déjà ambigu. En plus, si, en général, les précisions sont synonymes d'exactitude et viennent donc éclairer un message, les citations précédentes nous font remarquer le contraire : le commentaire n'est pas une manière de désambiguïser, mais d'introduction des éléments encore plus flous ; l'exemple n'éclaire pas un argument, mais vient le contredire ; la cause, aussitôt exprimée, est immédiatement mise en doute par un questionnement, etc. Au lieu de rendre transparent le message, la précision placée entre tirets rajoute une couche d'obscurité à ce qui était déjà un message équivoque. Par conséquent, ce procédé représente une manière supplémentaire de cryptage du message et contribue, à sa façon, à la mise en œuvre de la réticence dans les récits.

Encore faut-il remarquer le fait que les tirets viennent parfois introduire un discours secondaire tout différent du discours principal, ce qui provoque un mélange insolite, comme si deux voix parlaient en même temps. Prenons comme exemple, toujours dans le roman *La Nuit de Londres*, les références à un concept mystérieux – *le Kha*. Après avoir introduit cette notion d'origine égyptienne et après l'avoir expliquée métaphoriquement, en la rapportant à la foule, le narrateur revient au discours sur sa déambulation nocturne à travers les rues de Londres. Mais les références au Kha, et plus précisément à une inscription qui figure sur les parois des tombeaux des pharaons (« *Passe, tu es pur* ») se mêle mystérieusement au récit de son errance : « Or cela s'est produit : j'ai été, le temps de quelques distractions, quelqu'un d'infiniment docile : *Passe, tu es pur*, – et je sortais de ma chambre - *Passe, tu es pur* – et je franchissais le seuil de la rue... »¹

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 38.

Enfin, nous devons remarquer le fait que les tirets encadrent souvent un métadiscours adressé directement au lecteur. A travers des questions rhétoriques ou des exclamations, le lecteur est invité à entrer dans le jeu du récit et à y assumer un rôle effectif. Nous le voyons, par exemple, convié à émettre un jugement sur la docilité des personnes devant l'information toute faite (« la légende ») :

Equilibre, modération, patience, ténacité même, – seraient mes mots de ma légende si j'étais Mr. Smith ; elle ne serait écrite nulle part, je ne la connaîtrais pas moi-même, et cette provocation qui m'a semblé peser sur la foule, ne doit pas être si gênante... légère peut-être comme l'air du soir, continuellement oubliée, à quoi l'on est docile pourtant, – comme un quiétiste à son Dieu, non ?¹

De la même façon qu'un personnage pourrait donner la réplique au narrateur, le lecteur doit assumer un rôle actif, acquiescer, argumenter, contredire. Son rôle peut aller encore plus loin au point de s'impliquer directement dans l'acte créatif et participer ainsi à la construction effective du récit. Par exemple, en imaginant la mort de celui qu'il nomme successivement Florian La Barre, puis Mr. Smith, Mr. X, Mr. Y, le narrateur met en scène, après seulement dix pages depuis le début du roman, la mort de ce personnage. Il hésite entre le suicide et l'accident et cette mort projetée du personnage à l'air d'un crime prémédité : l'auteur décide devant nos yeux de « tuer » son personnage. Le lecteur est invité à sortir de son silence et à y participer activement en rajoutant des détails :

Il convient sans doute de ne pas voir dans la mort de cet homme une manifestation du désespoir, mais l'aboutissement d'une logique non entravée par la vie des relations. Une erreur ? Dans la mesure où mourir est une erreur, quand il serait possible encore de vivre ; mais si la vérité de la foule est l'absence, la mort de Y. dans un appartement de Kensington peut être considérée aussi bien comme l'arrivée de la vérité. Admettons aussi l'hypothèse d'un pur et simple accident : pendant que cet homme écrivait – ou s'était-il assoupi ? – derrière lui la bouilloire trop remplie avait peut-être éteint le gaz en débordant...²

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 19.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 55.

3. L'italique

Nous avons vu jusqu'ici qu'Henri Thomas *collectionne* dans ses récits des objets chargés d'un sens symbolique. Tous ces objets (la touffe d'herbe, l'aigle de mer, l'orange marine, la relique, etc.), choisis en raison de leur pouvoir d'évocation, contribuent à imprimer la réticence dans le récit. Ce qui nous est donné à lire, n'est pas écrit concrètement dans le texte mais est transmis, d'une manière particulière, à travers un discours qui laisse entendre plus qu'il ne dit et auquel ces objets contribuent grâce à leur pouvoir d'évocation. Si ces objets jouent un rôle important dans le discours réticent, c'est en raison de leur double référence : d'un côté, ils renvoient à une réalité concrète, immédiatement palpable, de l'autre côté ils suggèrent l'innommable sous sa forme d'épiphanie ou de disparition. Cette double référence que nous remarquons à propos des objets-symboles se propage aussi au niveau verbal. Les carnets de l'auteur foisonnent d'expressions, de mots, de titres et de citations qu'il collectionne pareils à des objets précieux. Chaque mot, chaque citation ainsi retenue, est lié à une expérience singulière. Mais ces mots ou expressions ne sont pas présents uniquement dans les carnets. Ils quittent souvent le domaine intime pour se nicher dans le texte même des récits et interpeller le lecteur par leur présence insolite. Mais quel est le rôle précis de ces mots dans l'économie du discours réticent ?

Nous retiendrons pour l'analyse, parmi ces objets langagiers, un type précis : les mots et les expressions sur lesquels l'auteur attire volontairement l'attention, en leur donnant une forme graphique particulière. La signalisation graphique répond, en général, à une nécessité du dire, à ce qui constitue toute expression, qu'elle soit écrite ou orale, c'est-à-dire, sa rencontre avec une non-coïncidence foncière du signe et du signifiant. Cette rencontre peut se faire à travers des formes fixes, appartenant au texte imprimé (points de suspension, tirets, guillemets, italiques, majuscules), mais aussi dans la genèse du texte, à travers la rature. La graphie particulière contribue à « creuser dans la langue une sorte de langue étrangère, et confronter tout le langage au silence, le faire

basculer dans le silence. »¹ Nous pouvons remarquer dès le début le fait qu'Henri Thomas emploie largement ces procédés de mise en évidence et notamment les italiques sur lesquelles nous allons nous attarder plus longuement.

Bien qu'il s'agisse souvent d'un usage ordinaire (pour mentionner une expression², pour introduire un mot qui sera analysé³, pour reprendre le titre d'un livre, pour donner la réplique d'un personnage sans mettre le tiret, pour signaler une citation, à la place des guillemets), certains mots en italique apparaissent comme par hasard. Leur emploi ne se justifie pas du point de vue linguistique et leur apparition est nécessairement liée à une volonté de frapper le regard du lecteur. Nous observons la présence de cette typographie notamment dans les romans des dernières années. Leur emploi laisse transparaître une sensibilité particulière de l'auteur à la valeur intrinsèque du mot. Le mot abandonne ainsi son statut discret et s'extrait de la chaîne signifiante, pour se montrer dans une dimension sémantique nouvelle et se charger d'une singulière efficacité. Tout mot qui se détache typographiquement d'une façon ou d'une autre dans le continuum d'un discours fait interférer l'ordre du référent et celui du discours. Ce mot se distingue dans l'ensemble et induit l'idée qu'il faudrait y voir plus qu'un simple élément de l'énonciation. Par la typographie particulière, le mot attire l'attention sur lui et invite à être exploré sous sa dimension polysémique, connotative ou de sous-entendu. En mettant ainsi en relief un vocable, l'auteur lui attache une importance particulière et lui donne une valeur d'intensité. Henri Thomas utilise l'italique pour ses différentes fonctions : valeur intensive, ironique, sous-entendu, souci de clarté. A chaque fois, à travers l'italique, le mot se trouve emphatisé ce qui d'un côté, révèle une sensibilité à part de l'auteur pour le vocable et, de l'autre côté, invite le lecteur de chercher le sens au-delà de la référence immédiate. Henri Thomas partage cette sensibilité avec Julien

¹ Deleuze, Gilles, Foucault, Michel, *Mélanges: pouvoir et surface*, ??, 1973, p. 89.

² Blecher, un passage d'*Un Détour par la vie*, s'interroge sur la pertinence d'une expression qui le séduit : « Il pense qu'il est heureux depuis toujours. Est-ce qu'on doit dire : *depuis toujours*, ou seulement : *qu'il a toujours été heureux* ? Le premier n'est pas correct, mais il préfère *depuis toujours*. » (Thomas, Henri, d'*Un Détour par la vie* p. 31)

³ « Ce qui m'avait égaré c'était ce mot de *charité*. C'est là que j'ai déraillé en répondant que je ne jugeais pas. Ne pas juger ce n'est pas la même chose que faire preuve de charité. » Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 139.

Gracq qui, en analysant l'œuvre d'André Breton, voit dans cette marque typographique un élément qui, paradoxalement, appâte et intrigue le lecteur à la fois.

Mentionnons tout d'abord le fait que l'italique peut être employée pour attirer l'attention sur un personnage. Dans le roman *Le Goût de l'éternel*, le personnage principal, loin de sa famille, songe : « [...] c'est l'heure où la petite piscine, dans le jardin de la Géode, scintille follement, et *elles* s'y plongent, toutes les trois... »¹ Ce pronom en italique n'est pas motivé par une raison langagière. L'accent qui tombe ainsi sur les trois femmes les singularise car, pour le personnage, elles ne sont pas des femmes quelconques. En mettant ce pronom en italique, les personnages sont singularisés et l'affection pour elles transperce effectivement le mot. Nous retrouvons cette même raison dans *La Relique*, lorsque le commissaire souligne, à travers un adverbe, l'intérêt qu'il porte à l'enquête sur le vol : « Il a repris l'enquête *personnellement*, ainsi qu'il le souligne ».²

Dans d'autres cas, l'expression en italique vient signaler qu'elle n'est pas appropriée au contexte. C'est le cas d'un fragment du roman *Une Saison volée* : « Paul songeait à remercier Dordivian, mais les mots qui lui vinrent aux lèvres furent : *Voilà qui devient sérieux.* »³ Au lieu d'un simple « merci », Paul prononce une phrase incompréhensible dans le contexte où il se trouve et qui apparaît comme un dérèglement énigmatique. De même, suite à une opération chirurgicale, Chalier, le personnage principal du récit *Le Parjure*, est incapable de nommer le paysage marin qui l'entoure : « Si je ne m'étais pas dit d'abord : *C'est le fond de la mer*, qu'est-ce que ce serait ? J'essaie de me dire : *C'est un sous-bois*, et de le voir, mais impossible. »⁴ Même s'il est évident qu'il ne se trouve pas au fond de la mer ou dans un sous-bois, et qu'il sache très bien qu'il se s'est réfugié sur une île, et qu'il est en train de se promener sur une plage – il sent les galets sous ses pieds et la brise de la mer sur ses joues, comme il le fait remarquer lui-même quelques pages à l'avance –, les mots pour désigner l'endroit lui manquent. Les italiques viennent signaler ici un désaccord entre le signe et le sens, un brouillage de désignation, comme si le personnage, suite à la perte de la vue, avait perdu

¹ Thomas, Henri *Le Goût de l'éternel*, Paris, Gallimard, 1990, p. 53

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 56.

³ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1986, p. 129.

⁴ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.

aussi sa faculté de parler (ou l'avait-il oublié, peut-être ?).¹ Ce brouillage au niveau référentiel se propage ensuite dans le discours vers d'autres mots aussi : « Mais figurez-vous que quand vous parliez, quand vous avez dit justement le mot *érudition*, il s'est passé quelque chose au fond de la mer. »² Et encore : « Eh bien, au mot *érudition*, j'ai eu l'impression qu'un poisson avait donné un coup de queue, derrière une épave ; c'est passé comme un frisson, maintenant, fini, épaves grises de toute éternité. »³ Le discours ainsi résulté a un aspect surréaliste comme s'il s'écrivait automatiquement à travers des associations mystérieuses.

Mais, dans la majorité des cas, les mots qui apparaissent écrits en italiques sont chargés d'une dimension énigmatique intrinsèque et sollicitent toute l'attention du lecteur pour pouvoir être percés. En analysant le roman *La Relique*, nous avons remarqué le fait qu'il existe trois usages différents des italiques et qu'ils contribuent de connivence à encoder le message. Nous remarquons tout d'abord l'emploi des mots latins, étrangers ou des régionalismes, comme par exemple : *intra-muros*⁴, *presto*⁵, *cum grano salis*⁶, *breakdown*⁷, *ouailles*⁸, *gnô*⁹. Ces mots, par leur nature, attirent l'attention car ils ne sont pas immédiatement transparents du point de vue de la signification. Pour pouvoir les comprendre, il faut être, en quelque sorte, un initié : si on ne connaît pas le latin et qu'on n'est pas à l'aise avec le patois vosgien, ils nous sont complètement opaques. Cette dimension apparente de parole pour les initiés, charge le mot d'une connotation mystique, notamment lorsqu'il s'agit des vocables latins et spécifiques au domaine ecclésiastique. Une deuxième typologie de mots recèle des mots-clés : *relique*¹⁰, *affaire*¹, *le principe*². Nous les avons analysés en parlant de la relique comme

¹ Chalier est un grand oublieur, rappelons-nous qu'à la base du roman se trouve un parjure : il avait oublié qu'il était déjà marié et avait épousé une autre femme

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.

³ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81

⁴ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21.

⁵ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 64.

⁶ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 47.

⁷ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 140.

⁸ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, prière d'insérer.

⁹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 63.

¹⁰ Ce mot apparaît souvent dans le roman écrit en italiques. Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969

comme objet de récupération du corps du côté des images pleines et nous observons qu'ils ont en commun la référence à l'épiphanie. Enfin, une troisième catégorie comprend les inscriptions. Ces inscriptions se partagent, à leur tour en enseignes, comme par exemple le Bar Atomic qui apparaît mentionné plusieurs fois et qui représente un point depuis lequel le commissaire guette le curé, respectivement les deux ex-voto mystérieux – les seules preuves de vénération de la relique : Ils étaient tous deux de l'année 1870. L'un disait : *A Saint Edry, un soldat reconnaissant*, l'autre : *Pour une âme sauvée*. C'étaient de ces choses dont on ne pourrait retrouver le sens et tracer l'histoire qu'au prix de recherches infinies.³

De façon générale, lorsqu'il est employé, l'italique a une valeur intensive. On le retrouve sous cette forme dans *Le Gouvernement provisoire* pour évoquer la relation chaste des protagonistes : « Il avait rêvé *tout* le reste. Que s'était-il passé durant ces semaines où il savait qu'elle était souffrante, simplement. Elle se taisait, elle qui menait toujours les conversations, *avant*. Douce, tendre, pleine de caresses, et quelles subtiles caresses, quelles *drôles* de caresses. »⁴ Cet emploi intensif de l'italique dénonce l'incapacité de la parole de rendre l'amplitude de l'émotion car le mot commun n'arrive à donner qu'une idée vague du ressenti. A force d'être trop souvent employés, les mots perdent leur pouvoir d'évocation. Pareils aux objets qui, jetés dans le monde, à la portée de tout le monde et toujours perceptibles, deviennent invisibles, les mots, même les plus expressifs, perdent leur éclat. Similairement à la relique qui, exposée pendant des siècles, voit s'affaiblir son sens sacré et finit par être oubliée, la valeur évocatoire du mot s'opacifie par l'usage. Cette perte d'éclat, cette perte de pouvoir signifiant, correspond à une perte de l'aura. Si un objet peut retrouver son aura, à condition qu'il soit isolé de son environnement ou qu'il devienne perceptible sous un aspect nouveau, le mot aussi peut retrouver son éclat. La seule solution pour les faire retrouver son caractère signifiant, c'est de le faire apparaître sous un angle inattendu, dans une dimension insolite. Le recours à l'italique correspond à cet effort de singularisation du mot : lorsque la simple écriture du mot ne suffit pas pour révéler son pouvoir latent,

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 13.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 131.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 8.

⁴ Thomas, Henri *Le Gouvernement provisoire*, Paris, Gallimard, 1989, p. 43.

l'italique s'attache au vocable comme une ombre et lui donne plus de profondeur. Ce procédé représente une « opacification » du mot et, comme l'explique Josette Rey-Debove, le mot ne renvoie plus seulement à son référent mais fait ressortir sa propre substance : « Il y a « opacification » des mots lorsque ceux-ci cessent de ne désigner que la chose et qu'ils donnent à voir, en même temps qu'ils désignent le réel, leur propre matérialité, leur « nature » de mot ». ¹ Il vient densifier le mot, lui offrir un nouveau lustre et lui rendre l'aura perdue.

Mais, au-delà d'accentuer le sens du mot, l'italique vient parfois souligner l'innommable. Dans *Le Poison des images*, le narrateur est hanté par l'expression « le fond de la vie ». Même si on n'apprend jamais ce qu'il entend véritablement par cette expression, nous déduisons qu'il s'agit, en effet, de l'essence de l'existence, des êtres et des choses, en général. Le désir d'atteindre ce « fond de la vie » est toujours présenté en opposition avec la tentation des images libertines. Si l'image du corps nu, devenue surabondante, déshumanise l'individu et, dans le récit, elle devient cause de maladie, le « fond de la vie » apparaît, au contraire, comme un idéal à atteindre. En essayant de parler de cet aspect, le personnage finit par penser : « Le fond de la vie, mais ce n'était rien... » ² Le mot *rien* apparaît en italiques et l'association des termes « fond de la vie » et *rien* surprend puisqu'il s'agit apparemment d'un oxymore. La phrase est ambiguë, cryptée et ne se laisse saisir qu'en nous rapportant à d'autres contextes qui ont utilisé le même procédé d'association antinomique du tout et du rien. Plus exactement, on a pu le repérer dans *Le Plein Jour* et dans *La Nuit de Londres* à propos de l'épiphanie.

Bien que moins présentes, les guillemets sont utilisés pour les mêmes raisons que les italiques. Alors que l'italique concerne, le plus souvent, un seul mot, les guillemets sont employés, en général pour isoler des structures plus grandes : « en vieilleuse » ³, « les gangsters de la nouvelle vague » ⁴, « la petite grue » ⁵.

Enfin, nous devons préciser que les italiques constituent parfois un macro-phénomène de signalisation du texte qui dépasse parfois les confins de la phrase ou du paragraphe pour s'éteindre sur des pages entières. Nous observons ce phénomène dans

¹ Rey-Debove, Josette, *Le Métalangage*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 108.

² Thomas, Henri *Le poison des images*, Paris, Gallimard, 1989, p. 43.

³ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 118.

⁴ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32.

⁵ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 94.

La Nuit de Londres, *John Perkins* et *Le Promontoire*. Dans ces romans, la marque graphique correspond à une convention éditoriale et auctoriale en même temps et brise, en effet, le récit. Il s'agit, à chaque fois d'un changement d'énonciateur qui fait paraître le récit sous l'angle de l'hésitation, de la réticence.

Dans *La Nuit de Londres*, après une histoire écrite à la première personne qui retrace les derniers jours de la vie de Paul Souvrault et son travail de décryptage de la foule, apparaît un deuxième texte, détaché du premier, et écrit en italiques. Celui-ci est attribué à un ami de Paul et, pareillement à une note d'enquête policière ou à une page de journal intime, est daté « le 3 novembre 1954 »¹. Ce deuxième texte vient raconter la mort de Paul Souvrault, suite à un accident. Mais il ne se limite pas à clore le premier récit : il commente nombre d'observations de Paul, les déclare fausses, et réécrit, en quelque sorte, la première histoire. Mais, si nous nous rappelons qu'au début du roman Paul parle du fait qu'à l'origine de son récit se trouve un cahier qui avait appartenu à un collègue et qui est entré dans sa possession parce que ce collègue était mort, et si, en plus, nous associons cette remarque avec le fait que le récit final démarre dans ces mêmes conditions (cahier retrouvé, mort de celui qui l'a écrit), force est de remarquer la cyclicité du texte. Nous avons l'impression de nous retrouver devant un récit qui ne cesse plus de s'écrire, sous différentes variantes et qui nous inclut, en quelque sorte nous aussi, en tant que lecteur. En ouvrant ce roman, ne sommes-nous pas finalement, nous aussi, semblables à Paul Souvrault, à son collègue, à quelqu'un qui a trouvé un récit et le lit.

Dans un autre roman, *Le Poison des Images*, au premier texte écrit par le personnage-narrateur suit un deuxième, appartenant cette fois-ci à l'amie du personnage principal. Ce récit secondaire est le seul où Henri Thomas ait cédé la plume à une femme. Ce deuxième texte vient synthétiser le premier et le commenter, sous un angle soi-disant objectif. La justification de sa démarche est d'essayer de comprendre la situation en l'écrivant et mieux aider le personnage principal, le sortir de l'état dans

¹ Nous rappelons que le premier récit de *La Nuit de Londres* n'est pas daté exactement. La première page mentionne uniquement la décennie et finit avec un point : « 195. » (Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.)

lequel il pense être plongé. L'écriture vient comme un essai d'apaisement, de lutte contre la terreur de l'incompréhensible, de l'incommunicable :

Je sais ce qui lui fait peur, et je crois que cela pourrait aussi bien nous faire rire. C'est la certitude qu'il a de ne plus être comme tout le monde, d'avoir échappé au dernier moment, à ce qu'il appelle la folie, mais seulement quand il m'en parle, à moi seule. Car il voit cette folie partout. Pour lui, elle est la règle, et non l'exception. Pour lui, c'est comme si tout le monde était mort, sauf nous. Comme si nous avions trouvé sans le vouloir le centre d'où tous les autres ont été expulsés, projetés dans le vide, et c'est là qu'il les voit : des images, un cinéma sans limite...¹

En ce qui concerne le roman *John Perkin*, on nous l'annonce dès la couverture, est suivi par *Un Scrupule*. Si le premier récit, raconté à la troisième personne, l'histoire de la déchéance d'un couple confronté avec la disparition d'un certain Jim² et qui se termine avec la mort de femme, *Un Scrupule* vient raconter, en guise de variante, la même histoire. L'auteur d'*Un Scrupule* est un voisin du couple qui a assisté aux événements et qui déculpabilise John. Dans ce cas, les deux récits ne sont pas écrits en italiques mais c'est entre les deux que se glissent deux pages écrites, elles, en italiques. Elles semblent avoir été écrites par l'auteur lui-même pour justifier l'intérêt de sa démarche ambivalente :

Il y a un autre dénouement à John Perkins. Si je le donne ici, ce n'est pas à titre de variante ou d'exercice de style, mais parce que l'hésitation dont il résulte fait partie essentielle de l'histoire. John Perkins à l'instant où, penché vers la fenêtre du sous-sol, il entend cette phrase : « Ils ont mis les chats dans la baignoire » est momentanément hors d'état de choisir sa réponse à une situation aussi imprévue que choquante.³

¹ Thomas, Henri, *Le Poison des images*, Paris, Le Temps qu'il fait, 1993, pp. 110-111.

² Jim est un personnage dont on ne sait presque rien excepté le fait qu'il avait habité dans la maison de John et Paddy et qu'il était mort depuis quelques années. Sa disparition est à l'origine de la crise qui jette le couple dans une situation d'incommunication. (Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.)

³ Thomas, Henri, *John Perkins*, Gallimard, 1960, p. 141.

En nous rapportant aux récits *La Nuit de Londres*, *John Perkins* et *Le Promontoire*, nous observons que le discours en italique apparaît comme une alternative, une variante, une autre version possible au premier récit. Cela montre que le récit accepte une pluralité de d'actualisation, qu'il n'est pas univoque et qu'il peut s'écrire, se raturer et se réécrire à l'infini. Il apparaît donc évident que le discours qui nous est livré n'est pas un texte accompli, entier, fini, mais une possibilité. L'hésitation s'inscrit visiblement dans le récit par l'italique, à travers ces textes redoublés, s'exhibe sa partialité, son statut de discours inachevé qui dit s'écrit toujours à demi-mots.

Ces textes en italiques sont à la fois des ratures et des réécritures. D'une part, elles viennent annuler ce qui a été écrit, d'autre part, elles proposent une alternative légèrement différente. Ici, la réticence est à l'œuvre de plein pouvoir et sous toutes ses formes : de suppression, de déplacement, de substitution. On pourrait qualifier ce procédé de rature-réticence car il est à la fois retirement du sens, hésitation et réécriture. Ce qui est en jeu, c'est une altération du dire qui est gardée par la mémoire écrite et qui est observable sous la forme d'une variation textuelle. Ecrire deux fois le même texte permet précisément de « faire entendre » ce qu'on ne supprime jamais tout à fait : les variantes ne changent véritablement rien au déroulement du récit, elles viennent signaler en fait un angle de vision différent. Malgré la maculation symbolique dont il fait l'objet à travers sa réécriture, le récit continue à communiquer ce qu'il ne peut pas véritablement dire. Comme le faisait voir remarquablement Gilles Deleuze : « Ecrire c'est peut-être [...] sélectionner les voix chuchotantes. »¹ Or, Henri Thomas semble refuser de choisir. Sa démarche constitue un manifeste de refus de l'univocité qui affirme que la littérature doit se montrer à la fois comme possible et comme hésitation, Le geste de l'auteur représente ce que Roland Barthes appelle la *scription*, c'est-à-dire de « l'écriture en train de se faire. »² Le texte présenté comme variante est un effacement visible, un silence audible, et emphatisé.

La rature-réticence donne donc à voir les mots sous les mots et appelle à être lue entre les lignes. Sa signalisation au niveau graphique constitue incontestablement une

¹ Deleuze, Gilles ; Guattari, Felix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 107.

² Barthes, Roland, *Variations sur l'écriture*, « Ductus », Paris, Seuil, 2000, p. 67.

invitation au regard, une adresse exhibitionniste de l'écrivain à son lecteur. De ce point de vue, la réticence implique une forte sollicitation de l'allocataire.

4. Les majuscules

Sur le modèle des italiques, les majuscules contribuent elle aussi et de façon encore plus visible à emphatiser l'énoncé sur le plan graphique. Nous ne parlons pas ici des mots en majuscules dont l'usage est justifié par la nature du mot et qui représentent le plus souvent des sigles et qu'on retrouve (B. B. C., U. S. A.) On se rapporte strictement aux lexèmes qui se distinguent dans les récits d'Henri Thomas par un emploi graphique inhabituel et immédiatement repérable par le lecteur. À l'instar des italiques, les majuscules et les guillemets jouent elles aussi rôle expressif. Il s'agit de priver le mot de l'évidence qui lui est attaché dans la parole commune, pour en faire une présence inhabituelle, chargée d'aura. Elles aboutissent ainsi à détacher le mot du discours, à le séparer de son contexte et le rendre insolite. Comme le précise Georges-Elisa Sarfati, dans son ouvrage *Éléments d'analyse du discours* : « L'élément linguistique ainsi isolé constitue un fragment d'une parole autre »¹. Cette existence fragmentaire du mot renvoie à un ailleurs, pareil à la partie qui renvoie au tout. La majuscule arrache le mot de son sens référentiel commun pour le déplacer dans le domaine de l'inommable. Il s'agit d'une parole dont la dimension, dans le sens littéral et symbolique, s'aggrandit et elle devient ainsi plus féconde. Cette parole autre représente la seule parole adéquate pour exprimer l'inommable, une parole forcément réticente car elle ne dévoile pas, mais elle attire l'attention sur son apparition mystérieuse.

Henri Thomas s'amuse à consigner, tout d'abord dans ses carnets pour les transpose ensuite dans ses récits, des inscriptions très diverses. Elles apparaissent comme des éléments insolites qui laissent entendre une chosification de la parole.

¹ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997, p. 67.

Souvent inexplicables, elles attirent par leur apparition incongrue, pareilles à *la petite chose* – cet objet qui hypnotise et fait rêver. Dans une interview accordée à André Rollin, l’auteur parle d’une inscription qui l’a fasciné pour une longue période de temps: « ENTREPOTS REELS DES SUCRES INDIGENE ». Il affirme avoir lu cent fois cette inscription et il se demande : « Qu’est-ce que c’était ces entrepôts ? Pourquoi réel ? je n’ai jamais su l’expliquer. C’est presque aussi beau que Villon. »¹ Dans *La Relique*, un autre type d’inscription agace l’abbé – elle défie sa croyance en Dieu, le provoque et introduit le doute au fond de son âme :

le mur de Saint-Edry qui longe la rue du Cloître porte une inscription à la craie, perpétuellement rafraîchie par une main encore inconnue, et cela depuis une dizaine d’année au moins. Elle est la suivante : DIEU EST MORT. C’est un des petits mystères du quartier. L’homme, ou la petite confrérie, qui ont éprouvé le besoin de se manifester ainsi ne sont peut-être que de pauvres philosophes sous les toits, comme il y en a toujours. Ils peuvent aussi bien être, cela s’est vu, de dangereux personnages attendant leur heure avec une patience de maniaques.²

Lettre *capitale* comme son nom l’indique en anglais, la majuscule inscrit dans le texte quelque chose de major, d’essentiel, de fondamental. Elle suggère ainsi l’existence d’une complétude qui est signalée sans donner la clé de son chiffrement. Ayant par sa nature une valeur intensive, elle grossit la gravité d’un évènement déjà alarmant, comme par exemple, l’oubli des enfants dans un parc : « Tes filles, un jour elles étaient avec moi au square de Meknès, la nuit est tombée et tu ne venais pas les chercher, tu les avais OUBLIEES. »³ Etant un marque d’intensité, elle peut aussi exhiber la grossièreté et la vulgarité du discours. La lettre qui dénonce le vol de la relique et accuse Michèle est écrite en majuscules : « MOSSIEULE CO MISSERE CE LEBAUDY MICHELE KALOS DE SAINTEDRY KEL CAMBRI AULE POURKELE A TOUJOUR SURELE KELE BAISE AVEQUE »⁴ La typographie dévoile tout d’abord un indice sur celui qui

¹ Thomas, Henri, « Un détour par la vie au peigne fin », entretien avec André Rollin, *Lire*, n° 153, juin 1988. (p.106)

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p.73.

³ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 56.

⁴ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 25.

écrit car le commissaire conclut aussitôt qu'il s'agit d'une prostituée illettrée en raison des majuscules employées et des fautes d'orthographe. Elle permet ensuite d'emphatiser un message presque incompréhensible, comme la lumière d'un réflecteur qui s'arrête sur un objet incongru. Elle demande ainsi au lecteur de faire l'effort de séparer les mots et de corriger le message pour pouvoir comprendre. Enfin, elle interpelle le lecteur par l'hésitation qu'elle illustre : comme par pudeur, cette lettre qui dénonce l'infraction rend quasi-illisibles les mots vulgaires, mais la majuscule vient attirer l'attention sur eux. Elle trahit donc une hésitation de l'auteur entre le désir de tout communiquer et la réserve devant un langage trop abrupte.

En tant que transcription effective de la parole proférée, la majuscule est un signe qui traduit la hauteur de la voix, le timbre ou la durée. Elle inscrit la voix, l'audible, dans le texte qui suppose le silence aussi bien dans le processus d'écriture que dans celui de lecture. La voix s'inscrit ainsi dans ainsi suggérée paLe récit comme si le lecteur ne doit pas seulement lire le récit mais aussi l'entendre. On retrouve cette situation à la fin d'*Une saison volée*, au moment où Seinmont prononce la dissolution du *Collège de 'Pataphysique* : « Et tout d'un coup Sainmont a crié : SILENTIUM ! Il tenait son revolver élevé au-dessus de sa tête, tout le monde pouvait voir... Oh tout le monde n'était plus là. Les premiers que j'ai vu partir, c'est Ludica qui tenait Ionesco par le bras. Sainmont a crié : « Adieu mon fidèle », mais il riait. »

Plusieurs procédés peuvent parfois se combiner comme dans le cas du passage qui évoque les dernières paroles de l'archevêque, avant de mourir : « *Métal, métal, va-t'en. Morceau de métal conciliaire... En veilleuse ! En veilleuse... Brûlez guenilles. Fils de David, dans tes déserts, conduis-nous, car nous gardons tes reliques. Saint du ciel, voici ta main, ET EXULTAVIT ANIMA MEA.* »¹ L'emploi de l'italique isole ces paroles par rapport aux énoncés prononcés par le personnage, comme si elles appartenaient à quelqu'un d'autre. Sur le lit de mort, l'archevêque a la brusque révélation que le sacré ne se trouve ni dans la petite croix en métal, ni dans la relique volée, mais dans le monde entier, à condition que l'on sache regarder. Ses derniers mots reprennent partiellement *Le Magnificat*, le cantique chanté par la Vierge Marie après l'Annonciation, et annoncent eux-aussi l'âme qui s'envole du corps. Puisqu'ils sont

¹ Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 118.

écrits en latin, ils invitent ouvertement le lecteur à déchiffrer leur sens. Celui-ci ne tarde pas de remarquer leur connotation religieuse qui semble appropriée au personnage et au contexte. Mais, en les regardant de plus près, il remarque que ces mots sont inexacts car la formule correcte serait : « Et exultavit spiritus meus in Deo alutari meu ». Cette petite erreur pourrait passer inaperçue mais, venu d'un prêtre, elle étonne. Dans cette lumière, le fait que vers du cantique reste inachevé ne semble plus un accident mais pourrait être mis en rapport avec un renoncement à la foi. C'est comme si l'archevêque découvrait une vérité nouvelle qui annulerait toutes ses convictions antérieures et que son âme s'élève vers autre chose que Dieu.

Dans les récits d'Henri Thomas on trouve, d'ailleurs, plusieurs renvois religieux ou mythiques inexacts : la légende de Diane dans *Le Promontoire*, les références au *Livre des morts* égyptien, la parabole de la graine dans *Le Plein jour* ou les prières dans *La Relique* (ce n'est pas seulement l'archevêque qui se trompe des mots, mais l'abbé Dumas oublie lui aussi des versets bibliques, bégaye la messe ou dit des prières imprécises¹). Sans que le récit y insiste, ces passages intriguent le lecteur. L'érudition d'Henri Thomas exclut l'idée d'erreurs accidentelles et incite à nous demander s'il ne propose pas au lecteur, en vérité, le décryptage d'une énigme, une chasse aux trésors, un jeu mystérieux. Le récit réticent est, de ce point de vue, un récit interactif, fortement centré sur le lecteur qui est appelé, sous maintes formes, à le lire et à l'interpréter.

¹ Cette altération va jusqu'à la prononciation d'un Psaume introuvable lorsque l'abbé se rend au commissariat: « Ne sera pas disjoint par un tremblement de terre. / Ainsi le cœur fixé dans la pensée de son dessein / Ne sera pas lâche le moment venu. / Le cœur appuyé sur la décision intelligente »(Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21).

Chapitre VIII

Les narrateurs et les personnages

Outre son inscription textuelle dans le récit, la réticence est repérable aussi au niveau des instances narratives. Elle apparaît comme une hésitation à assumer pleinement un rôle, un refus de l'univocité et une aspiration vers l'anonymat. Les personnages et les narrateurs, fonctions qui se superposent souvent dans les récits d'Henri Thomas, refusent d'assumer ouvertement une identité et préfèrent l'indistinction. Ils se prêtent à un jeu de cache-cache avec le lecteur, ils se montrent à moitié, sous de fausses identités ou bien ils recouvrent successivement plusieurs personnalités. Ce jeu d'identification n'est pas sans impact sur l'ensemble du récit : Qui est véritablement ce personnage que nous voyons ou ce narrateur qui nous parle ? Pourquoi hésite-t-il à se montrer pleinement ? Quel sont les conséquences d'un tel geste de refus de l'identification sur le récit ?

Nous devons préciser dès le début que les romans d'Henri Thomas sont des romans à héros, comme l'auteur tient lui-même à le souligner dans une interview accordée en 1989 à Michel Bisiaux. Interrogé sur le roman contemporain, l'auteur considère que la seule règle à laquelle obéit la création littéraire est sa nécessité : « Un poème, actuellement, il n'existe pas s'il n'est pas nécessaire ; nécessaire à son auteur et

puis nécessaire objectivement »¹. A cette règle qui rapproche la création littéraire de *l'art pour l'art*, il ajoute une préférence personnelle pour les romans à héros :

Et puis, il y a quelque chose, c'est que je n'aime pas les romans sans héros. Un héros, c'est quelque chose d'assez positif pour moi, c'est quelqu'un qui cherche de l'impossible, et ça il y a des gens qui l'ont vu. Dans tous mes romans, il y a une recherche de l'impossible, l'impossible qui par-delà les gestes... l'impossible qui fait que quelqu'un tout d'un coup s'arrête dans le roman et regarde la mer ou regarde un insecte ou n'importe quoi, et il part dans l'immobile, l'immobile qui tue le roman et qui en même temps lui donne un passé, un présent et une sorte d'au-delà.²

En affirmant la nécessité du héros, Henri Thomas se démarque des romanciers du *Nouveau Roman* qui combattent la présence objective du personnage dans le récit car, à leur avis, dans le contexte des événements abominables de l'époque, le personnage ne peut être qu'un leurre. En effet, les deux guerres mondiales du XX^e siècle donnent lieu à un désenchantement du positivisme, la foi dans le progrès disparaît, le doute sur la capacité de l'homme de maîtriser le monde s'installe et le personnage littéraire en pâtit. On assiste à ce que l'on pourrait nommer « la mort du héros » car le personnage se décompose, il n'est plus pourvu d'une personnalité, sa conscience est pratiquement impossible à cerner et il devient un être opaque. Le personnage d'Henri Thomas marque, en quelque sorte, un retour au héros romantique. Il est, tout d'abord, le véritable pivot du récit, il incarne des sentiments et un destin auxquels le lecteur peut adhérer. Ensuite, ce héros est un grand solitaire en conflit avec le monde où il vit et toujours à la quête d'un idéal. Comme c'est le cas des protagonistes des romans *Le Seau à charbon*, *Le Précepteur*, *Le Plein Jour* ou *La Nuit de Londres*, il rêve d'une expérience de plénitude, d'un instant de grâce qui le mette dans un accord parfait avec la vie et le monde, d'une épiphanie. Mais, dans le cas des romans d'Henri Thomas, il s'agit toujours d'une expérience *déceptive* car la quête de l'idéal n'aboutit

¹ *Cahier Henri Thomas*, n° 13, *Le Temps qu'il fait*, 1998, p. 270. L'entretien reprend l'interview filmé par François Barat pour la série « Le Hommes-livres » dirigée par Jérôme Prieur, I.N.A./F.R.3, 27 novembre 1989.

² *Cahier Henri Thomas*, n° 13, *Le Temps qu'il fait*, 1998, p. 270. L'entretien reprend l'interview filmé par François Barat pour la série « Le Hommes-livres » dirigée par Jérôme Prieur, I.N.A./F.R.3, 27 novembre 1989.

jamais et se transforme dans une aspiration vers l'impossible. Cela est dû, d'un côté, au fait que cette quête finit par l'échec : le but n'est pas du tout atteint¹, il est atteint pour un bref instant seulement² ou bien il engendre la disparition du personnage³. D'un autre côté, l'épiphanie se produit, mais le héros ne parvient pas à la transmettre aux autres, ce qui mène de nouveau à une fatalité. La recherche de la parole juste devient à la fois discours tortueux et torturant car l'expression n'est jamais à la hauteur de l'expérience vécue, d'où résulte une nouvelle déception.

Malgré la ressemblance avec les héros romantiques, les personnages d'Henri Thomas restent une catégorie à part. L'auteur parle du caractère héroïque de ses romans mais il entend cette notion dans un sens particulier. Pour lui, le personnage n'est pas nécessairement caractérisable physiquement ou moralement. Sa caractérisation directe qui lui attribuerait un nom, un physique, l'appartenance à un certain milieu ou une complexité psychologique, tout comme la caractérisation indirecte à travers ses gestes, ses actions ou son comportement, semblent passer au second plan. Le personnage comporte plutôt une caractérisation dynamique car il évolue psychologiquement le long des épisodes, une évolution détectable notamment au niveau du discours. Le héros est donc une incarnation de la quête de l'impossible, un être fictionnel qui thématise l'innommable. Au lieu d'être un acteur qui fait évoluer la narration, il devient un point d'immobilité qui « tue le roman ». L'auteur insiste sur cette quête de l'impossible qu'il hisse au rang de l'héroïsme absolu : « le seul héroïsme qui m'intéresse encore c'est l'héroïsme de l'impossible parce qu'on dit "à l'impossible nul n'est tenu", eh bien, nous ne sommes tenus qu'à l'impossible ! C'est vraiment la seule recherche gratifiante parce qu'on ne le trouve jamais, on trouve des tas de choses. »⁴

La réticence n'est donc pas présente uniquement dans les propos des personnages, nous pouvons même parler d'une réticence à assumer une identité. Nous

¹ C'est le cas du roman *Le Précepteur*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

² Comme dans le cas du premier roman de l'auteur, *Le Seau à charbon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

³ On peut le constater dans le cas de la mort de Paul Suvrault, dans *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956

⁴ *Cahier Henri Thomas*, n° 13, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 271. L'entretien reprend l'interview filmé par François Barat pour la série « Le Hommes-livres » dirigée par Jérôme Prieur, I.N.A./F.R.3, 27 novembre 1989.

allons analyser cet aspect de la réticence dans les pages suivantes en nous rapportant à deux aspects de la construction des personnages : la construction du personnage, la désignation du personnage.

1. La construction du personnage

Les personnages des récits d'Henri Thomas sont des êtres faiblement crayonnés autant du point de vue physique que du point de vue psychologique. En ce qui concerne la description physique, nous remarquons le fait qu'une bonne partie des personnages ne sont pas du tout décrits. Le récit se contente d'affirmer leur présence à travers un nom ou un pronom (*il, elle*), sans offrir aucun autre détail supplémentaire qui puisse aider le lecteur à se former une image sur l'aspect du protagoniste. Ce manque d'information qui permette l'identification du personnage est visible notamment en ce qui concerne les personnages masculins. Ainsi, par exemple, dans *Le Plein Jour*, tout ce que nous savons sur Martigue, c'est qu'il habite à Paris, qu'il revient, après une longue absence, de Londres, qu'il a un fils et que sa femme est morte depuis plusieurs années. Nous n'avons aucun indice qui nous permette d'esquisser un portrait de lui, aussi laconique ou simple soit-il. Il en va de même dans le cas du personnage principal du *Poison des images* dont nous savons seulement l'adresse, de John Perkins, personnage du roman éponyme, du prêtre présent dans *La Relique* ou des personnages de la nouvelle « Harry ». C'est aussi le cas du récit *La Nuit de Londres* où Paul Souvrault, n'est jamais décrit. Tout ce que nous savons sur lui c'est son origine française, le fait qu'il travaille à la B.B.C. et qu'il n'a pas les moyens pour partir en vacances.

D'autres récits, donnent un seul détail sur l'apparence du personnage, un détail qui agit souvent à la manière d'une épithète homérique. Le texte le reprend à plusieurs reprises et en fait un signe distinctif du personnage, comme un attribut qui colle à sa peau et le rend particulier. Il s'agit, en général, d'une épithète chromatique, comme c'est le cas pour caractériser les deux filles de Gabrielle qui apparaissent dans *Le Plein Jour*, les trois prostituées citées par *La Nuit de Londres* ou les deux cousines présentes dans *Le Cinéma dans la Grange*. Ce type de caractérisation est employé, en général, pour les personnages féminins, presque toujours secondaires dans les récits d'Henri

Thomas. Ce détail, bien qu'employé répétitivement est parfois d'une manière poétique (il devient un symbole ou il est exploité à travers des jeux de mots) ne parvient pourtant pas à créer une identité du personnage et le personnage reste indistinct.

L'épithète chromatique fait souvent référence à la chevelure des personnages. Nous avons pu voir, dans *La Nuit de Londres*, le fait que Paul Souvrault, en arpentant les rues de la métropole, croise devant une station de bus trois prostituées : une blonde, une brune et une rousse. Il ne les reconnaît pas tout de suite et seulement au moment où l'une d'entre elles, la rousse, frôle par hasard sa main, il se souvient d'un hiver qu'il avait passé en sa compagnie, comme si, à travers la perception de la douceur de la peau, toute une histoire lui reviendrait brusquement. Les trois prostituées qui apparaissent comme trois taches de couleurs semblent former un seul corps. Excepté la couleur de leurs cheveux, il n'y a pas de différence entre elles et elles semblent être les trois visages d'un unique personnage. Leur image est assimilable au Cerbère, le chien à trois têtes qui garde l'entrée de l'Enfer, d'autant plus qu'en s'éloignant d'elles, et en empêchant son ami de partir avec elles, Paul a l'impression d'avoir échappé à un grand danger. Dans *La Nuit de Londres*, elles sont le triple visage de la tentation car Paul Souvrault, lui aussi, se confronte tout au long du récit à trois grandes tentations : le désir sexuel, la perte de la foi, la mort.¹

La couleur des cheveux est utilisée pour décrire aussi Chalier, dans *Le Parjure*. Nous remarquons particulièrement un détail qui revient à deux reprises dans le texte, et qui parle du blond doré de ses cheveux de Chalier. Ce détail apparaît tout d'abord, au début du récit, lorsque Chalier et Judith se réveillent dans la rosée du matin. À côté de l'image brumeuse des montagnes après la pluie, les cheveux de Chalier brillent dans la lumière de l'aube, comme une promesse venue d'un autre monde. Puis, lorsqu'ils se trouvent dans un petit restaurant, attablés, Judith enfonce ses doigts dans les cheveux

¹ Ces trois tentations rappellent la Tentation du Christ par le diable, dans le désert : la faim (transformer les pierres en pain), la foi (se prosterner devant le Diable pour obtenir le pouvoir sur le monde) et la mort (se jeter du sommet du Temple pour voir si Dieu le protège et retient sa chute). Pour Paul Souvrault, dans *La Nuit de Londres*, la tentation sexuelle est liée à la publicité à une boisson chocolatée dans laquelle apparaît une patineuse, la tentation de renoncer à la foi est incarnée par la lecture superficielle que M. Smith fait de la Bible et la tentation de la mort apparaît tout le long du récit et Paul Souvrault y succombera finalement

crasseux de Chalièr, un geste que les gens du motel n'ont pas l'habitude de voir et d'après lequel ils jugent rapidement le couple : il ne s'agit pas de gens mariés. Comme le fait remarquer à juste raison Jacques Derrida dans la fine analyse qu'il fait de ce récit, le geste de Judith correspond à un tournant dans le récit : c'est le moment où la relation des deux personnages n'est plus une simple aventure extraconjugale et devient une affaire de parjure. Le geste, bien que banal, devient symboliquement un geste de possession, de l'emprise sur l'autre et d'identification à celui-ci. Car Judith et Chalièr n'ont plus besoin de se parler pour connaître leurs passés : Chalièr ne dit jamais directement à Judith qu'il était déjà marié avant de l'épouser mais celle-ci semble l'avoir su depuis toujours. En épousant Judith, Chalièr prête un faux serment mais est-ce que Judith est moins coupable que lui ? Elle semble avoir très bien su le fait que Chalièr était déjà mariée car elle n'est pas du tout étonnée par l'apparition d'Ottilia, la première femme laissée en Europe et propose elle-même la fugue pour échapper à la condamnation de Chalièr. Tout d'abord, elle fait venir Chalièr sur l'île en lui envoyant une lettre dont on ne sait pas grand-chose sur le contenu, excepté le fait qu'elle lui annonce que la chaîne de la fontaine était cassée et qu'il fallait la remplacer. Ensuite, c'est toujours elle qui vole la barque du vieux fou pour partir de l'île, lorsque la situation devient intenable et leurs vies sont en danger. Les cheveux de Chalièr représentent le seul détail physique que nous connaissons sur ce personnage et, à côté de sa maladie de vue, sont les seuls qui nous permettent de l'identifier.

L'identification du personnage à travers un détail chromatique apparaît aussi dans un autre récit de l'auteur, *Le Cinéma dans la Grange*. Ce récit raconte l'histoire d'un jeune homme qui passe tout seul ses vacances au bord de la mer. Dans le petit hôtel qu'il habite, il passe pour un original et les autres touristes ne tardent pas d'émettre toute sorte de jugement sur lui, sur ses promenades et pour les raisons qui le déterminent à rester dans le petit village. Le récit démarre avec l'image de ce personnage qui se trouve en compagnie d'un autre jeune homme sur un sentier, près de la mer, en attendant l'arrivée de deux jeunes filles. Les hommes aperçoivent de loin, deux taches de couleur : une rouge et une verte. Il s'agit, en effet des deux filles qu'ils attendent et ce détail chromatique est, de nouveau, le seul élément qui permette l'identification des personnages féminins. Le récit n'offre pas plus de détails sur les deux et, à travers les yeux du personnage principal, le lecteur aura du mal à les

distinguer. Elles sont cousines et le personnage principal ne peut pas se décider laquelle d'entre elles il aime, donc lui non plus n'est pas en mesure vraiment de les distinguer. Quelques pages plus loin, la confusion entre les personnages est poussée encore plus loin lorsque la jeune-fille est sur la plage avec son petit frère. Le personnage principal est fasciné sans aucune raison par le petit enfant et il ne sait plus s'il cherche, en réalité, la compagnie de la sœur ou du frère. L'épisode final qui les présente tous dans un cinéma, est révélateur de la difficulté de cerner les identités. En tenant sur ses genoux le petit frère, le personnage principal a l'impression de tenir l'essence de la famille.

Outre le détail chromatique, un autre détail singulier exploité par les romans concerne les vêtements des personnages. Dans *John Perkins*, Paddy porte un short rouge et sale qui désespère John. Pour John, il s'agit d'un élément ostentatoire qui montre trop le corps de Paddy. Si ce vêtement suscite la fureur de John, c'est aussi en raison du fait qu'il lui rappelle une époque où il avait aimé ce short, où il le trouvait approprié à Paddy et incitait son désir. Ce short rappelle donc une époque déchuée, lorsque l'ombre de la mort n'était pas encore venue s'installer dans leur maison, à la place de Jim, leur ami disparu, et, surtout, durant laquelle la communication était encore possible. Maintenant que toute communication est devenue impossible et qu'il n'y a plus aucune relation entre eux excepté le fait qu'ils habitent sous le même toit, le short de Paddy est pour John un détail agaçant. *Le Plein Jour* insiste aussi sur un élément vestimentaire : le soir qui précède le départ en Afrique, Gabrielle porte un costume serré qu'elle prête finalement à son amie, Antonia. En lui prêtant le costume, elle lui prête aussi son identité, car ce n'est plus Gabrielle qui part le deuxième jour en compagnie de son mari pour des vacances au Cap Bon Hamad, mais Antonia. Le vêtement agit ici comme un camouflage pourvu à lui seul d'une identité. On se prête les identités, comme on se prête les vêtements et on quitte son identité, comme on quitte un costume usé.

Les accessoires jouent aussi un rôle d'identification. Dans *Le Plein Jour*, la bague de Gabrielle a un tel rôle et Martigue garde cette bague comme s'il gardait près de lui son possesseur et non pas un simple objet. La signification de cette bague est d'autant plus grande car ce n'est pas Martigue qui l'offre à Gabrielle, comme si elle était une alliance. Au lieu de l'offrir, Martigue la lui retire. Avant de se séparer de Gabrielle, il renonce à la bague et son geste de la jeter dans la Seine correspond à la véritable rupture. Cette rupture ne vient pas à travers les mots, à travers une parole que

les personnages pourraient s'adresser l'un à l'autre pour un adieu final. L'adieu vient dans un geste de renoncement à l'objet chéri, à cet objet qui symbolise Gabrielle entièrement, et dès lors, plus besoin de parler : le geste de renoncement total est accompli et il n'est plus besoin de parler. Dans *Une Saison volée*, il s'agit d'un autre accessoire : une chaînette de cuivre que Fernie portait autour de sa taille. Ce détail nous arrive indirectement lorsque Dordivian, l'ami de Paul Souvraut, parle de son opération à cœur ouvert et il affirme que, pendant que les docteurs lui administraient l'anesthésie avant de l'opérer, il essayait de se tenir éveillé dans son esprit en se souvenant de la chaînette que Fernie portait à sa taille. Cette chaînette mentionnée par Dordivian est décrite aussi par Paul mais, de ses propos, on apprend que Fernie portait une autre chaînette aussi, celle-là en or et à même la peau. Mais Fernie ne garde plus cette chaînette, elle est l'objet qu'elle a dû sacrifier à son mariage. Le renoncement à cette chaînette correspond au renoncement à un style de vie et à une identité car, pour Paul, Fernie n'est plus la femme libre qu'il avait connue, la femme insouciant qui ne cachait pas la relation adultère aux yeux des autres, la muse adorée des artistes et des poètes qui lui faisait le portrait et qui peignait, elle-même. Elle a des enfants que Paul voudrait les siens, elle se cache, elle ne peint plus mais est passée à la photographie et Paul craint la recevoir et avoir la certitude qu'elle est devenue une femme comme toutes les autres.

D'autres personnages sont souvent décrits uniquement d'après leur silhouette, comme des ombres-chinoises. Ainsi, dans *Le Plein Jour* et *Une saison volée*, les personnages féminins Gabrielle et Fernie sont caractérisées par leur allure quasi-masculine, leur posture, assises toujours les pieds repliés sous elles, et leur façon particulière de marcher. Le corps du personnage est surpris toujours en mouvement, comme si juste le fait de bouger le rendrait reconnaissable. Nous sommes loin des descriptions qui feraient du corps de la femme un objet de poésie et encore plus loin d'une description réaliste qui insisterait sur le moindre détail et individualiserait le personnage. Le personnage est presque inexistant, pareil à une ombre qui passe devant les yeux du lecteur sans que l'on puisse lui attribuer une identité. Il s'agit d'un corps presque illusoire, qui perd contact avec la réalité pour se révéler comme une présence diffuse. C'est comme si le corps en soi, le personnage en soi, ne compte pas vraiment dans l'économie du récit et que leur présence est due uniquement au besoin que quelqu'un, peu importe qui, soit à la quête de l'impossible.

En brouillant l'identification physique des personnages, Henri Thomas donne expressément lieu à des malentendus. Les personnages se superposent, se remplacent, se confondent, comme dans un jeu qui frise la folie. Nous avons déjà remarqué cet aspect en parlant du récit *Le Poison des images* qui raconte l'impact nuisible que les photographies pornographiques peuvent avoir sur un individu. Il s'agit notamment de la confusion faite par le protagoniste en ce qui concerne la marchande des revues pornographiques et la propriétaire de l'hôtel où il loge. La confusion entre les deux personnages est occasionnée par la ressemblance de leurs yeux ou, mieux dit, par leur regard. Mais la confusion entre les personnages va encore plus loin, elle transgresse même les genres car le personnage finit par ne plus savoir s'il s'agit d'une femme ou d'un homme, si le propriétaire de l'hôtel est l'épouse ou son mari. Enfin, entre réalité et imagination proche de la folie n'existe plus de limite, comme le fait remarquer Lucienne, l'amie du personnage, vers la fin du récit. (cit) Cette confusion entre les personnages, ce brouillage des identifications, mène à une perte de repères et à l'insolite de la lecture. Qui sont ces personnages véritablement ? Peut-on nous fier à eux ? Peut-on encore croire à leur parole ?

2. La désignation du personnage

En essayant de voir qui sont véritablement ces personnages, il s'impose de regarder de plus près la manière dans laquelle ils sont désignés et plus particulièrement leurs noms. Le rapport qui existe entre la personne réelle et le personnage est tout à fait particulier dans les récits d'Henri Thomas. Les personnages créés par l'auteur doivent beaucoup à sa biographie et nous retrouvons souvent des personnages inspirés par les amis d'enfance ou de jeunesse de l'auteur (*Le Seau à charbon*, *Le Précepteur*, *Le Gouvernement provisoire*), par les femmes que l'auteur a aimées (*Le Promontoire*, *Le Gouvernement provisoire*) ou par des personnalités qu'il a fréquentées comme Gide, Paulhan, Jaccottet, Herbart¹ ou Ionesco. Certes, il s'impose de faire la différence entre

¹ *Le Goût de l'éternel*, est hanté par la figure de Pierre Herbart dont Henri Thomas écrit en 1986 : « Herbart est enterré dans le cimetière de Cabris sur la vallée. Le voilà enfin tranquille. Peut-être pas, car j'ai rêvé de lui qui

la personne réelle et le personnage fictionnel qui, malgré sa source d'inspiration biographique, représente pourtant un être inventé.

Le personnage qui est le plus proche de l'auteur est Paul Souvrault. Celui-ci fait son apparition dès le premier roman écrit par l'auteur en 1935, *Le Seau à Charbon*, et apparaît ensuite dans cinq autres récits : *La Vie ensemble* (1945), d'*Un détour par la vie*, *La Nuit de Londres* (1955), *Une Saison volée* (1986) et la nouvelle « La marionnette parle ». Ce personnage incarne toujours la quête d'une « vérité cachée »¹ qu'il arrive à atteindre par moments mais qu'il ne réussit jamais à exprimer véritablement, ni dans ses conversations, ni dans ses textes. On peut voir, dans Paul Souvrault toute d'abord une représentation autofictionnelle de l'auteur qui nous permettrait de retracer les principaux épisodes de sa vie. Deuxièmement, on pourrait le considérer une voie à travers laquelle s'exprime la conception d'Henri Thomas sur la littératures réflexions sur l'écriture car, une bonne partie des propos du personnage sur l'écriture et le récit sont similaires aux notes des carnets de l'auteur et nous permettent d'y déceler une sorte d'art poétique.

Le nom du personnage constitue déjà un indice dans ce sens car Paul Souvrault est le pseudonyme sous lequel Henri Thomas a publié ses premiers poèmes. Il s'agit, plus exactement, de quinze poèmes parus le 15 janvier 1938, dans le premier numéro de la revue *Mesures*, et qu'Henri Thomas avait confiés à Jean Paulhan. Nous n'avons aucune explication de la part de l'auteur concernant le choix de ce pseudonyme et, lorsqu'il a commencé à publier des récits, Henri Thomas les a signés de son vrai nom, en renonçant. Paul Souvrault est alors devenu le nom d'un personnage, un double récurrent de l'auteur dont nous pouvons retracer la vie le long des récits. Dans *Le Seau à Charbon*, Paul Souvrault est élève du lycée de St-Dié, dans *La Vie ensemble* (1945) on le voit à Paris, dans la compagnie des amis avec lesquels il partage une vision particulière de la vie, dans *Un détour par la vie* on le voit se confronter violemment à la remémoration de la disparition du père, dans la nouvelle « La marionnette parle » on le retrouve vivant comme « un écorché vif » la crise de ne pas pouvoir trouver le mot juste, dans *La Nuit de Londres* (1955) on le voit errer dans la capitale britannique et, enfin, dans *Une Saison volée* (1986) il revient, comme ressuscité, à Paris.

m'importunait comme jadis. », Henri Thomas, *Choix de lettres (1923-1993)*, éd. Joanna Leary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », p. 474

¹ *La Vie ensemble*, p. 42.

Cette équivalence entre l'auteur et le personnage, est encouragée par Henri Thomas lui-même lorsqu'il affirme à propos du volume *Le Porte à faux*, un collage de notes extraites de ses carnets, et donc un texte autobiographique déclaré, qu'il constitue le troisième tome des « aventures de Paul Souvraut ».

D'autres protagonistes représentent aussi des doubles de l'auteur. C'est le cas, par exemple, de Louis Vince, dans *Le Croc des Chiffonniers*, de Blécher dans *Le Goût de l'éternel* ou bien de Jean Parize, dans *Le Précepteur* (1942). Ce dernier retrace une partie de l'adolescence d'Henri Thomas lorsque lui-même a été précepteur. Un autre roman de l'auteur, *Ai-je une patrie ?*, écrit cinquante ans plus tard, reprend à la lettre les événements narrés dans *Le Précepteur* et dans une manière autobiographique encore plus assumée. Un épisode qui se retrouve à la fois dans les carnets, *Le Précepteur* et *Ai-je une patrie* nous semble relevant pour montrer, d'une part, l'interchangeabilité des rôles personnage – narrateur - auteur, et la perméabilité qui existe entre les genres littéraires, plus précisément entre le récit et le carnet. Il s'agit d'un épisode puisé dans l'enfance de l'auteur lorsqu'il se réveille dans la lumière du coucher du soleil :

C'est ce couchant que j'ai d'abord vu, avant les feux qui s'éteignaient sous leurs fumées basses. Ou plutôt, fumée, lueur des feux, couchant rougeâtre, sont ensemble dans l'espace de la plaine et en moi ; je peux fermer les yeux et me rendormir un instant pendant que la voiture roule vers la grange, le crépuscule du soir est en moi. En m'éveillant encore, quand il faut descendre du chariot, j'entendrai les voix, mon père, le commis, sans savoir ce qu'ils disent, sans les écouter, porté cependant par leurs voix – ce qui me porte et me parle vraiment, c'est tout le crépuscule sans fond, sans fin, le parfum des fumées, un bonheur sans nom.¹

Malgré le rapprochement évident qui existe entre la vie de l'auteur et les aventures de son héros, le fait qu'Henri Thomas opte pour l'emploi d'un pseudonyme à la place de son vrai nom, est un signe de réticence à être assimilé complètement au personnage. L'auteur fait intrusion dans son œuvre à travers les actions et les paroles des protagonistes, mais hésite pourtant à assumer directement la vie du personnage. Cette hésitation à assumer une identité découle de la tension qui existe en permanence

¹ Thomas, Henri, *Ai-je une patrie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 20.

entre la vie et la fiction, entre la parole personnelle et la parole universelle, comme l'affirme Jean Parize, dans le roman *Le Précepteur*, à travers des propos qui pourraient appartenir à n'importe quel héros d'Henri Thomas : « Je conçois les deux pôles, celui de la vie personnelle, dont rien n'est communicable tel quel, qui n'intéresse strictement que moi (et ce qui est drogue ou tonique n'a ni goût ni vertu pour autrui) – et l'autre pôle, celui de l'expression, de la parole universelle. Il y a échangé perpétuel entre eux, tension et lutte. »¹

Mais, en opposition avec les récits que nous venons de citer où le personnage inspiré de la vie de l'auteur se cache sous un nom différent, nous remarquons un récit à la fin duquel l'auteur signe de son vrai nom : la nouvelle « Le Prophète ». Le personnage principal de ce récit est Tisserand, un ancien marchand de vin qui a légué son commerce à son gendre, Guértrad, dans l'espoir d'assurer ainsi une vie prospère à sa fille et à ses petits-enfants. Mais Guértrad ne s'occupe pas de l'affaire, il passe son temps à rouler dans sa Ford en compagnie de son ami, le forgeron, se soûle à l'extérieur du village et finit par perdre tous ses clients. Dans la maison voisine de Tisserand, habite une institutrice pour laquelle le vieil homme nourrit une vive admiration. Il l'observe de sa maison et il chérit le fils de celle-ci. Mais, Guértrad vend un jour du mauvais vin à l'institutrice et celle-ci annonce Tisserand qui lui dit de ramener le vin mauvais et lui envoie un ballon et deux bouteilles de bon vin. Pour le remercier, l'institutrice lui envoie, à son tour, trois fleurs par l'intermédiaire de son fils, Henri. C'est le moment où une relation d'amitié se noue entre Henri et Tisserand et celui-ci offre en cadeau à l'enfant, un livre. Henri, fasciné par la forge, aime passer du temps dans l'atelier du forgeron où plusieurs villageois se rencontrent pour bavarder. Mais, un jour, le forgeron se moque de l'institutrice et de Tisserand et crache sur le tablier du petit garçon. L'enfant part en pleurant chez sa mère, celle-ci va dans la maison de Guértrad mais personne n'est là. Lorsque Guértrad arrive en voiture, il insulte la femme, lui tire le bras, puis, ivre, il veut incendier sa Ford et l'école. La scène finit lorsque Tisserand tire deux coups de fusil et son gendre part et se pend dans la forêt. Peu de temps après, Tisserand meurt ayant légué sa bibliothèque à Henri :

¹ Thomas, Henri, *Le Précepteur*, coll. « L'imaginaire », Gallimard, p. 158.

Dans le testament du père Tisserand, il y avait un article par lequel il léguait toute sa petite bibliothèque à l'institutrice, à charge de la remettre à son fils pour ses quinze ans. Quand Tisserand est mort, l'institutrice qui avait demandé son changement le lendemain de cette étrange soirée (la carcasse de la Ford fumait encore devant la grille), avait quitté depuis plusieurs mois le village. Elle n'y est revenue qu'une seule fois, pour chercher les livres. Moi, Henri Thomas, j'ai lu tous les livres du père Tisserand.

La phrase qui clôt la nouvelle « Le Prophète » – « Moi, Henri Thomas, j'ai lu tous les livres du père Tisserand » – révèle la vraie identité du petit personnage. Jusqu'à la fin du récit, celui-ci avait été désigné seulement par son prénom, Henri, et avait été un personnage secondaire. Le récit narré à la troisième personne par un narrateur omniscient s'était concentré sur Tisserand dont le lecteur apprenait au fur et à mesure le passé. Si, au début, la narration se déroule lentement, en insistant sur les moindres détails, le rythme narratif s'accroît brusquement lorsque l'institutrice franchit la porte qui la séparait de la maison de Tisserand, comme si elle transgressait une limite interdite. La chute a lieu brusquement et coïncide à une *disparition* des personnages : Guértrand se tue, Tisserand meurt, l'institutrice quitte le village. Sur le fond de ces disparitions, la dernière phrase de la nouvelle vient comme une puissante affirmation de l'existence. Le pronom personnel simple *je* est doublé par le pronom personnel tonique *moi*, comme pour renforcer l'affirmation de l'existence. Mais l'emploi de ce pronom marque aussi un changement de voix narrative car, si le récit avait été entièrement mené à la troisième personne jusque-là, le passage à la première personne apparaît comme une incongruité. En changeant de pronom, la narration change aussi de sens. Le narrateur n'est plus extérieur au texte, il est un témoin de l'action directement impliqué dans les événements (c'est lui qui raconte les propos désobligeants du forgeron qui entraînent, par la suite, la querelle entre l'institutrice et le gendre de Tisserand et, finalement, la chute de l'histoire). L'apparition de ce nom complet, *Henri Thomas*, à la fin du roman met sur un même axe d'équivalence le personnage, le narrateur et l'auteur et invite automatiquement à une relecture du récit, cette fois-ci depuis un angle subjectif. Enfin, à cette coïncidence des instances narratives, s'ajoute aussi le lecteur. Henri Thomas se montrant de façon oblique dans le texte : il ne le fait pas ouvertement en disant que le petit garçon de la narration c'est lui, l'écrivain, mais il le fait en s'accrochant à un détail

sans véritable importance dans l'évolution de la narration, à savoir les livres du vieux marchand de vin. Henri Thomas n'assume donc pas ouvertement la fonction de personnage, ni même celle de narrateur. Il se substitue, d'une certaine manière au lecteur.

Un cas à part de réticence à assumer une identité et, en quelque sorte contraire à la désignation par un pseudonyme, est représenté par les personnages du roman *Une Saison volée*. Cette fois-ci, nous allons nous arrêter sur les personnages secondaires du roman et plus précisément sur Emmanuel Peillet et Philippe Merlen – deux personnages inspirés des fondateurs du *Collège de 'Pataphysique* qui furent aussi collègues avec Henri Thomas au lycée Henri IV. Dans le roman, ces deux personnages apparaissent avec des noms différents et se fabriquent plusieurs personnalités, de façon qu'on pourrait définir *Une Saison volée* comme un récit de l'imposture.

Le roman raconte le retour du personnage principal, Paul Souvrault, à Paris, pour passer une année sabbatique après un long séjour aux Etats-Unis où il a enseigné dans une université. À peine arrivé, Paul laisse ses valises dans l'appartement que lui a prêté Emmanuel Peillet, son ami, sur l'île Saint-Louis, et part vers le pont Louis-Philippe. Arrivé à la troisième arche du pont, il s'arrête et se penche vers la Seine pour vérifier si une plante qu'il avait découverte une dizaine d'années auparavant à l'entablement du pont, subsiste encore. Elle y est, toute saine à cause des travaux que la mairie entreprend pour la réhabilitation des ponts et, même plus, la plante semble être devenue encore plus résistante, la poussière ajoutant une note de force, de pétrification, à ses feuilles. Il se rend ensuite à une ancienne galerie d'art appartenant à un peintre, mais celui-ci n'y habite plus. La fille de l'ancienne concierge, qui le reconnaît, lui explique que l'artiste était parti depuis plus de deux ans, sans donner aucune explication. C'est toujours la concierge qui mentionne dans la conversation un nouveau personnage, Fernie, une jeune femme, peintre et photographe, avec laquelle Paul avait eu une relation. Paul rencontre ensuite Dordivian, un arménien iranien orthodoxe d'origines russe, poète, peintre, musicien, traducteur, un ami de longue date, vieux et très malade, ayant subi récemment une opération compliquée au cœur. Paul le prend sous sa protection. Ce que Paul et Dordivian ont en commun, en plus de leur amitié, c'est l'amour pour Fernie. Le vieux se rappelle quand celle-ci travaillait dans une librairie et la chaînette de cuivre qu'elle

portait à sa taille, son parfum, sa démarche et cette plante qui rattache les deux anciens amants, Fernie et Paul, et que le vieux vient contempler et peindre.

Mais Fernie est maintenant mariée et elle a deux enfants. Quant à Paul, il essaye d'avoir une relation avec Henriette, une sculptrice qui habite dans la chambre à côté de la sienne et qui fait des sculptures hideuses en poterie. Henriette va partir bientôt pour des raisons qui tiennent à son engagement dans la *Revue de Pataphysique*, Dordivian sera installé dans l'appartement de Peillet, et Paul s'occupera de lui avec une très grande affection. Le vieux veut faire le portrait de Paul et il écrit 10 poèmes qu'il porte à la N.R.F., à Jean Paulhan, en se recommandant comme venant de la part de Paul Souvraut et d'Emmanuel Peillet. Mais cette précision ne fait pas du tout plaisir à Paulhan parce que le *Collège de Pataphysique* se moque à lui envoyer des cartes postales rouges de partout dans le monde, sur lesquelles est marqué une même inscription : « Jean Paulhan n'existe pas ». Miraculeusement, après l'entrevue qui ne semble pas avoir eu beaucoup de succès, Dordivian reçoit un prix littéraire pour ses sonnets et un chèque, ce qui ne met pourtant pas de point final à la farce des cartes postales qui continuent à arriver.

Nous apprenons que Paul et Dordivian logent, en fait, en dessus du siège du *Collège de Pataphysique* et qu'il y a un réseau secret entier mis en place par les deux fondateurs, Emmanuel Peillet et Philippe Merlen, dont font partie de nombreux écrivains et personnalités. Mais l'entreprise de Peillet et de Merlen dépasse la création d'une société secrète et d'une hiérarchie burlesque car ils ont falsifié plusieurs textes, ont créé des biographies pour des auteurs inexistantes, des numéros entiers de revues avec de faux textes et ils se sont inventés eux-mêmes plusieurs vies et plusieurs morts. On apprend cela lorsque Peillet, devenu *Sainmont*, puis *Latis*, invite Paul à sa nouvelle résidence et lui raconte en termes vagues, comme par des symboles et dans un langage secret, toutes ces farces dans lesquelles Paul aussi, sans même le savoir, a joué un rôle important. Mais Peillet n'est plus le jeune homme enjoué que Paul avait connu car quelque chose de terrible s'est passé : Philippe Merlen, son ami, est mort pour de vrai. Le soir-même, la mère de Peillet meurt elle aussi et celui-ci se rend au monastère où elle était internée. En arrivant, il s'enferme avec la morte seulement dans la chapelle et, le deuxième jour, lorsque les religieuses viennent, elles trouvent la mère de Peillet recouverte seulement d'une toile violette et toute nue sous cette toile. Son fils avait mis tout ce qui existait dans la chapelle en désordre, ou plutôt, comme le dit la religieuse, «

dans une ordre à lui »¹ –, il avait devisé un jésus suspendu à une croix – « le dernier Jésus », comme il l'appelle devant un mendiant, et il l'a porté jusque à la station de l'autobus.

Se rendant compte de l'ampleur du mensonge élaboré par Peillet et du fait que lui-même avait été pris dans ce jeu, Paul se met en colère, renverse les étagères avec les faux livres et blesse Peillet. Devant cette fureur incontrôlable, Peillet réagit avec calme et lui offre un paquet contenant cette fois-ci un vrai livre: une édition originale d'*Une saison en Enfer*. On apprend qu'après le lycée, Peillet et Merlen avait passé un été ensemble en voyageant et surtout en cherchant aux alentours de Charleroi, l'entrepôt où avaient été stockés les livres de Rimbaud. Ils avaient trouvé un exemplaire original et, si Emmanuel Peillet l'offre à Paul, c'est parce que celui-ci est le seule à connaître entièrement l'histoire qui se trouve derrière le *Collège de 'Pataphysique* et à comprendre la profonde signification de sa création. Mais ce volume original est volé des mains de Paul par un docteur, membre du *Collège*. Paul part chez lui et retrouve Fernie au chevet de Dordivian qui est très malade. Le deuxième jour, Henriette donne à Paul le livre qu'elle avait réussi à récupérer à grand-peine du docteur, elle lui apprend que Peillet s'était suicidé, par un geste théâtral, devant les membres du *Collège* et Dordivian meurt. Le roman se termine avec l'enterrement de Dordivian et avec une nouvelle séparation de Fernie qui repart avec ses enfants et son mari.

Écrit à Houat en 1985, ce roman reprend partiellement un autre récit de l'auteur que nous avons analysé dans la première partie de la thèse, *Le Plein Jour*. Il s'agit notamment de l'histoire du couple Martigue et Gabrielle, devenus ici Paul et Fernie, et de la fascination pour une plante qui pousse inexplicablement sur un pont. À ce fil narratif, *Une Saison volée* ajoute l'histoire du *Collège de 'Pataphysique* et encore un personnage presque mystique – Dordivian.

La citation qui ouvre le livre nous prévient dès le début sur l'instabilité de l'identité que l'on a collé à l'individu et, indirectement, qu'on a sur l'instabilité des identités des personnages :

Alors l'esprit clair, transparent, sans souillure, souple et vif, il entra dans la première veille de la nuit, où il concentra son esprit sur ses expériences antérieures. Il se souvint

¹ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 56.

de toutes celles qu'il avait vécues au cours des ères et des cycles innombrables de créations et de destructions de l'univers, de tous les noms qu'il avait portés et des peines qu'il y avait connues, de ses morts et de ses renaissances successives.

Daisaku Ikeda, *La vie de Bouddha*. Une biographie interprétative

Ce passage qui situe le livre dans une lumière mystique fait usage des mots récurrents dans les récits d'Henri Thomas, comme les antonymes *création*, *destruction*, des vocables qui rappellent les deux principaux thèmes explorés par ses récits : l'épiphanie et le la ? mort. Toujours intégrés à ces deux paradigmes, d'autres syntagmes viennent renforcer l'idée d'une succession : *cycles innommables*, *tous les noms qu'il avait portés*, *ses morts*, *ses renaissances*. L'ouverture du roman par ce passage extrait de *La vie de Bouddha* se prête à quatre types d'interprétation : mystique, philosophique, narrative et burlesque.

On peut, tout d'abord, la prendre littéralement et y voir une référence à la réincarnation, au processus de survivance d'une certaine composante immatérielle de l'individu qui accomplirait des passages de vies successives afin d'évoluer graduellement vers la perfection. Les références mystiques et religieuses sont nombreuses dans les récits d'Henri Thomas. Par exemple, dans *La Nuit de Londres*, on trouve des références au *Livre des Morts* et, dans *La Relique* et *Le Poison des images*, on cite plusieurs versets de la *Bible*. Ces renvois produisent un effet de mystère dans le texte, de sacré, et sont souvent à mettre en rapport avec l'épiphanie.

Une deuxième explication, philosophique, concerne l'infidélité de l'individu à soi-même car le passage du temps et les expériences vécues, entraînent automatiquement le changement, même imperceptible, de toute personne. On retrouve souvent, en ce qui concerne les personnages d'Henri Thomas cette idée d'évolution imperceptible qui mène finalement à une prise de conscience brusque et étrange d'être devenu un autre.

Une troisième explication de la citation passe par la contextualisation du roman *Une Saison volée* dans l'ensemble des ouvrages narratifs d'Henri Thomas. Paul Sauvrault, cet héros récurrent d'Henri Thomas, comme on l'a vu, meurt à la fin du roman *La Nuit de Londres*, publié en 1956, suite à un accident de voiture. Or, *Une Saison volée*, un roman écrit presque trente ans plus tard, ressuscite ce personnage. Ce dernier

roman garde une référence à l'accident, comme un lien intertextuel subtil, mais elle reste laconique, à peine perceptible par le lecteur.

Enfin, on pourrait lire le texte entier du roman *Une Saison volée* comme une interprétation burlesque de cette citation car, la création du *Collège de 'Pataphysique*, coïncide pour son fondateur, Emmanuel Peillet, avec un renoncement à la religion. Henri Thomas remarque le rapport qui existe entre le renoncement à la foi et la conception du projet du *Collège* dans une interview accordée à Raphael Sorin :

C'est une histoire infernale que je peux raconter puisque mes amis sont morts. Je suis le dernier à savoir mais même maintenant, je ne vous dirai pas tout. Ça commence donc à Henri IV, le lycée de Jarry et de Fargue. Emmanuel Peillet était dans ma classe. Il allait à la messe tous les jours. C'était, comme nous disions, un « tala' ». Son âme damnée, Philippe Merlen, l'accompagnait partout. Un jour, Peillet s'est effondré. Il a renoncé aux offices. Il avait une culture prodigieuse. Il lisait l'hébreu et savait imiter les écritures à la perfection. Je les ai perdus de vue pendant la guerre où ils eurent de bien curieuses aventures. A Reims ensuite, ils ont fondé le Collège. Asger Jorn a eu le nez creux en parlant à propos de la pataphysique, de « religion en formation ».¹

Il est compliqué de donner une définition exacte du *Collège de 'Pataphysique* parce que les informations manquent sur ce groupe dont des personnalités célèbres firent pourtant partie. Volontairement obscure, cette « organisation » garde un air fantastique qui lui donne l'allure d'une « police secrète »² ou « de machine »³. Structuré hiérarchiquement d'après un modèle qu'ils disent hériter de Jarry, le *Collège* se constitue de Commissions et Sous-Commissions et se compose d'un Curateur inamovible, d'un corps de Provéditeurs, des Dataires, des Satrapes et des Régents. Il s'auto-définit comme une « société de recherches savantes et inutiles »⁴ qui promeut la 'Pataphysique et élabore différentes publications. En parlant du *Collège de 'Pataphysique*, Raphaël Sorin le considère « une secte dont les membres illustres, de

¹ Thomas, Henri, interview avec Raphael, Sorin, « Les révélations d'Henri Thomas », Portraits, *Le Monde*, le 18 novembre 1983, p. 32.

² Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989.

³ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989.

⁴ <http://www.college-de-pataphysique.org/>

Queneau à Duchamp, de Ferry à René Clair ont emporté dans leur tombe, s'ils les connaissent, les véritables arcanes. »¹. La dénomination des rôles, tout comme le vocabulaire utilisé par ses membres et que le récit d'Henri Thomas surprend savoureusement contribuent à lui donner à la fois un air cryptique et d'humour absurde.

Dans *Une Saison volée*, Emmanuel Peillet est un personnage secondaire qui attire l'attention par sa figure excentrique et son comportement insolite. En parlant de lui, Henri Thomas le présente comme il suit :

Peillet a travaillé d'une façon insensée pour les cahiers du Collège. C'était un ami fidèle. Je respecte sa figure étrange. Il m'a dit aussi : il y a deux personnes qui peuvent se moquer du Collège : toi et Maxime Alexandre ». Alexandre était son professeur de philosophie en hypokâghne. J'ai gardé les lettres de Peillet, calligraphiées à l'encre verte. Toute son histoire et celle de Merlen.²

Philippe Merlen et Emmanuel Peillet figurent aussi dans un autre roman de l'auteur, *La Dernière Année*, mais sous des noms différents. Le personnage principal voit sortir de la poste de la rue Cujas deux collègues, Sourdier et Brullen, ce qui l'intrigue parce que Sourdier avait menti sur le rendez-vous et Brullen fourre des lettres dans ses poches. Il se demande ce que les deux peuvent cacher ou comploter, il les suit un moment, puis se ravise. Cet épisode n'a pas un développement dans *La Dernière Année* et il a l'air d'un détail incongru, sans véritable justification narrative.

Mais, dans *Une saison volée*, Emmanuel Peillet fait surface sous son vrai nom et le roman expose les différentes identités qu'il se fabrique. Lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois, après une longue absence, Paul Souvrault s'adresse à Emmanuel Peillet en employant son vrai nom : « Mon cher Peillet, dit-il, quoi qu'il en soit, je suis content de te voir... Merci pour le tuyau : je serai très bien ici »³. Peillet est venu rendre visite à son ami, en pleine nuit, mais il n'avait pas encore frappé à la porte alors que Paul, réveillé par un courant d'air, comme par une présence inhumaine, a ouvert.

¹ Sorin, Raphael, « Les révélations d'Henri Thomas », Portraits, *Le Monde*, le 18 novembre 1983, p. 32.

² Thomas, Henri, interview avec Raphael, Sorin, « Les révélations d'Henri Thomas », Portraits, *Le Monde*, le 18 novembre 1983, p. 32.

³ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 43.

L'expression de Paul, *quoi qu'il en soit*, semble un présage de la fin tragique du roman. Derrière la banalité de l'expression, on y voit l'affirmation d'une profonde amitié, malgré les aventures et les mauvais tours joués par son ami, et en effet, Paul restera à ses côtés jusqu'à la mort, étant l'unique à connaître l'origine du *Collège*, ce qu'il appelle « histoire-souvenir des années de Londres et de Boston, et avec cela, au sortir du lycée, avec Peillet »¹. Ce détail presque insignifiant, le frisson qui fait Paul se réveiller, est déjà un indice pour la suite du roman et pour l'identité d'Emmanuel Peillet : un être à personnalités multiples, à vies multiples, une personne insaisissable.

Emmanuel Peillet nous est présenté dans *Une saison volée* comme un ancien élève du lycée Henri IV où il a eu comme professeur de philosophie Michel Alexandre. Il aimait s'habiller impeccablement et il avait reçu une éducation chrétienne de sa mère qui était devenue religieuse vers la fin de sa vie. Mais, un incident qui ne nous est pas raconté dans le texte (serait-il question de la lecture d'*Une saison volée* ?) l'avait fait changer brusquement. Il s'est alors enfuit un été entier avec son ami, Philippe Merlen et il a vécu avec lui dans une maison délabrée où ils ont mis les bases du *Collège*. Nous apprendrons indirectement qu'il connaissait Fernie même avant Paul et qu'il l'avait demandée en mariage.

Ce personnage fictionnel ressemble beaucoup à la personne réelle. Jean-Louis Curtis, dans *Une éducation d'écrivain*², fait son portrait et le caractérise comme un « esprit subversif », « un éveillé de génie », un « démystificateur » dont la pensée « procédait par déflagrations successives des moqueries, écrasement des idées toutes faites, mitraillages des clichés et lieux communs, déboulonnages en forme d'électrochocs », « un homme qui s'enveloppait de mystère comme une seiche » et d'identités successives ; « la figure des métamorphoses et de la liberté »³. Né en 1914, il a adopté plusieurs pseudonymes et il aimait dire qu'« Emmanuel Peillet », était son « pseudonyme d'état civil »⁴. On lui attribue plusieurs noms comme P. Lié, Latis, Anne de Latis, Jean-Hugues Sainmont, D^f Sandomir, Mélanie le Plumet, Oktav Votka ou Elme Le Pâle Mutin, donnés comme fondateurs du *Collège de 'Pataphysique, des*

¹ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 62.

² Courtis, Jean-Louis, *Une Education d'écrivain*, Flammarion, 1992.

³ Jean-Louis Curtis, *Une éducation d'écrivain*

⁴ Jean-Louis Curtis, *Une éducation d'écrivain*

*pseudonymes qu'il a fermement et, sous le nom de Latis, il sera membre fondateur de l'Oulipo*¹. Dans *Une Saison volée*, il est présent aussi avec deux de ces pseudonymes, Sainmont et, ensuite, Latis.

Lorsqu'ils se rencontrent pour la deuxième fois, Peillet s'était déjà fabriqué une nouvelle identité et il demande à Paul de l'appeler Sainmont : « une chose tout d'abord, la plus importante, mon cher Souvraut : je suis *Sainmont*, uniquement *Sainmont* – je te prie de ne pas oublier – Jean-Hugues *Sainmont*. Comment va ton Iranien ? »². Nous ne savons pas pourquoi il prend ce pseudonyme, comme nous ne saurons non plus à quoi il lui sert et pourquoi il y renonce finalement. Mais cette prière suffit pour que Paul le nomme ainsi désormais, tout comme le narrateur omniscient. Une fois cette nouvelle identité assumée, il devient dans le roman *Sainmont* et son nom est toujours écrit en italiques, comme pour nous signaler qu'il s'agit d'un faux et que, derrière ce pseudonyme, se cache une identité que le récit refuse de dévoiler complètement.

Mais cette fausse identité est remplacée par une autre, que nous apprenons indirectement lorsque les dataires, des membres du Collège, aident Paul à transporter Dordivian : « Ces jeunes dataires ne connaissent même plus Sainmont, pour eux, c'est Latis, *Sainmont* a sombré dans une clinique psychiatrique du Vaucluse, il envoie encore au Collège des lettres plaintives ou euphoriques, délirantes, - œuvres de Peillet écrites dans le secret de *Clinamen*, à Lozère, et qu'un humble dataire avignonnais met à la poste dans le Vaucluse. »³

C'est sous ce nom qu'il convoque une réunion à Honfleur, lors des « Festivités alésiennes », à laquelle participent tous les membres et qui finit avec son suicide théâtral, prononçant un siècle de pause pour du Collège :

Puis il avait fait une chose terrible, il avait tiré de son manteau un revolver, pas celui de Clinamen, un neuf, plus petit... Il était debout à côté de moi ; on avait chanté l'Hymne des Palotins ; le baron Mollet était de l'autre côté ; il est tellement gros que je ne voyais pas sa tête. Et tout d'un coup Sainmont a crié : SILENTIUM ! Il tenait son revolver élevé au-dessus de sa tête, tout le monde pouvait voir... Oh tout le monde n'était plus

¹ Ruy Launoir, *Biographie d'Emmanuel Peillet*, préface de Paul Gayot, L'Hexaèdre, 2008.

² Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 45.

³ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 74.

là. Les premiers que j'ai vu partir, c'est Ludica qui tenait Ionesco par le bras. Sainmont a crié : « Adieu mon fidèle », mais il riait. Alors il a parlé : « Je rappelle qu'il y a deux ans, j'ai mis aux voix, dans la grande salle de Clinamen, la possibilité de ma propre disparition. Notre Sérénissime Lutenbi était parti pour l'Afrique depuis un an. Le Collège montait en flèche, si je puis dire. Nous devions alors reconnaître la grand-chose, la seule chose qui nous cachait : Jarry, l'affreux Jarry auquel nous avons tout pris pour nos structures, insecte vide, loin derrière nous... On ne m'a pas suivi, on m'a crié profanation, trahison... »

« Alor René Clair a crié en dominant le tumulte – car ça valsait, je t'assure, les chaises, les voix : « Latis, Latis, à qui nous devons tout ! J'en appelle à ceux qui ne sont plus, Queneau, le Lyonnais, Boris Vian... qu'ils témoignent qu'ils sont ici ! »

« Tout a été noble. Sa Magnificence le Baron Mollet, malgré sa surdité, m'a entendu crier : « Hourrah pour le Collège ! » Il gardait la main à son oreille alors que le coup de revolver est parti. La minute d'avant, Sainmont avait crié : « J'avais mis aux voix ma disparition entièrement justifiée. » Deux seules mains s'étaient levées, celle de René Clair, celle de Ionesco s'en allant... On criait « Théâtre ! Cinéma ! » »¹

Mais la mort d'Emmanuel Peillet ne semble pas plausible car, une fausse personne ne peut avoir qu'une fausse mort. Le corps de celui-ci ne ressemble point à la personne qu'il fut : « Paul attendit à l'entrée de la rue ; la neige survint, passa, revint. Il songeait à Peillet, à jamais Emmanuel Peillet, plus jamais cette kyrielle d'imposteurs. Il lui semblait que le seul mort, c'était Dordivian. Quelqu'un lui avait dit : "J'ai vu Sainmont après sa mort, tout de suite. *Je ne l'ai pas reconnu.*" »²

A côté d'Emmanuel Peillet, il y a un autre personnage dans *Une Saison volée* qui recouvre plusieurs identités. Il s'agit cette fois-ci d'un personnage absent à proprement parler du récit et dont on apprend l'histoire par l'intermédiaire de Paul et Emmanuel – Philippe Merlen. Wil a été camarade de Khâgne, de 1932 à 1933, de Peillet et il sera secrétaire de rédaction du journal des étudiants socialistes quelque temps. Les deux vivent les dérèglements des *Illuminations*, sont prisonniers en 1940 mais falsifient leurs papiers d'identité en se déclarant postiers. Ensuite, à Paris, ils s'occupent de l'hebdomadaire *Le Rouge et le Bleu*. Mais, un jour, Peillet apostrophe Merlen : « C'est

¹ Thomas, Henri *Une saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 164.

² Thomas, Henri *Une saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 169-170.

facile de publier un hebdo intéressant quand on a deux polices derrière soi... la police de Pétain et celle des Allemands. »¹ parce que le journal était de gauche mais ne convenait pas aux adversaires du directeur Charles Spinasse qui voulaient un parti unique, et non plus aux nazis. Le journal ferme après un an, et les deux s'engagent dans la Waffen SS. Tout le monde pense que Merlen est mort en 1944, et Peillet l'annonce à Paul qui sait pourtant déchiffrer le langage bizarre de Peillet et sous-entend qu'en vérité c'était juste une ruse : « *Philippe Merlen s'est suicidé au camp de la Waffen S.S. de Thann en Alsace. S'il avait pu assister à sa propre mort, son sens du théâtre aurait été satisfait.* ». Ensuite, Philippe Merlen prend d'autres noms, s'invente d'autres existences, invente d'autres ruses et, lorsque ses duperies vont trop loin et le mettent en danger, s'invente de nouvelles morts : « Il est mort trois fois, une fois à Thann, une fois au Katanga, une autre fois dans une avalanche au Tyrol, en 1933. »² Il part enfin au Tanganyika et c'est là-bas qu'il meurt, cette fois-ci pour de vrai, ce qui déclenche une vraie crise chez Peillet à la suite de laquelle il se suicidera.

Son nom est introduit dans le roman par Emmanuel Peillet qui annonce son absence inquiétante à Paul : « Je n'ai pas de nouvelles depuis quelques mois du Crocodile Lutenbi [Merlen], dit Peillet d'une voix égale, un peu sourde. Il est au Cameroun depuis plus d'un an. Il ne nous a plus adressé de communication depuis six mois. Mais tu es absent de France depuis plus longtemps, et ce que je te dis te paraît étrange... »³ Derrière sa terreur on voit pourtant une lueur d'espoir car ne pas communiquer ne veut pas nécessairement dire être mort. Un peu plus loin, le récit déclare emphatiquement les fausses identités, comme pour démêler la confusion : « Sainmont, c'est Emmanuel Peillet, comme Lutenbi, c'est Merlen »⁴.

Mais, à côté de ses pseudonymes, Merlen, alias Lutenbi, est désigné aussi par un surnom –le crocodile–. Comme dans les cas des pseudonymes, ce surnom ne nous est pas expliqué non plus. En annonçant sa mort, Peillet tient à préciser devant Paul tous les noms employés pour son ami le long du roman *Une Saison volée*, comme pour souligner l'aspect définitif de la mort, cette fois-ci, et qu'il ne s'agit plus d'une blague :

¹ Thomas, Henri *Une saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 96.

² Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 96.

³ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 45.

⁴ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 74.

Merlen est mort, dit-il, il y a une semaine, au Katanga. Lutenbi est mort.

Il avait baissé la tête un instant ; il la releva, ses lèvres tremblaient, ses joues ruisselaient de larmes. Il articula, dans un grand effort :

« Le crocodile Lutenbi est mort au bord du Tanganika. »¹

Cette mort qui met un terme à une succession d'identités, à une succession de vies et, finalement, à une succession d'autres morts est pourtant à peine plausible. Peillet tient même à la mettre en scène, elle aussi d'une façon théâtrale, devant les membres du collège : « La définition du mot *Commission* incombait à Lutenbi... qui n'est plus. Il a été pris pour cible par des pêcheurs-chasseurs du Tanganyka où il s'entraînait à la nage, et qui l'ont pris, assez loin du rivage, pour un crocodile. »². On remarque de nouveau la réticence à désigner la mort telle quelle et le fait qu'elle est annoncée comme un événement secondaire, presque sans importance, par rapport à un autre événement : Lutenbi ne peut plus s'occuper de la définition du mot *Commission* et il faut trouver quelqu'un d'autre, comme si la définition du mot était beaucoup plus importante que l'événement tragique. En plus, l'histoire que Peillet invente, le fait qu'un homme surnommé *le crocodile* ait été pris pour un vrai crocodile par des chasseurs, donne un air encore plus absurde à l'incident. La disparition, la mort, est donc, de nouveau, un événement qui trouve difficilement les moyens pour être exprimé et, pour la désigner, le récit utilise trois moyens stylistiques. En premier lieu, on remarque les euphémismes (« plus de nouvelles », « qui n'est plus ») pour éviter l'expression directe d'un incident trop douloureux. En deuxième lieu, on observe la répétition du verbe *mourir* au passé composé, mais en le faisant précéder par des sujets différents (« Merlen est mort », « Lutenbi est mort », « Le crocodile Lutenbi est mort »). Cet aspect, vu que le personnage avait déjà subi plusieurs morts fictives, donne une aura fallacieuse à l'événement. Enfin, l'emploi de l'allégorie en substituant le crocodile à la personne, font de la mort un événement absurde et y ajoute une nuance grotesque. Du point de vue symbolique, le crocodile représente le gardien et le protecteur de toute la connaissance. Il est le maître des eaux primordiales qui dévore chaque soir le soleil, le

¹ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 91.

² Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 104.

détenteur de la connaissance absolue et, par sa position intermédiaire entre terre et eau, il est un symbole des contradictions fondamentales, de la création et de la destruction. Or, Philippe Merlen, excelle dans la création et la destruction des identités, comme le prouvent ses existences fabulées, mais aussi son chef-d'œuvre, Julien Torma.

Celui-ci a été longuement considéré comme un écrivain réel et même aujourd'hui, bon nombre de lecteurs ne sont pas au courant qu'il s'agit d'une fausse identité. Dans *Une Saison volée*, la révélation du faux est donnée vers la fin du récit lorsque, pris de fureur, Paul Souvrault renverse les étagères du bureau de Peillet et s'affale finalement dans un fauteuil, en lisant un livre : « Souvrault se tenait immobile sous la lampe de l'escalier, un petit livre à la main, qu'il lisait attentivement, en tournant brusquement les pages. Il lisait depuis plus d'un quart d'heure, – si attentivement que le silence s'était fait, les regards tournés vers lui, même ceux de Peillet, qui avaient des lueurs d'ironie, puis s'éteignaient, et ne bougeaient plus. »¹ Il jette ensuite vers Peillet le livre et le blesse :

Alors il fit un pas vers Sainmont, et lui jeta le petit livre beige dans la figure, en criant, mais sa voix était rauque et s'éraillait :

« Le plus faux de tes faux, le plus réussi techniquement. Garde-les pour ton musée. Si Julien Torma n'existe pas... »²

Les paroles de Paul peuvent à peine exprimer le désarroi de savoir sans aucun doute que Julien Torma n'est pas un vrai écrivain, mais l'invention parfaite, un auteur fictif dont Philippe Merlen et Emmanuel Peillet avaient fabriqué des portraits, une biographie et une œuvre littéraire importante. Le récit hésite de nouveau à désigner clairement Julien Torma et l'on parle du « petit livre beige » ou bien « le plus faux de tes faux ». Non seulement les mots ne suffisent pas à exprimer la déception, mais la voix de Paul « était rauque » et « s'éraillait ». La réticence correspond ici à un ne pas pouvoir, dû au désarroi car si les deux fondateurs du Collège sont allés si loin avec leurs falsifications, s'ils ont pu toucher même à la poésie qu'est-ce qui reste encore plausible ? Paul ne finit pas sa phrase (« Si Julien Torma n'existe pas... ») et les points de

¹ Thomas, Henri *Une saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 75.

² Thomas, Henri *Une saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 80.

suspensions viennent de nouveau suspendre une parole qui n'arrive pas à livrer le message jusqu'au bout. Cette phrase fait écho, dans un sens général, à la formule nietzschéenne et, dans un sens plus restreint, en nous rapportant au roman, aux cartes postales rouges que Jean Paulhan reçoit de partout dans le monde et sur lesquelles est marqué « Jean Paulhan n'existe pas. ». Vers la fin du roman, Paul explique toute cette histoire à Dordivian :

Dans un de ces cocktails ; où j'aimais me distraire avant de quitter la France, Jean Paulhan m'ayant demandé :

« Connaissez-vous Julien Torma ? » Je lui ai dit :

« Julien Torma n'existe pas », j'aurai mieux fait de me taire...

– Non, si vous disiez la vérité.

– C'était la vérité. Mais voyez-vous, cela ne suffisait pas. L'inventeur de Torma, les deux inventeurs, s'étaient donné une peine incroyable pour créer leur fantôme. Ils avaient mis au point une biographie, une iconographie, – une vie et une mort –, un numéro complet des Cahiers lui est consacré ; il y a là une photographie de Torma, c'est celle de Merlen un peu retouchée. Il est mort emporté par une avalanche dans les Alpes tyroliennes en 1933. Nous avons pu voir la photographie de l'auberge où il a passé ses derniers jours. Ils ont publié des lettres aussi, des lettres à Max Jacob, à René Daumal, à Jean-Hugues Sainmont... Il y a une réponse de Max Jacob (que Torma appelait Mob Jacax). Ce sont des faux, de véritables faux si j'ose dire, authentifiés par ruse... Jean-Hugues Sainmont rencontra Vera Daumal, la veuve de René, et lui dit : « J'ai trouvé des lettres de Julien Torma adressées à votre mari, avec quelques réponses, dans les archives de Torma. Elles sont très intéressantes, puis-je les publier dans les Cahiers de Pataphysique ?

Peillet reconnaît devant Paul qu'il s'agit d'une invention, d'un auteur, née dans « la cabane en rondins du Val Damion, en présence de la scie et de la hache. »¹. L'épisode que nous lisons dans le roman est donné comme vrai et expliqué par Henri Thomas lui-même :

¹ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 114.

Moi, j'ai vu naître Julien Torma, l'auteur des *Euphorismes* que l'on a comparé à Vaché. Un universitaire s'est demandé si c'était un pseudonyme de Fargue ou de Noël Arnaud. Or Peillet m'a montré un poème manuscrit avec le vers suivant : " OÙ dorment paisiblement les petits enfants séchés. " Et je l'ai retrouvé dans un des livres de Torma. Peillet s'est donné un mal de chien pour faire croire à l'existence de ce personnage La photographie de Torma, en réalité, c'est le portrait de Merlen. Peillet a même introduit un faux dans la correspondance de René Daumal.»¹

Dans ce même

Cette déclaration, parue le 18 novembre 1983 dans *Le Monde* dans un article à titre volontairement scandaleux, « Les Révélations d'Henri Thomas. » suscita une grande polémique concernant le *Collège*. D'ailleurs, Michel Corvin a écrit une thèse-rapport sur les auteurs possibles des œuvres de Torma qui sont légion : Sainmont, Daumal, Desnos et Fargue, objet d'une suspicion insistante, et Noël Armand dénoncé et condamné par la suite par un expert graphologue. Ce dernier, dans son article paru dans le Cahier Treize, reconnaît qu'il s'agissait d'un faux : « Qu'on se rapporte à l'interview du *Monde*² à *Une saison volée*, tout est dit qui peut être su ou rêvé. Car on peut rêver dans la connaissance parfaite du sujet.³

Entre les personnages qui se fabriquent plusieurs identités et la création parfaitement imaginaire d'un auteur (avec une vie et une œuvre des plus crédibles), la réticence se manifeste dans *Une saison volée* comme un refus permanent d'assumer une identité. Elle pose implicitement aussi le problème d'assumer la parole, que ce soit en tant que personnage (qui est cette personne qui parle ?), en tant que narrateur (qui est celui qui raconte ?) ou qu'auteur (qui est celui écrit ?). L'image symbolique de cette réticence à assumer la parole représentée par la statue qui apparaît dans le roman comme un leitmotiv. Il s'agit de la statue de la Femme sans Tête, située au coin de la rue qui porte le même nom et que Paul Souvrault peut voir depuis sa fenêtre. Il n'est pas anodin qu'il s'agisse d'une statue sans visage car, pareille aux personnages du roman,

¹ Deux autres articles qui traitent de ce sujet sont : Noël Arnaud, « Henri Thomas et la 'Pataphysique : *Une Saison volée* », *Sud*, Hors-série 1991, *op. cit.*, et le texte très documenté de Luc Autret : « Le roman à l'aune de l'amitié, Henri Thomas – Emmanuel Peillet », *Henri Thomas, L'Écriture du secret*, *op. cit.*, p. 197-212

² Il s'agit de l'interview accordée par Henri Thomas à Raphael Sorin.

³ *Cahier Henri Thomas*, n° 13, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 52

on ne peut pas lui attribuer une identité. Elle suscite la curiosité de Paul dès le début, comme un détail incongru et enveloppé de mystère : « La Femme n'a peut-être jamais eu de tête ; elle a été taillée sans tête, pour manifester l'existence d'un être acéphale. La rue s'appelle : de la Femme-sans-tête, mais cette créature dans sa niche à l'angle de la rue et du quai n'est peut-être ni une femme, ni un homme. Sans tête, sans sexe, mais souveraine, ayant autorité sur l'empire du jour et de la nuit. »¹ Effectivement, cette statue existe réellement dans la rue Le Regrattier (qui avait porté aussi le nom de la Rue de la Femme sans Tête), sur l'Ile Saint-Louis, et, contrairement à ce que l'on a pu croire, elle représente, en fait, un homme - le Saint Nicolas.²

Paul essaye d'apprendre de Peillet qui représente la statue :

Qu'est-ce que c'est que cette femme sans tête ?

– Mélanie le Plumet.

– Elle a donc collaboré à tes Cahiers, avant de mourir ?

– Tu es au courant, dit Sainmont, qui avait réglé les consommations, et précédait Souvraut sur le trottoir³

Mais il s'agit de nouveau d'une identité inventée car le nom donné à la statue représente, en fait, une anagramme du nom de Peillet : « Souvraut prend un bic sur la table, et sur une page de carnet, il écrit : Mélanie le Plumet, ensuite, sous ce nom, il en écrit, lettre par lettre, un autre, et c'est vite fait. L'anagramme est parfaite : Emmanuel Peillet. »⁴. Nous pouvons lire l'absence de la tête de la statue, d'une part, comme l'absence d'un visage que l'on pourrait attribuer à quelqu'un et, par conséquent, l'absence d'une identité. D'autre part, cette absence de tête correspond à une absence de voix, comme Paul Souvraut le fait remarquer en disant que cette statue « fait silence ». Or, une statue est silencieuse par définition. Si elle est l'incarnation du silence, c'est surtout d'un silence qui suggère, d'un silence qui invite à construire une histoire, d'un silence qui est aussi une place laissée à l'imposture.

¹ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 29.

² La statue a été endommagée en 1793 par un révolutionnaire.

³ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 46

⁴ Thomas, Henri *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 63.

Les jeux des identités usurpées semblent ne plus finir dans *Une Saison volée* : Emmanuel Peillet se donne pour Sainmont, puis pour Latis ; toujours lui, Emmanuel Peillet se donne pour une femme (la statue) et cette femme-même est en effet un homme ; Philippe Merlen se donne pour Lutenbi et pour un crocodile ; enfin Paul Souvrault, mort dans le roman *La Nuit de Londres* et qui est ressuscité ici. La seule règle à laquelle semble obéir la construction des personnages est leur maintien le plus longtemps possible de la confusion.

Cette réticence à assumer une identité que nous pouvons constater au niveau des personnages est présente aussi en ce qui concerne les narrateurs des récits d'Henri Thomas.

Nous avons pu voir jusqu'ici que le personnage représente pour Henri Thomas un héros sans contour précis. D'une part, il hésite à assumer clairement une identité et il est impossible de le caractériser physiquement ou psychiquement, son seul trait distinctif étant représenté par la quête de l'impossible. D'autre part, le personnage dépasse le statut d'acteur de la narration et transgresse les frontières actantielles pour s'identifier au narrateur, à l'auteur et même, indirectement, au lecteur. Simplifie extrêmement comme c'est le cas de Paul Souvrault ou bien, au contraire, se démultipliant à l'infini, comme c'est le cas d'Emmanuel Peillet ou de Philippe Merlen, le personnage est un être à contour flou. La réticence se manifeste par son intermédiaire comme une hésitation à assumer une identité précise au risque de fuir de toutes parts. Ce problème d'identification et d'univocité se prolonge aussi en ce qui concerne le narrateur.

3. Le narrateur indéfinissable

Une phrase qui se trouve vers la fin du roman *Le Précepteur* (1942) nous paraît révélatrice en ce qui concerne la position des narrateurs des récits d'Henri Thomas : « Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles ».¹ Le narrateur du récit essaye d'expliquer par cette phrase son désarroi devant l'innommable et le récit qui n'aboutit pas à exprimer l'inexprimable car, dit-il :

J'ai essayé d'en commencer un, deux ; j'ai cherché des points de départ tout le long des années passées, ou près de moi. La chambre de Geneviève, son vide actuel, me semblaient à certains moments une boîte magique d'où je pourrai tirer des scènes, des drames. Mais j'avais à peine commencé le travail que le sentiment de sa vanité venait me remplir d'une bizarre langueur.

On perçoit dans cette affirmation le découragement d'un personnage, un double d'Henri Thomas, dont les tentatives pour atteindre une expression parfaite, à la hauteur de l'expérience éprouvée, restent vaines. Qu'il cherche comme sujet pour ses romans les expériences antérieures dont le passage des années, avec le recul, devraient lui permettre un point de vue objectif ou bien, qu'il se rapporte aux événements du présent et à l'émotion qui doit encore persister de l'expérience qui vient d'être vécue, le sentiment de vanité advient aussitôt. Ces propos laissent entendre une impossibilité de mener à bien, de pousser jusqu'au bout une expérience littéraire et, en même temps, le sentiment de l'inutilité de l'acte d'écrire. Pourtant, dans le paragraphe suivant, Jean Parize ajoute : « Mais est-ce bien un récit que je commence ? » Cette interrogation rhétorique qui représente, en fait, un constat du geste qu'il est en train de faire et dont le personnage-narrateur semble être lui-même surpris, pose l'écriture comme nécessité. Le sentiment d'une écriture ratée, qui n'aboutira jamais à la forme et à la substance désirée n'empêche pourtant pas l'acte d'écrire qui s'apparente à un geste compulsif. L'écriture apparaît donc comme un geste boulimique car moins la parole satisfait au besoin d'expression du personnage ou du narrateur, plus forte devient sa nécessité. L'écriture devient ainsi un vice incontrôlable, car les narrateurs ne peuvent pas s'empêcher de griffonner les pages, comme pris par une folie de l'expression, par un besoin inassouvi de dire, bien qu'ils soient conscients de l'imperfection éternelle de leur geste. Ils

¹ Thomas, Henri, *Le Précepteur*, coll. « L'imaginaire », Gallimard, 1993, p. 149.

n'arriveront jamais à exprimer l'innommable et pourtant ils ne peuvent pas s'empêcher de rêver à une parole parfaite.

En plus, l'écriture est une affirmation de l'existence. Là où la parole n'arrive pas à exprimer l'innommable elle prétend pourtant laisser une trace indélébile du fait que *quelque chose* a eu lieu. Même si ce *quelque chose*, cette expérience limite, cette joie démesuré ne peut pas être transmise à autrui, l'écriture peut montrer que quelque chose d'innommable a eu lieu. L'échec est ainsi transformé en une victoire, aussi mince qu'elle soit, car l'écriture devient synonyme d'exister. Cette idée de l'écriture comme nécessité existentielle est comme petite victoire de garder une trace de ce qui échappe est exprimée par le narrateur du *Promontoire* qui affirme : « J'écris un peu pour me délimiter, afin de ne pas fuir de toutes parts »¹ et pour « préserver le peu de bonheur anonyme que je pourrai atteindre. »² Cette remarque de Jean Parize rappelle la remarque d'Henri Thomas sur la nécessité comme seule règle qui régit la création artistique. Dans une interview accordée à Michel Bisiaux, il affirmait :

M.B. – Est-ce qu'il y a des règles précises au roman aujourd'hui ?

H.T. – Non, pas plus qu'ailleurs, excepté la nécessité. Un poème, actuellement, il n'existe pas s'il n'est pas nécessaire. Un roman n'existe pas s'il n'est pas nécessaire ; nécessaire à son auteur et puis nécessaire objectivement.³

Écriture et existence sont donc indissociables pour les narrateurs des récits d'Henri Thomas. Malgré la conscience de ne jamais aboutir à l'équivalence parfaite entre expérience et expression, ces narrateurs, en bonne partie écrivains, ne renoncent pas à raconter. Raconter signifie vivre, ne pas se dissiper dans l'immensité infinie du monde, affirme une identité aussi difficilement déterminable qu'elle soit. Raconter signifie aussi avoir prise sur le monde car, si la parole n'aboutit jamais à saisir l'infinité de facettes du réel, elle peut cependant offrir l'illusion d'en saisir quelques-unes.

¹ Thomas, Henri, *Le Précepteur*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1993, p. 150.

² Thomas, Henri, *Le Précepteur*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1993, p. 150.

³ *Cahier Henri Thomas*, n° 13, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 270. L'entretien reprend l'interview filmé par François Barat pour la série « Les Hommes-livres » dirigée par Jérôme Prieur, I.N.A./F.R.3, 27 novembre 1989.

L'emploi du verbe *pouvoir* au futur (« le peu de bonheur anonyme que je pourrai atteindre ») laisse entrevoir par cette projection dans l'avenir, une lueur d'espoir : s'il n'est pas possible de s'exprimer pleinement maintenant, la porte reste ouverte pour l'avenir et un jour, cette expression plénière pourrait peut-être devenir réalité. À travers ces mots, Henri Thomas n'affirme pas un divorce irréparable avec la littérature, il laisse s'insurger un doute, un espoir dans l'avenir de la littérature.

Le récit d'Henri Thomas s'éloigne de la forme classique et, comme l'auteur l'affirme dans une interview pour la série la série « Le Hommes-livres », il « cherche à atteindre le centre dérobé de ce qui le fait naître, centre qui s'évanouirait s'il était touché »¹. Comme le fait remarquer à juste raison Dominique Rabaté dans son article consacré à Henri Thomas, « Contrairement au roman, le récit ne prend jamais d'ampleur ; il ne connaît pas d'excroissance, pas le bonheur de développement autonome. Il doit suivre la ligne qu'il s'est fixée. »² En effet, les livres d'Henri Thomas ont des dimensions assez brèves et leur développement narratif ne respecte pas les lois de la chronologie ou de la causalité. Leur horizon semble toujours être une expression idéale dont ils ont pourtant conscience de ne jamais pouvoir pleinement l'atteindre. Le langage de ces récits mélange souvent la narration à la poésie et des bribes de sentiments, des poèmes, des morceaux de carnet viennent interférer avec la prose romanesque. Ces intrusions reflètent une tentative de dépassement du langage, de constituer une nouvelle forme d'expression qui transgresse les frontières entre les genres dans le désir, dans le besoin viscéral d'aboutir à une expression renouvelée. Le récit se cherche au carrefour de différents types d'écritures et expérimente avec le carnet et la poésie.

Cette difficulté à identifier clairement le narrateur est due, tout d'abord, au changements de voix qui ont lieu tout au long de la narration. Ce changement est repérable dans plusieurs récits de l'auteur. Il représente une inconstance de la voix narrative qui est liée à la réticence à assumer la narration. Il s'agit, le plus souvent, du passage de la troisième personne du singulier à la première personne du singulier mais,

¹ Rabaté, Dominique, « Henri Thomas et le récit », dans Bougon, Patrice et Dambre Marc (dir.) *Henri Thomas, L'écriture du secret*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2007, p. 18.

² Rabaté, Dominique, *L'écriture du secret*

parfois, nous pouvons constater même des passages au *nous*, *tu*, ou, plus rarement au *vous*. Le roman qui use le plus de ce changement de voix est *Le Parjure*. Il commence à la troisième personne du singulier et semble mené par un narrateur omniscient qui décrit aussi bien les actions que les émotions du personnage. Mais, suite à un geste qui pourrait sembler banal, lorsque Judith enfonce ses doigts dans les cheveux de Chalier et la décision de partir ensemble apparaît comme une évidence qui n'a pas besoin de s'exprimer, le narrateur se dévoile. Il affirme tout d'abord son identité : collègue et probablement seul ami du personnage principal, pour devenir ensuite lui-même personnage dans son propre récit. Puis, en racontant leur séjour sur l'île, le narrateur emploie le pronom *nous*. Ce pronom atteste d'une communion qui s'est formée entre lui, Chalier et Judith. Ils ne forment plus des individus à part mais un même corps qui se réjouit des instants d'accalmie et qui est, est terrifié par le péril de la mort, lorsqu'un vieux fou qui habite sur l'île menace de les tuer. Ce même, *nous*, pronom devient plus tard, un signe commun du narrateur et de Chalier, du coupable et du témoin. Les deux hommes se distinguent à travers ce pronom de Judith (*elle*). Ce pronom inverse en quelque sorte les rôles car au lieu de jouer un rôle protecteur, mettre en sécurité les enfants, mettre en garde le vieux fou ou bien décider de partir, les hommes dorment alors que c'est *elle*, Judith, qui trouve la solution salvatrice. Vers la fin du récit, lorsque les deux personnages partent et que le narrateur n'a plus de leurs nouvelles, nous assistons de nouveau à un changement de personne. Cette fois-ci, le personnage-narrateur s'adresse directement à Judith, l'incite à agir, à se sauver et à sauver Chalier.

Ces alternances de pronoms personnels utilisés révèlent une réticence à assumer le rôle de narrateur et la narration. Ils donnent lieu à confusion car le lecteur ne sait pas de qui l'on parle. On peut observer une telle alternance entre les pronoms personnels dans *Une Saison volée* aussi. L'épisode le plus relevant dans ce sens est le vol même du volume *Une Saison en Enfer*, épisode qui donne d'ailleurs le titre au récit.

4. Le témoin faussaire

Outre ces métamorphoses de la voix narrative à l'intérieur d'un récit linéaire manifestées par l'alternance des pronoms personnels et les changements de focalisation,

la réticence se manifeste aussi par un dédoublement du narrateur. Cette situation de narrateur double est mise en scène dans *La Nuit de Londres*, *John Perkins* ou *Le Poison des Images*. Dans ces textes, à une première narration assumée par un personnage-narrateur (*La Nuit de Londres*, *Le Poison des Images*) ou par un narrateur omniscient (*John Perkins*), suit une deuxième narration assumée, cette fois-ci, par un narrateur-témoin qui remplace la voix d'un narrateur unique avec un couple narrateur-témoin.

Écrire signifie « exprimer sa pensée à travers le langage » (Rey-Debove 2006, 832). Tout écrivain est donc un passeur de sens à travers un code, un passeur de mondes fictionnels ou vraisemblables, un passeur de mots. En tant que lecteurs, ces mondes et ces mots nous parviennent par l'intermédiaire de la voix narrative définie par Genette comme « aspect [...] de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet, ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui y participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative. » (Genette 1972, 226). Diégétique, métadiégétique ou extradiégétique, la voix narrative constitue un domaine d'innovation infini, la dernière moitié de siècle poussant les recherches narratives au plus haut niveau et faisant de la narration un champ d'expérimentation mais aussi d'autoréflexion.

Le témoin constitue un type hybride d'instance narrative, situé au carrefour du personnage secondaire et du narrateur, tel le font voir trois textes d'Henri Thomas : *La nuit de Londres*¹, *John Perkins*² et *Le Parjure*³. Nous avons employé le terme *hybride* pour définir ce type de narrateur parce qu'il s'agit, comme nous allons le voir, d'un personnage en même temps intérieur et extérieur au texte : d'une part, ce personnage secondaire participe à l'événement et influe sur le déroulement de l'action ; d'autre part, c'est lui qui narre intégralement ou en partie le récit ; finalement, nous pouvons identifier dans ses traits l'image de l'auteur aussi bien du point de vue biographique que de la conception exprimée sur la littérature. Tous ces trois récits abordent un thème commun, la disparition, et le déclinent à travers trois faits divers : la mort-épiphany de

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire* », 1956. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (NDL), suivi du numéro de la page.

² Thomas, Henri, *John Perkins*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire* », 1960. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (JP), suivi du numéro de la page.

³ Thomas, Henri, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire* », 1956. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (P), suivi du numéro de la page.

Paul Souvrault sur laquelle plane l'incertitude du suicide ou de l'accident, la disparition de John Perkins après la mort de sa femme, Judith, respectivement la fuite de Stéphane Chalier enquêté pour bigamie.

À la fin de *La Nuit de Londres*, après avoir erré toute la nuit, Paul Souvrault revient chez lui non pas avant de passer revoir une feuille morte embrochée depuis quelques jours à une grille. Après s'être reposé, il sort et téléphone à Patrick :

En sortant de Saint-Paul, je ne cherchais plus rien ; dans un bureau de Poste de Fleet Street, j'ai téléphoné à l'autre, afin de le remercier pour les cinq livres ; il me semblait parler pour la première fois ; ma voix même avait peut-être changé, car l'autre ne m'a pas reconnu d'abord. Je lui ai dit que son roman était beau. Il m'a invité dîner chez lui tel jour que j'ai soigneusement noté. Dans les rues, c'était déjà le soir, les lumières, à cause du grand brouillard d'automne. Une belle nuit bientôt ! La foule n'a ni envers ni endroit ; si je rencontre Peggy, je lui parlerai.¹

À cette fin du récit fait suivre un petit texte en italiques écrit par Patrick Danahan. Ce nouveau récit nous révèle en effet le nom du personnage principal, Paul Souvrault, identifié jusqu'ici juste par le pronom personnel « je » et apporte quelques précisions sur sa biographie : sa mère était institutrice dans les Vosges, il avait été élève à Henri IV, il avait refusé de se présenter au concours, il avait loupé sa carrière d'instituteur et celle de professeur et faisait de petits boulots de traducteur pour gagner sa vie. Pendant qu'il habitait à Paris, Paul Souvrault rendait souvent visite à Patrick Danahan pour prendre le café ensemble. Ses visites étaient aussi imprévues que ses départs. Le rencontrant à Londres, Patrick Danahan a l'impression que Paul se porte mieux, il a meilleure mine qu'à Paris et, s'il avait souhaité, il aurait pu s'intégrer à l'Agence et se faire des amis. Patrick reprend la rencontre qui avait eu lieu pendant la nuit, lorsqu'il avait conduit Paul chez lui, mais contredit et nuance les propos du premier récit, s'amusant de l'interprétation donnée par son ami. On apprend aussi que Paul est mort le soir où il avait dîné chez Patrick, écrasé par une voiture, et que les médecins avaient remis à Patrick un cahier où figurait la première histoire. Après avoir

¹ *Thomas, Henri, La Nuit de Londres* (1956), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977, p. 138.

lu et recopier ces notes, Patrick se demande si la mort de Paul était vraiment un accident ou un suicide.

John Perkins, représente l'histoire de la déchéance d'un jeune couple américain, John et Paddy, pour lesquels n'existe plus aucun moyen de se parler après qu'un événement terrible, la mort de Jim - un jeune adolescent des fifties, est survenue dans leur maison. Le récit se termine avec la mort de Paddy et le départ de John mais, à ce qui pourrait sembler la fin du récit, fait suite un deuxième dénouement, mettant au centre de la narration un voisin, le professeur Godwin qui ne change en rien les événements. Cette fin est proposée à partir du moment où John entend un mensonge mineur sur le nombre des chats et reprend avec presque les mêmes mots l'épisode où John monte pour parler à Paddy. Le seul détail qu'il rajoute concerne les traces des pas que ce voisin a remarqués autour de la maison, sur l'allée, et qui pourrait montrer que John ne s'est pas enfuit définitivement. Si nous pouvions penser que la mort de Paddy est une sorte de libération pour John, les détails rajoutés dans la deuxième fin introduisent un doute.

Ces quatre récits présentent une structure double et peuvent être interprétés à deux niveaux : d'un côté ce qui pourrait représenter la narration d'une disparition et de l'autre une prise de position de la part d'un personnage secondaire du texte – le témoin, qui ne rajoute rien en effet au cours des événements mais intervient pour nuancer les propos et introduire une subjectivation de la lecture, un doute ou une hésitation au cœur du récit.

À regarder de près, le témoin est dans les quatre cas un professeur d'université et en même temps un scripteur.¹ Il représente, en quelque l'image que l'auteur a du monde universitaire qui l'attire et lui repugne en même temps. Henri Thomas a refusé de se présenter au concours pour devenir enseignant et, dans ses carnets, les rapports qu'il entretient avec les collègues de l'université sont présentés la plupart du temps comme difficiles. Dans *Le Parjure*, cette aversion transperce par l'ironie : « D'ailleurs on ne tient pas tellement à traverser les apparences, dans le monde (celui des professeurs). [...] On y est d'une indifférence infinie envers tout ce qui ne concerne pas l'avancement... » (70) Quant au scripteur, souvent écrivain, Henri Thomas en distingue

¹ Nous avons choisi d'employer le terme scripteur parce que le professeur Godwin n'est pas un écrivain mais un chercheur scientifique.

deux types : ceux qui sont consacrés – snobes, parlant avec assurance, écrivant légèrement ; et ceux qui sont encore tourmentés par la flamme de la création, à la recherche d'une épiphanie, aux emprises avec le langage et essayant de capter l'essence des choses à travers les mots.

Pour construire ses personnages, Henri Thomas s'est inspiré des auteurs qu'il a lus ou des personnes avec lesquelles il a été en contact pendant ses séjours à Londres et aux Etats-Unis. Le professeur Godwin fait références aux préoccupations littéraires d'Henri Thomas, tandis que John Perkins était un voisin de l'auteur lorsqu'il habitait dans la banlieue de Boston, comme il le mentionne sur la quatrième des couvertures du livre. Quant à Stéphane Chalier, il s'est inspiré de la biographie de Paul de Man avec lequel Henri Thomas avait été collègue à l'Université Cornell, aux États-Unis. Jacques Derrida, ami d'Henri Thomas et de Paul de Man affirme dans un article qu'un jour, Paul de Man lui avait confié : « Si vous voulez connaître une partie de ma vie, lisez « Hölderlin en Amérique. »¹

Ces personnages puisés dans la biographie de l'auteur sont les acteurs des faits divers qui s'apparentent dans une certaine mesure aux romans policiers. Henri Thomas affirme trouver les sujets de ses romans dans des endroits les plus bizarres, comme le métro par exemple : « pendant longtemps il me suffisait de descendre dans la rue et j'avais des anecdotes. Je n'avais qu'à prendre le métro et surtout le métro de Londres »². Parmi ses amis, il passe pour un excellent conteur : « le sérieux était la forme d'humour de Thomas ». Il ne fabulait pas (ou presque pas, juste assez pour qu'on ne le crût pas) ; il était le témoin modeste de l'improbable³.

Dans *La Nuit de Londres*, Patrick Danaham apparaît dans le texte brièvement et il est présenté plutôt ironiquement. Le personnage principal, Paul Souvrault, reçoit de sa

¹ Derrida, Jacques, « *Le Parjure peut-être* », *Études françaises*, P. U. de Montréal, vol. 38, 1-2, 2002, rééd. Sous le titre *Le Parjure, peut-être : « brusques sautes de syntaxe »*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2005, p. 22.

Le Parjure avait initialement eu le titre Hölderlin en Amérique – comme le titre de la thèse que Stéphane Chalier part préparer aux États-Unis. Au moment où Paul de Man avait adressé cette réplique à Jacques Derrida, l'affaire de parjure n'avait pas encore été découverte.

² Thomas, Henri, « Henri Thomas en ombre chinoise », entretien avec René de Ceccatty, *Le Monde*, 19 juin 1992, p. 25.

³ Roudaut Jean, « Les petits hasards inquiétants », *La N. R. F.*, n° 326, mars 1980, p. 182.

part cinq livres qui pourront lui assurer la fin du mois et qui lui donnent une certaine sécurité et confiance en soi. S'il s'agit de cinq livres, ce n'est pas pour rien parce que l'attention accordée aux chiffres acquiert une valeur particulière dans le récit, comme un souci de clarté : on apprend que Paul a dans sa poche un penny et une clé, il rencontre trois filles, il est à Londres depuis quatre ans, la porte de son immeuble à quatre portes, etc. En général, l'emploi des chiffres dans le récit est censé apporter de l'exactitude, une sorte de preuve matérielle qui soutienne l'histoire. Mais dans *La nuit de Londres*, c'est à ce niveau même qu'apparaissent les premières hésitations : Paul perd l'unique clé et le penny, il ne sait plus s'il est à Londres depuis quatre ou cinq ans, si Patrick lui a donné quatre livres ou cinq, et semble oublier que sa maison à quatre portes et non pas trois. Tout tourne autour du chiffre quatre (chiffre symbole de la mort) en variant sur le trois (qui renvoie à la création, à la vie, à Dieu) et le cinq (comme une nouvelle dimension, différente de la vie et de la mort).

En effet, tout le récit peut être interprété en faisant référence aux symboles, à partir de la phrase clé de la narration qui figure à l'entrée des tombeaux égyptiens « Passe, tu es pur » (NDL 104)¹, les références au Kha et au Livre des Morts et jusque à l'association de Patrick Danaham avec Caron, le passeur qui assure la traversée des morts, ou Hermès, le dieu des morts et des chemins, et des trois filles avec Hécate, la déesse des morts, à trois visages dont on plaçait la statue aux carrefours, ou bien avec des Érinyes.

Dans le cas de *John Perkins*, le témoin est le professeur Godwin, un monsieur d'une cinquantaine d'années qui travaille à une thèse sur les caractères et espionne ses voisins depuis sa fenêtre. Sa position face à l'incident est donnée en guise de deuxième variante de la fin et elle est rédigée à la troisième personne du singulier, précédée d'une

¹ Paul Souvraut prononce cette phrase dans le taxi, lorsqu'il se trouve accompagné par son collègue, Paul Danaham, qu'il décrit comme il suit : « Celui-ci ne joue pas au gentleman, il imite autre chose ; c'est un poète, un conférencier, un brillant professeur de l'Institut français. Mais je l'ai vu alors qu'il n'imitait personne, sur le trottoir là-bas ; il sait très bien que je l'ai vu mais comme lui aussi croit qu'il m'a surpris – le manège de la cigarette, il a vu cela sûrement – nous sommes quittes. [...] – Vous voici sauvé, dit-il. – Et vous ? – Et moi aussi, - bientôt – tout à l'heure, une fois passé le pont de Battersea. – Sauveur sauvé, dis-je. Le taxi prend un virage abrupt ; c'est ma rue ; j'ajoute très vite : - Au pont de Battersea, la voix vous dira : *Passe, tu es pur...* » (NDL 103-104)

explication qu'on ne saurait à qui attribuer (un extrait de la thèse de Godwin, une intervention de l'auteur ?) :

Il y a un autre dénouement à John Perkins. Si je le donne ici ce n'est pas à titre de variante ou d'exercice de style, mais parce que l'hésitation fait partie essentielle de l'histoire. John Perkins à l'instant où, penché vers la fenêtre du sous-sol, il entend cette phrase "ils ont mis les chats dans la baignoire", est momentanément hors d'état de choisir sa réponse à une situation aussi imprévue que choquante. Le corps, l'état de forces en lui, l'inconscient ou on veut appeler tout ce qui ne sera pas décision claire, détermineront cette réponse. Entre la violence offensive et la fuite, John ne peut vaciller longtemps, mais ni lui ni l'auteur n'ont su, à cet instant précis, dans quelle direction il sera jeté. Cette ambiguïté est commune à la vie et au roman, du moins à certains romans que pour cela nous disons vivants. Dans la vie réelle cependant il n'y a jamais, et tout de suite, qu'une solution, supprimant tous les possibles.¹

La deuxième fin n'apporte rien au cours des événements et on reprend l'histoire à partir du moment où John entend le mensonge sur le nombre des chats, brise les vitres de l'appartement de Dorothy, monte l'escalier en fracassant divers objets, trouve sa femme morte, prend ses affaires et s'en va. Pendant ce temps, le professeur essaie de travailler sans faire trop attention aux bruits. Bien que mené à la troisième personne du singulier, le discours indirect – libre laisse entrevoir que cette deuxième fin donne une interprétation personnelle aux événements. Peu indigné par le comportement de John, le professeur Godwin semble plutôt dérangé par l'attitude de Paddy: « Quelle indolence, quelle incurie! Le professeur Godwin se surprit une fois de plus en train de haïr cette femme qu'il ne connaissait pas. »² Le professeur remarque Paul Dale, l'homme que John avait vu déshabillé sur le lit de Dorothy, revenir vers la maison parce qu'il avait perdu son portefeuille contenant des pièces d'identité et des photos, risquant ainsi de se faire interroger par la police. C'est Paul Dale qui appelle la police justement pour éviter une situation embarrassante qui aurait découvert ses activités insensées :

¹ Thomas, Henri, *John Perkins* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 141-142.

² Thomas, Henri, *John Perkins* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 151.

Cette bouche d'où aurait pu sortir son secret à lui, Paul Dale, il la fermerait; il rendrait nul tout ce qu'elle pourrait dire. Que Perkins ait volé le portefeuille après avoir brisé les vitres à coup de pied, c'était le début d'une de ces crises dont on trouverait des témoins (l'homme à la fenêtre éclairée, il doit y être encore).¹

On appréhende John à Boston, ivre, pendant qu' « il essayait d'entraîner deux filles dans sa Ford pour les emmener, criait-il, dans un motel du Cap Cod où l'on n'a pas besoin de certificat de mariage. »²

La seule différence que cette deuxième conclusion marque par rapport à la première c'est l'hypothèse, presque la certitude, que John y reviendra un jour : « Quelqu'un est revenu et reparti durant la nuit, évidemment c'est John Perkins. S'il est revenu, pensa Godwin, il reviendra, bientôt. La justice n'a rien relevé de grave contre lui ; sa femme était morte depuis au moins une demi-heure quand il est entré dans sa chambre. »³

Il est probable que le professeur Godwin a raison dans ses hypothèses mais de nouveau un petit détail jette le trouble dans l'interprétation du récit : d'après Godwin, la chambre où la lampe restait toujours allumée appartenait à John : « la chambre où une petite veilleuse était allumée près d'un lit défait était celle de John Perkin ; ils faisaient donc chambre à part, cela expliquerait que Paddy Perkins ait pu s'évanouir et même mourir dans la chambre voisine avant que son mari se fût aperçu de rien. »⁴ Or, cette chambre avait appartenu à Jim, à en croire la première partie.

Le témoignage n'épargne donc rien, ne change rien, l'inévitable – la mort de Paddy et la fuite de John – se produisent et sont le seul dénouement possible. Mais ce témoignage introduit un doute sur la réalité et la vérité des faits. Ce n'est pas pour rien que le témoignage nous est proposé à partir du moment où un mensonge est prononcé.

¹ Thomas, Henri, *John Perkins* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 156.

² Thomas, Henri, *John Perkins* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 157.

³ Thomas, Henri, *John Perkins* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 161.

⁴ Thomas, Henri, *John Perkins* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 162.

Ce petit détail sur lequel bute le récit agit comme un croc, une fine crevasse dans la réalité qui se propage et finit par créer une faille au niveau du texte et de la capacité de représentation du langage.

Il en va de même dans le cas du *Parjure*. « Mais à ce moment dont je parle (l'opération) je ne savais pas que la Police de l'Immigration avait découvert ce qu'ils ont appelé le faux témoignage de Stéphane Chalier : une seule ligne d'un formulaire rempli par Stéphane dans le bureau des mariages de Tucson, Arizona. »¹. Nous apprenons aussi que le personnage-narrateur, pour secourir Stéphane Chalier, dit à la commission qui enquête le cas qu'un rapport-confession sera écrit par Stéphane. Mais celui-ci refuse d'écrire un rapport qui explique ses actions et le déculpabilise et relègue au narrateur de le faire, s'il le veut absolument. Comment écrire une confession à la place de quelqu'un ? Et comment écrire un rapport justificatif pour ce qui est une culpabilité évidente ? La seule possibilité serait de refuser l'explication et disparaître :

Mais disparaître n'est pas répondre à une question précise (le faux serment) ! Il n'y a aucun rapport entre les deux, ce sont deux ordres de choses différents ! C'est bien ce que j'affirme aussi – et si je ne m'en tiens pas là, c'est que je ne suis pas Chalier, mais seulement quelqu'un proche de lui, et que je peux donner une explication dans la mesure où ma situation n'est pas tout à fait la sienne – ce ne sera donc qu'une explication approchée. Tout de même, j'ai conscience aussi de ce qu'il y avait absolument clair dans l'histoire de Chalier, ou plutôt d'absolument direct. Je ne pourrais même pas commencer de le défendre, sans cela. Mais à cause de cela également je me rends compte à chaque instant que mon "plaidoyer" n'est vraiment qu'un pis-aller, à côté de l'évidence qui n'a aucun besoin d'être défendue. Comme Chalier avait besoin quand il m'a dit qu'il m'incombait de faire le rapport ! C'était beaucoup plus juste qu'il ne le pensait (car il me parlait par humeur, et ne s'en est pas souvenu quand je le lui ai rappelé). Je n'ai pas à rédiger ce rapport, car je trouve que je suis moi-même le rapport entre mon Chalier (s'il lisait cela, quel méchant petit sourire il aurait !) et les autres, à commencer par leurs Commissions diverses...²

¹ Thomas, Henri, (1964), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995, p. 72.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, (1964), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995, p. 147-148.

Et, puisqu'écrire un tel rapport n'est pas possible, nous pouvons lire quelques lignes plus loin : « Je suis le rapport qu'on attendait, le rapport confession ! Je raconterai tout ce que je sais, et puis je dirai : "Maintenant je m'efface ; à partir de là je ne sais plus rien, il y a autre chose. " »¹ Ce que le narrateur comprend par *autre chose* reste une énigme, un pan de réalité suspendu qui n'est pas accessible immédiatement et qui ne se laisse pas nommer. Pourtant, le récit même que nous lisons pourrait représenter cette *autre chose* parce qu'il fonctionne comme un rapport-confession impossible.

Tout comme dans le cas de *John Perkins*, ou de *La Nuit de Londres*, le témoignage ne change rien au cours des événements – ce n'est pas là l'intention du texte : « En un sens, on était sans pitié : il l'avait voulue cette existence. Il était même, disons-le franchement, coupable. »² Mais trente pages plus tard, cette culpabilité admise par Chaliar lui-même est relativisée :

Mauvais fils, mauvais époux, mauvais père – mauvais professeur même –, ils pouvaient voir tout cela en lui, et il n'avait pas de justification à offrir, il trouvait la condamnation normale, sous tous ses aspects mais il reste un aspect caché qui échappe à la loi et à la logique : "ils n'avaient pas vu le fond de la mer, dit maintenant Stéphane et je ne le leur reproche pas, pour l'excellente raison que le fond de la mer m'était bien particulier, tout à fait subjectif, et quand ils l'auraient vu pour leur propre compte, cela n'aura pas arrangé les choses".³

Dès lors, le témoin prend conscience de la subjectivité de ses propos car tout témoignage suppose d'intérioriser un événement et de le rendre par le filtre de son raisonnement. Celui qui est juridiquement ou moralement coupable devient innocent aux yeux du témoin parce qu'on fait basculer le système causal et on propose un autre système, personnel et unique, cette fois-ci. Peut-on alors parler de témoignage dans le sens ordinaire du terme qui comporte sémantiquement une charge de vrai et de réel ? Le

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, (1964), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995, p. 148.

² Thomas, Henri, *Le Parjure*, (1964), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995, p. 70.

³ Thomas, Henri, *Le Parjure*, (1964), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995, p. 91-92.

témoin narrateur est le premier à mettre en question la validité de sa position. Le discours peut encore tenir ?

Il fallait que je sois témoin, strictement, uniquement, témoin. Seulement, ce n'est pas possible, je l'ai constaté en ce qui me concerne, et je me demande s'il a jamais existé un homme qui n'ait été que témoin de la vie des autres. La position n'est pas tenable. Pour moi qui suis seul en tout cas (pas intéressant), il se passe que je suis devenu pour ainsi dire le contraire d'un témoin. A force de voir Chalier, la femme, les enfants et l'autre ! – j'ai compris que Chalier n'était absolument pas coupable, et j'ai compris encore autre chose. Dans ces conditions, je devais chercher à le défendre, puisqu'on l'accusait.¹

Le témoignage est, généralement parlant, la forme la plus apte à satisfaire la nécessité d'objectivité. Se plaçant à l'extérieur de l'action, devenant un œil exempt d'agir et qui se contente d'enregistrer, le témoin pourrait devenir une alternative à la subjectivité du narrateur-personnage et une piste pour trouver un langage idéal. En effaçant l'émotion devant l'épiphanie ou la mort, émotion qui rend des expériences innommables, le témoignage vient comme une promesse de retrouver un langage qui coïncide à l'expérience. Mais cette promesse est vite effacée par les récits d'Henri Thomas car, le plus souvent, le témoignage n'est pas un récit objectif. Il représente une alternative à un récit préexistant, une sorte d'ombre qui veut élucider le premier récit mais qui finit par l'obscurcir encore plus. Les récits de témoignage chez Henri Thomas sont toujours accompagnés par une réflexion sur l'écriture.

Nous pouvons conclure que le témoin, celui qui devrait apporter la certitude, change l'évidence du récit en incertitude. Il *éventre* le texte pour le montrer dans ce qu'il y a de plus secret et ses propos, loin de correspondre à la place que leur assigne la justice, dévoilant l'hésitation qui existe dans toute action et dans toute narration. Par l'intermédiaire du témoin, l'interprétation de la narration quitte le niveau événementiel et le récit se tourne vers lui-même en devenant autoréférentiel : au centre de ces récits le fait divers est redoublé par l'attention portée sur la réticence qui fonde l'écriture.

Pour Henri Thomas écrire c'est trahir l'événement parce que le texte ne peut jamais rendre entièrement une action. Toute parole est donc mensongère et au moment

¹ Thomas, Henri, *Le Parjure*, (1964), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995, p. 99-100.

de sa profération elle doit être retirée. Par la suite, composer un roman n'est plus possible, ou du moins non pas dans le sens classique du terme : « Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles. » (Thomas 1993,149)

Il faut pourtant continuer à écrire « pour préserver le peu de bonheur anonyme qu'[il] pourr[a] atteindre pour [se] délimiter, afin de ne pas fuir de tous parts » (Thomas 1993, 150) et la seule manière de le faire s'est introduire un doute au coeur du récit. Ce doute, cette hésitation nous montre le langage dans sa faiblesse et donc dans sa vérité la plus profonde.¹ Ce qui reste après avoir éliminé les mots communs, les formules et les couches superficielles du langage, c'est de l'insolite, « de toutes petites marques de la vérité, le minimum de trace, presque rien. » (P 221-222). L'écrivain n'a pas d'autre liberté que « celle d'un intense scrupule au sein de l'inévitable » (JP, quatrième des couvertures) une hésitation qui sépare le « presque rien » de « rien » et qui lui permette, après avoir écrit son récit de prononcer : « Passe, tu es pur ». (NDL 104)

Chapitre IX

L'auteur et le lecteur

1. Les marques de l'auteur

¹ « Mais quoi, il avait retrouvé quelque chose, loin des aveugles maîtres de son enfance et de son adolescence, et même loin de tout témoin – un langage, si ce n'est sa vérité » (NL, 157)

Outre le titre, la quatrième de couverture comprend des indices supplémentaires sur la manière dont l'auteur se rapporte à son texte et envisage que le lecteur le lise. La majorité des prières d'insérer des récits ont été écrits par Henri Thomas lui-même¹, qui les a signés de son nom ou de ses initiales. Ils traduisent de la part de l'auteur la volonté d'induire au lecteur, avant même la lecture du texte, une certaine manière de se rapporter au récit² et présentent souvent le récit comme étant facile à comprendre. Cette quatrième de couverture, comme Gérard Genette le fait remarquer, « couverture est somme toute un lieu fort approprié, et stratégiquement fort efficace, pour une sorte de préface brève », « peu onéreuse pour qui sait flâner aux étals, et généralement bien suffisante »³. Malgré sa vocation transitoire, car elle peut être effacée ou remplacée, au bon gré de l'éditeur, elle reste pourtant un indice de l'intention de l'auteur, de sa façon de se rapporter à son propre texte et au lecteur.

Le prière d'insérer représente souvent un indice sur ce qui se trouve à la base de l'œuvre, comme c'est le cas de *John Perkins* (1960) qui associe l'écriture du livre à la perception d'un son particulier – le timbre des sonnettes aux Etats-Unis, qui lui rappellent un personne qu'il avait connu là-bas : « Qui a vécu aux Etats-Unis se souvient du timbre des sonnettes là-bas; quelques notes très douces, musicales, tranquilisantes; elles ne réveillent pas les enfants. Ainsi s'annonçait John Perkins, tard dans la nuit. Une petite halte en passant, le temps de dire, presque à voix basse qu'il n'en pouvait plus, qu'il n'avait pas dormi depuis... ». Ce personnage apparait aussi dans les carnets de l'auteur et dans l'interview accordée à Christian Giudicelli. L'auteur précise avoir même gardé plusieurs année une valise de son personnage, une situation qui lui semble anecdotique car l'auteur aurait gardé la valise de son personnage. Mais le

¹ Dns le cas du roman *Le Parjure*, sur la quatrième de couverture figure un fragment de la préface écrite par Philippe Jaccottet.

² Gerard Genette retrace l'histoire du prière d'insérer qui était destiné initialement à l'éditeur, puis aux journaux qui saluaient l'apparition du livre et seulement depuis peu de temps au lecteurs. Il donne comme raison du fait que c'est l'auteur celui qui écrit ce texte, à côté de la volonté de présenter sous un certain angle son livre, notamment au XXe siècle, l'économie de temps, d'effort. Nous considérerons que, dans le cas des récits d'Henri Thomas, il s'agit d'une rigueur que l'auteur s'impose afin de donner une certaine image de son texte et d'orienter la lecture. Le développement de notre analyse permettra de justifier ce point de vue.

³ Genette, Gérard, *Seuils*, p. 106.

prière d'insérer de John Perkins tente aussi d'expliquer la démarche formelle entreprise car, nous l'avons vu, à un premier récit qui finit avec la mort de Paddy et la fuite de John, suit un deuxième texte intitulé *Un Scrupule* et qui fait corps commun, en fait, avec le premier, étant une simple variante :

J'avais beau jeu de sauver John, n'étant pas lui. Or je ne suis parvenu qu'à le faire hésiter.

Il me semble maintenant que le romancier n'a pas d'autre liberté: celle d'un immense scrupule au sein de l'inévitable.¹

Malgré l'air explicatif de cette explication, le prière d'insérer n'offre pas véritablement une explication de la démarche scripturale. Cette liberté dont parle l'auteur représente, en fait, une fausse contrainte qu'il s'impose et qu'il relègue finalement au hasard et à l'inévitable. Au lieu d'éclairer le récit, il le place dès le début sous le signe du mi-dire, de l'insinuation et du secret impénétrable. Nous retrouvons cet aspect explicatif des origines du récit aussi en ce qui concerne *La Relique* :

A l'origine de ce roman un peu policier, un peu théologique, il y eut un « fait divers » de quelques lignes que l'on retrouverait, en cherchant bien, dans un quotidien du soir vieux de cinq ou six ans. Le vol, dans une église de la capitale, d'une relique sans valeur marchande est un fait assez étrange. Il est cependant passé, si j'ose dire, remarquablement inaperçu.

C'est cela justement qui m'a d'abord intrigué : il y avait là quelque chose de provocant pour l'imagination, aussi bien que pour la réflexion. On verra dans quels singuliers problèmes je suis tombé, en suivant sans malice ma pente au sujet de cette parfaite disposition de la relique de saint Edry²

Mais en outre de l'explication des origines du récit ou de la tentative de la définir, le prière d'insérer projette aussi le lecteur idéal. Dans *La Relique*, il l'assimile aux personnages du récit : « Sommes-nous moins naïfs, moins rusés, moins barbares que les ouailles de ces temps-là ? La grande et la petite histoire sont poreuses à certaine lumière qui s'intensifie ça et là, au foyer de quelques gestes. Le vol de cette relique est

¹ Thomas, Henri, *John Perkins* (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, Prière d'insérer.

² Thomas, Henri, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, Prière d'insérer.

l'un d'eux, où se fait jour la vérité : nous avons tous volé la relique ». Le lecteur est donc quelqu'un de *naïf*, de *rusé*, de *barbare*, un voleur de relique, sans même le savoir. Et, pareil aux personnages, il n'est pas vraiment maître de ses gestes. Ainsi présenté, le lecteur devient une figure abstraite. Le ton de l'auteur semble en même temps accusateur et rassurant. D'une part, le lecteur se voit attribuer un crime qu'il n'a pas commis et il a du mal à comprendre de quoi on l'accuse au juste. D'autre part, ce vol de la relique ne semble pas représenter un vrai délit parce que tout le monde le fait. Il ne lui reste qu'à se demander : Qu'est-ce que c'est que cette relique ? A quoi fait-elle référence au juste ? Qu'est-ce qui se cache derrière cette présentation du livre et derrière cette accusation qu'on formule contre lui ?

. Cette image presque dédaigneuse du lecteur apparaît aussi dans le prière d'insérer du *Promontoire*. Le texte est présenté comme étant tellement simple que même un berger ivrogne pourrait le comprendre : « Rien qui ne s'explique, rien qu'un berger ivrogne ne puisse raconter sans faute, et à travers tout cela, évidente comme le soleil sur la mer, la vision d'un monde qui nous libère, – qui nous libère de nous-mêmes. »¹ Mais ce manifeste de la simplicité vient contredire le paragraphe qui le précède et qui essayait d'expliquer le roman à travers une façon particulière des personnages de concevoir la vie :

S'il existe parmi nous des hommes, des femmes, pour qui la vie et la mort ne sont pas ce qu'elles sont pour nous, des êtres à qui manque, si l'on veut, notre sens de la mort et de la vie, ou qui possèdent un autre sens, tout aussi peu définissable que le nôtre, sinon que là où nous ressentons menace, vertige, négation, ils sont aussi loin de nous qu'un arbre ou qu'une pierre, qu'advient-il à celui qui, n'étant pas entièrement comme ceux-là, ne peut ni les fuir s'il les rencontre, ni les rejoindre tout à fait dans leur tranquillité sans nom ? L'homme qui dit *je* dans *Le Promontoire* tombe en ce qui pourrait sembler un piège infernal, si tout n'était si simple, si élémentaire à la fin.

Le texte du *Promontoire* se situe plutôt dans la lignée de cet énoncé qui fait de la réflexion sur la vie et sur la mort une question indécidable. Car la mort de Diane autour de laquelle la narration se concentre en bonne mesure reste inclassable et, en fermant le livre, le lecteur ne saura pas s'il a lu l'histoire d'un meurtre, d'un suicide ou d'un

¹ *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987.

accident. Ce berger ivrogne projeté par le prière d'insérer s'avère être beaucoup plus perspicace que le lecteur qui, lui, ne parvient pas à avoir la certitude de comprendre véritablement le texte. Un autre cas révélateur de la place accordée au lecteur est représenté par le texte qui figure sur la quatrième de couverture du recueil de nouvelles *La Cible* :

Chacun des récits qui forment *La Cible* a son unité propre, et peut s'isoler de l'ensemble, mais c'est à la façon de ces moments d'une existence dont nous disons qu'ils tranchent sur le reste : accidents d'une perspective qui prend pour eux sa profondeur.

Un gamin s'absente de la messe et ne parvient pas à inventer le sermon qu'il devrait répéter à ses parents, mais il trouve autre chose. Plus tard, au bord de la mer, il fait la connaissance d'une personne qui l'éblouit. Des années passent. Il rencontre à l'étranger un petit garçon collectionneur de squelettes d'oiseau et de rongeurs. Il constate l'existence du satyre de l'aube. Il se promène sur les toits. Il emprunte la cravate et les souliers d'un magistrat équivoque... C'est encore la jeunesse ; mais vient une fois où le je narrateur s'efface. C'est la chance folle qui mène le jeu : le héros du dernier récit est un homme absent de sa propre existence. Tel est le lien logique de cette douzaine d'histoires moins une. On peut y voir aussi une suite d'images n'ayant de commun qu'un certain style ; le lecteur fera son choix.¹

Ce prière d'insérer justifie, dans un premier temps, la parution des nouvelles dans un même livre par le fait qu'il s'agit de plusieurs hypostases de la même personne qui varient en fonction de l'âge et de la position que celle-ci a dans le récit (personnage principal, personnage secondaire, témoin ou narrateur). Mais, outre la justification qui concerne la composition du volume, on voit se projeter la figure du lecteur auquel on accorde finalement une large liberté. Le prière d'insérer propose, en fait, trois possibilités de lire le texte : soit en prenant chaque nouvelle à part, soit en considérant le recueil comme un ensemble régi par une logique commune, soit en se laissant par le style, indépendamment du sujet des récits. L'affirmation finale, « le lecteur fera son choix », est en même temps signe d'une liberté immense accordée au lecteur et signe de réticence : en renonçant à donner une piste de lecture, l'auteur renonce aussi à donner une clé d'interprétation.

¹ Thomas, Henri, *La Cible*, Paris, Gallimard, 1955, Prière d'insérer.

D'autres prières d'insérer s'efforcent de définir le récit, comme c'est le cas d'*Une Saison volée* où l'on remarque la surabondance de l'emploi des présentatifs :

C'est l'île Saint-Louis et sa femme sans tête. C'est une herbe tenace, au revers d'un pont. C'est Fernie, aujourd'hui mariée. C'est un vieil Arménien arrivé au bout du rouleau. C'est le mystérieux Collège de 'Pataphysique et son démiurge, encore plus mystérieux, avec ses multiples identités. Bien d'autres choses, bien d'autres êtres qui font battre la chamade à un cœur solitaire. Cette Saison enfin, l'un de très rares exemplaires laissés par Rimbaud, découvert par Sainmont dans un fond d'imprimerie, en quelles mains a-t-il disparu ? Chez Sainmont, je le jure, j'ai feuilleté le mince impérissable livret.¹

Derrière cet emploi excessif du présentatif « c'est », on entrevoit pourtant un sens qui échappe à la compréhension car l'agglomération des termes disparates « C'est l'île Saint-Louis », « sa femme sans tête », « C'est une herbe tenace », « C'est Fernie », « C'est un vieil Arménien » crée la sensation de ne pas pouvoir définir véritablement le roman. En plus, les adjectifs pronominaux indéfinis des expressions « Bien d'autres choses », « bien d'autres êtres » et le fait qu'ils précèdent des noms qui ont un sens très général et désignent plutôt des catégories « choses », « êtres », révèlent la difficulté de cerner l'essentiel et représentent un point de réticence.

2. Les hypostases de l'écrivain

La figure de l'écrivain traverse souvent les récits d'Henri Thomas. Derrière cette image de l'écrivain nous voyons se préfigurer, dans l'ombre, la conception même de l'auteur sur la littérature et le récit. Si le personnage peut être une représentation autofictionnelle de l'auteur et le narrateur est lui-même souvent un double de celui-ci, nous pourrions en déduire, par conséquent, qu'il y a une équivalence entre ces trois instances narratives. Cette superposition de rôles que nous pouvons identifier dans bon

¹ *Une Saison volée*, Paris, Gallimard, 1986, Prière d'insérer.

nombre de récits prouve, d'une part, la perméabilité qui existe entre ces trois dimensions du pôle émetteur du discours. D'autre part, puisque l'émetteur du discours ou du récit reste difficile à désigner concrètement, il en découle une réticence à assumer le récit, comme un désir de se tenir dans l'indistinction et l'anonymat.

La représentation de l'écrivain n'est pas univoque dans les récits d'Henri Thomas. Plus exactement, nous retrouvons deux types d'écrivains incarnés dans le texte : l'un qui écrit sans savoir qu'il est écrivain, tourmenté par le démon de la création et la conscience de l'impossibilité de s'exprimer pleinement ; l'autre, écrivain reconnu par le public, parfois même très fameux et dont les livres jouissent d'une grande appréciation, qui écrit facilement et sans insouciance. En parlant de ces différences, Dominique Rabaté distingue entre *écrivain* et *scripteur*. D'autres critiques littéraires font la différence entre écrivain et écrivain. A la différence de l'écrivain consacré, le *scripteur* ou l'*écrivain* ne veut et ne peut pas devenir célébré, il se fond dans l'anonymat. Ensuite, il n'invente pas véritablement, il ne calcule pas, il n'écrit pas en respectant un plan : il tente de surprendre l'innommable, l'épiphanie et la mort, sur le vif de l'émotion, dans leur caractère contradictoire et multiple. Nous pouvons apercevoir ces deux couples présentés en opposition dans des récits comme *La Nuit de Londres* ou *Le Promontoire*.

Dans *La Nuit de Londres*, cette ambivalence de la figure de l'écrivain est incarnée par le promeneur londonien, Paul Souvrault, qui rédige dans sa chambre un texte qu'il refuse de prendre pour un récit, et par « l'autre », l'écrivain reconnu et l'éditeur du texte de Paul après sa mort. Cette opposition auteur manqué – auteur reconnu permet à Henri Thomas d'exposer sa conception sur la littérature. Un épisode lié à l'épiphanie qui montre Paul Souvrault devant la feuille de marronnier¹ qu'il vient regarder chaque jour comme charmé, donne l'occasion d'une réflexion sur ce qui se trouve à la base du roman :

Si j'étais écrivain, je ferais un roman d'amour dont le héros et l'héroïne se seraient donné rendez-vous près de ce grillage ; ils remarqueraient cette feuille, reviendraient là à cause d'elle, cela deviendrait une superstition dont ils plaisanteraient, mais que chacun

¹ Cette feuille de marronnier embrochée à une grille est un élément catalyseur de l'épiphanie.

à part soi prendrait en sérieux, de deux manières différentes... si j'étais un romancier, autant dire si j'étais l'autre !¹

La simplicité de la feuille, son pouvoir enchanteur et le fait que son image surgit dans un moment chargé d'une forte signification symbolique (« le héros et l'héroïne se seraient donné rendez-vous près de ce grillage »), fond d'elle le possible moteur d'un récit. Cette feuille qui n'est pas comme toutes les autres car les héros la *remarquent*, lui confèrent un pouvoir magique et l'associent à une *superstition* appartient, comme nous l'avons déjà vu, à la catégorie des petites choses. Mais cet écrivain imaginaire qui tente de faire un roman autour de la feuille est Henri Thomas lui-même. *La Nuit de Londres*, n'est rien d'autre que ce roman construit autour d'une feuille desséchée et, semblablement, *Le Plein Jour* et *Une Saison volée*, sont des romans construits presque autour du même motif – une touffe d'herbe. Pourtant, aussitôt envisagée, cette perspective d'écrire est rapidement réfutée par Paul Souvront :

Je ne pourrais même pas faire une nouvelle sur ce sujet ; seulement je me suis rappelé cette feuille en me réveillant, et elle m'intéresse ; elle a une histoire qui dure un an ; ce qui me plaît, c'est que non seulement je ne pourrais pas en faire un roman, ou une nouvelle, ou... une pièce de théâtre, mais que personne ne le pourrait ; c'est peut-être un secret que personne ne peut dire, bien que tout le monde ait vu cela, une feuille morte.²

Le récit qui puisse traduire le trop plein de joie éprouvé en voyant la feuille s'avère impossible car il n'y a pas de mot juste pour pouvoir en parler. Paul considère que ni le roman, ni la nouvelle, ni le théâtre ne sont pas à la hauteur de l'épiphanie déclenchée par la feuille. Bien qu'il s'agisse d'un objet banal que tout le monde ait vu, le regard porté sur elle est nouveau, comme si le personnage la découvrait pour la première fois, sous l'angle de la surprise et de l'étonnement. Si le genre narratif et le théâtre sont incompatibles avec le vif d'émotion incommunicable, pourrait-on sous-entendre alors qu'il reste pourtant la poésie pour tenter l'impossible ? Henri Thomas lui-même a embrassé cette voie d'expression et, si l'on peut parler des périodes de

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 123-124.

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 123-124.

désenchantement et d'abandon du roman, du carnet ou de la traduction, la poésie semble être restée une constante de sa création littéraire. Mais Henri Thomas n'est pas uniquement un poète et il n'a jamais abandonné complètement le roman. On doit y voir une foi dans l'écriture romanesque, malgré son imperfection, et l'espoir de trouver un style, une forme et un langage qui puisse communiquer l'innommable. Ce « secret que personne ne peut dire », « la joie de cette vie », « le fond de vie », « la vie justifiée », ne semblent pas être juste les idéaux existentiels des personnages. Ils sont aussi la matière première de l'écrivain, toujours à l'affût du mot juste. La quête du personnage est ainsi redoublée par la quête de l'écrivain car atteindre cet idéal de présence ne semble pas suffire – il doit être aussi transposé en parole, en récit, en littérature.

À la fin du roman, en parlant de l'entreprise dans laquelle Paul Souvrault s'était engagé, l'éditeur, l'écrivain consacré, l'« autre » remarque : « Mais quoi, il avait retrouvé quelque chose, loin des aveugles maîtres de son enfance et de son adolescence, et même loin de tout témoin – un langage, si ce n'est sa vérité. »¹ Si jusqu'alors le discours de cet écrivain consacré avait été teint d'ironie et il avait essayé de se détacher à tout prix de Paul et de l'image que celui-ci lui avait attribué, ses propos laissent entrevoir l'admiration. Ces aveugles maîtres « de son enfance et de son adolescence » sont les écrivains consacrés que l'enfant devait lire à l'école et dont Henri Thomas parle à plusieurs reprises dans ses carnets et dans ses lettres. S'ils sont caractérisés par l'adjectif-épithète aveugle, ce n'est pas par hasard : le terme rappelle la distinction que nous avons pu faire, en ce qui concerne l'ambivalence de l'image, entre la vue et la vision. A ces écrivains incapables de voir au-delà de l'apparence des choses et de pénétrer le mystère qui entoure même le plus commun objet, s'opposent « les maîtres » qui ont ouvert grand les yeux sur l'innommable et qui furent, pour Henri Thomas, Jules Verne, Baudelaire et, avant tout, Rimbaud. Ce fragment de *La Nuit de Londres* résonne avec un autre fragment, cette fois-ci autobiographique, de *La Joie de cette vie*, ce qui montre la perméabilité qui existe entre les différentes formes de la création d'Henri Thomas et les différents registres (roman ou carnet) :

Les romans, les fictions, les « récits », etc., et même les fables, les histoires brèves, jouent la chimère avec le lecteur. Ils lui sautent dessus plus ou moins légèrement,

¹ Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p. 157.

quelquefois comme des confettis, certaines fois comme les chimères qui accablent les voyageurs dans les poèmes de Baudelaire – mais toujours il y a cet élément de piège, de charme, et cette intention d'égarer.¹

Grâce à ce narrateur-écrivain, on entrevoit ce que représente le langage pour Henri Thomas. Il est saisi, d'une part, comme l'instrument qui fait vivre l'expérience, un point nécessaire pour exister et affirmer soi-même. Il est la joie qui vient couronner le devenir du personnage qui, sous un aspect idéal, retrouverait enfin les mots pour parler de ces expériences limites que l'épiphanie et la disparition représentent. Il est un point d'arrêt qui permettrait l'immobilisation poétique de la réalité. Devant ce pouvoir éblouissant de la parole que Paul Souvraut semble découvrir brusquement à la fin de sa déambulation nocturne, son ami, l'écrivain consacré, éprouve de l'étonnement :

Mais pourquoi cet acharnement à dresser autour de lui une fiction plus lourde et plus hostile que la réalité, - à bâtir pour ainsi dire un mur d'inexistence avec le meilleur moyen dont l'homme dispose pour s'assurer l'être – le langage. Et le scandale pour moi n'est pas du tout de me voir désigner comme l'ennemi, « l'autre », c'est de sentir que toute cette hostilité vise en définitive le langage, – et d'abord la poésie, sa forme la plus pure. Il est vrai que cette hostilité n'est pas nouvelle ; elle suit le langage comme une ombre, il semble même que tout auteur moderne soit tenu de ne pas l'ignorer ; c'est de leur part une feinte, une erreur volontaire, un exercice. Chez Souvraut, l'erreur était, si je puis dire, totale, et sans réserve. Mais je me demande s'il n'est pas injuste de parler d'*erreur* dans son cas ; il n'avait pas choisi de se méfier des mots, on avait dû l'attaquer, le duper ou lui jouer quelque mauvais tour en se servant des mots, alors qu'il était trop jeune pour pouvoir réagir efficacement.²

Cette méditation de l'écrivain consacré, qui devient le deuxième narrateur de *La Nuit de Londres*, correspond à une auto-analyse de l'auteur. Henri Thomas est hanté lui-même par la duplicité de la parole : le langage est pour lui en même temps un « mur d'inexistence » et « le meilleur moyen pour s'assurer l'être ». Paul Souvraut erre à travers les rues de Londres comme on erre dans le langage à la recherche d'un *je ne sais*

¹ Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Gallimard, 1991, p. 76

² Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956, p.145-146.

quoi, du presque rien, de la chose, de l'innommable. Son hésitation entre le désir de sombrer dans l'anonymat, dans l'impersonnel, et celui de s'affirmer comme individu, comme existence¹, hante aussi l'auteur, comme ses lettres et ses interviews en témoignent.

Cette différence entre l'écrivain consacré et l'écrivain manqué apparaît aussi dans *La Relique* mais, cette fois-ci, dans les paroles d'un même personnage qui réfléchit à sa création à deux moments différents : avant et après l'épiphanie. Dans ce récit, le commissaire Didier est aussi un écrivain consacré. Lorsqu'il fait son apparition dans le texte, on nous annonce le fait qu'il a déjà écrit un roman, *Le Pantenne*. Le livre jouit de succès auprès du public et le monseigneur même l'a lu. Mais le monseigneur qui, dans le texte, est assimilable à l'autorité du lecteur, refuse de donner son avis sur le premier roman du commissaire, ce qui laisse déjà se glisser un doute concernant la qualité du roman. En plus, celui-ci insiste à plusieurs reprises sur le fait que le commissaire Didier n'arrive pas à comprendre l'essentiel et, puisque cet essentiel lui échappe, on se demande bien comment il pourrait l'exprimer. Après l'enquête menée pour trouver les voleurs de la relique, et après la poursuite obsessionnelle du prêtre de l'église Saint Edry et de la prostituée avec laquelle celui-ci était parti, le commissaire vole à son tour l'objet de vénération et, au lieu de le restituer à l'église, le jette inexplicablement dans un ravin. C'est à ce moment, lorsque la lumière du coucher du soleil a les mêmes nuances que la capsule qui contenait la relique et que tout le paysage semble devenir cuivré, qu'il a une épiphanie et semble comprendre l'essentiel – cet essentiel dont le monseigneur lui avait parlé. Mais cette épiphanie s'accompagne aussi d'une prise de conscience sur les différences irréconciliables qui existent entre l'expérience et le langage et donc, l'autosatisfaction donnée par le succès de son roman se change brusquement en désarroi. Ce qu'il avait écrit n'était pas vrai et, ce qui est vrai, ne peut pas véritablement être écrit. Après cet épisode qui est consigné dans le récit sans aucun autre commentaire, la vie du commissaire change brusquement et prend un nouveau

¹ Dans *Le Précepteur*, Jean Parize exprime ce même tourment dans les termes suivants : « C'est à la fois le contraire de la recherche du singulier et l'affirmation la plus résolue de la personne. » Thomas, Henri, *Le Précepteur*, coll. « L'imaginaire », Gallimard, p. 164.

cours : il renonce à son poste, commence une vie simple au bord de la mer et renonce à l'écriture.¹

Nous pouvons aussi identifier cette même image double de l'écrivain aussi dans le récit *Le Promontoire*. Tout comme Paul Souvront dans *La Nuit de Londres*, le narrateur-personnage est en exil (auto-exil). Il est un traducteur et il commence à écrire sans très bien savoir pourquoi, comme un moyen de distraction et pour occuper son temps. L'écriture exerce sur lui un attrait inexplicable et devient rapidement une obsession qui lui occupe tout le temps. En écrivant sur les autres, il arrive à écrire sur soi-même et sur son expérience révélatrice. Pareil à Paul Souvront, lui aussi refuse de se considérer un écrivain. En opposition avec lui, apparaît « le grand romancier Gilbert Delorme » qui « parcourait l'île, s'arrêtant quelques jours ça et là pour travailler, et sa course l'avait amené à Lormia, qui lui plût »². Le récit que le narrateur-personnage du *Promontoire* commence est dû, en fait, à cet écrivain consacré car c'est lui qui découvre la photo de Diane :

Gilbert Delorme ne s'était souvenu du pharmacien d'Anvers qu'en trouvant une petite photo à plat sur la cheminée, certainement oubliée là. La patronne, qui drapait à ce moment le lit, l'avait vu regarder cette photo, et aussitôt, s'était précipitée : « Oh ! le Monsieur d'Anvers y tenait tellement, il faut que je la lui envoie bien vite... » « En sorte, dit Gilbert Delorme, que mon souvenir de cette image est peu précis... Une chose seulement m'est restée, un trait comique, un disparate : Diane porte des lunettes dans un

¹ Cette idée de l'individualité scindée qui se juge soi-même apparaît aussi dans la nouvelle *J'étais en route pour la mer*, lorsque le personnage parle des photos qu'il a sur sa table : « les examiner comme aurait fait le vieux petit monsieur Jeunot... Non ! Comme moi, absolument moi ! Quelle différence entre lui et moi ? Comment dire, sinon que je ne suis pas lui. Je suis peut-être aussi vieux que lui, mais quelle différence ! Moi qui écoute la pluie frapper la vitre, comme moi seul je sais l'écouter. Moi seul, à la différence de tous les autres. Voilà le seul écart entre moi et monsieur Jeunot, celui qui contient tous les autres. Je pourrais m'absorber dans ces photos, et je serais seul. Comme les autres, en oubliant tous les autres : voilà qui est extraordinaire. Mais il y a un autre – celui qui ne me lâche pas, parce que je suis son corps. Celui-là c'est l'image de moi, je veux lutter contre, je la déteste ! Paul Souvront, c'est aussi son nom. Je ne savais pas qu'il me reviendrait si méchant. Je ne savais pas, quelle drôle d'histoire. » (p. 20)

² Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 15-16.

petit visage rond. Mauvaise photo, d'ailleurs ; l'Actéon d'Anvers est un amateur... et j'oubliais, il y avait un livre aussi dans le tiroir de la belle table, –oh, le Vieil Homme et la Mer, dans la traduction de Dutour, - les lectures d'Actéon, voyez-vous cela. Un mystère est dissipé, mais un autre l'a remplacé, ne croyez-vous pas ?

Le narrateur part à la poursuite de ce mystère et fait des recherches sur Diane de Lormia mais seulement après que Gilbert Delorme, l'écrivain consacré, y a vu un sujet de roman. Bien que présent sur l'île depuis des semaines, il n'avait pas été capable lui-même d'y voir un mystère et c'est à travers le regard de l'autre qui semble plus apte à puiser les sujets des romans, qu'il commence à s'intéresser lui-même au mystère :

Il voulait tout savoir déjà sur le village, et naturellement le pharmacien d'Anvers a eu son tour dans nos propos ; il est vrai qu'à part le bain de Diane, j'avais peu de choses à en dire, mais ce peu l'a rendu presque lyrique:

– Je m'en suis douté, s'est-il écrié, j'en étais sûr en arrivant : ces encens d'eucalyptus dans les fumées, cet enfant si beau sur le dos d'une bête qui a disparu dans les ombres – il y a une Diane de Lormia. L'avez-vous cherchée ?

Mais cet écrivain, investi au début du roman de génie et d'une acuité particulière à percevoir le mystère du monde, sera démystifié petit-à-petit durant le récit : « Mais maintenant, aujourd'hui, en ce moment, je constate qu'au fond je ne suis pas d'accord avec toutes ces petites affirmations. À commencer par cette histoire d'écrire dans l'anxiété, craignant de perdre le seul bon chemin, celui qui fait que les romans de M. Gilbert Delorme sont différents de ceux de M. Bob-Rillet ou de Michel Néon, etc. »¹ À la fin, lorsque Gilbert Delorme revient sur l'île en compagnie de Solange, la femme du personnage principal, il perdra complètement son statut visionnaire aux yeux du protagoniste. Lorsque celui-ci veut lui partager sa découverte et l'insolite de l'histoire de Diane de Lormia, Gilbert Delorme lui coupe la parole, se dit fatigué et juge le sujet inintéressant. Le protagoniste porte un nouveau jugement sur la création de Gilbert Delorme, qui semble perdre complètement son aura d'originalité parce que l'écrivain n'a pas véritablement réussi à percer et à exprimer le mystère du monde, un mystère qui

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. ???

réside souvent dans les choses les plus simples. Nous pouvons voir à travers la figure de Gilbert Delorme, la représentation d'un écrivain réel, Horia Vintila, avec lequel Henri Thomas disputa, en 1960, un an avant la parution du *Promontoire*, le prix Goncourt. D'ailleurs, Gilbert Delorme est présenté lui-même comme un lauréat de ce prix : « J'écris cela parce que c'est la chose la plus facile à faire en ce moment ; il n'y a pas de plus petit geste que celui d'écrire, je crois. Il peut avoir de grandes conséquences, comme le prix Goncourt pour Delorme, il y a quelques années. Le plus petit geste, celui qui exige l'immobilité du reste du corps, au point que c'est elle qui devient d'abord gênante, du moins pour moi. »¹ Le livre écrit par Horia Vintilă et qui lui valut le prix, *Dieu est né en exile*, traite d'Ovide et de l'écriture des *Métamorphoses*. Or, entre autres, il comprend aussi des références au mythe de Diane.² En parlant de l'écrivain consacré, le protagoniste parle de l'hésitation qui accompagne l'écriture : « de vrais écrivains s'arrêtent, hésitent, restent stériles plus ou moins longtemps, et c'est un supplice pour eux, disait Gilbert Delorme : "Comme si le temps ne faisait plus que soustraire la vie, n'apportait plus rien..." »³. Il tient à s'en distinguer, sous cet aspect car, pour lui, l'écriture s'accompagne de la facilité de l'expression et de la joie et non pas de l'hésitation, de la pause et du tourment que l'« autre » éprouve. Mais à regarder de plus près le récit que le personnage-narrateur est en train de composer, nous observons bien le contraire : son récit hésite aussi, s'arrête sans raison, divague, se cherche, éprouve le désespoir de ne pas trouver la juste manière pour parler de la mort de Diane et de ce qui lui arrive. Cette difficulté du personnage d'assembler les

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 39.

² Deux fragments du livre de Horia Vintilă semblent décrire exactement la situation du narrateur du *Promontoire*. Le portrait de ce personnage-narrateur qui devient écrivain sans le savoir et sans le vouloir, pourrait être facilement assimilé à celui d'Ovide : « Dans ce pays où l'hiver lui semble insupportable, il devient conscient de sa solitude et du fait qu'il ne possède rien et qu'il n'appartient à personne (p. 183) « Ce n'est qu'une fois arrivé, déraciné de mon passé et de toute la fausseté qui le remplit, que j'ai fait la découverte de moi-même. [...] Ce fut sur les rivages du Pont-Euxin, dont les eaux, quelquefois, paraissent noires, comme si la nuit y avait le berceau, que j'ai commencé à être un homme. (p.33)

³ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 39-40.

fragments épars de la pensée, de donner une forme convenable au récit et d'atteindre une clarté du discours satisfaisante est commune à l'écrivain réel aussi.

Dans un l'un de ses textes, l' « Examen », d'un recueil de notes extraites des carnets, *Sous le lien du temps* (1964), Henri Thomas évoque l'élaboration d'un texte demeuré inédit. Il s'agit de *La Terre ferme*, un texte composé à partir de notes agencées de manière à figurer un progrès personnel : « Quelles peines je m'étais données pour arranger un trompe-l'œil ! Avais-je cru un instant au progrès personnel dont la structure du livre représentait les étapes ? Non, pas vraiment, mais j'avais espéré [...] que le livre achevé me ferait oublier sa préparation, que je serais gagné par le trompe l'œil, et qu'à cause de cela, qui sait ? je ferais, moi, le progrès qui rendrait vraie la fiction. »¹ Mais malgré cette difficulté à trouver la juste manière pour s'exprimer et la tentation d'y renoncer, le narrateur-personnage, tout comme l'auteur réel, continue à écrire :

Puis, il y a une chose qui me pousserait plutôt à continuer, – je vais l'écrire tout de suite, pour dire au moins une vérité claire après l'embrouillamini de mon début. C'est que je suis ce que beaucoup de romanciers se sont donné tant de mal pour imaginer : la personne qui n'était pas un romancier, pas un écrivain du tout, et dont X. a trouvé un « manuscrit » plus ou moins ancien, dans un coin quelconque, – cela pourrait très bien être la mesure où je suis en ce moment. X. ce serait Gilbert Delorme par exemple. Cela lui ferait plaisir, tout ce début, parce que j'ai pris le ton de ses romans ; je crois que je m'en rendais compte sans pouvoir m'en empêcher. D'ailleurs, ce ton-là convenait, puisque j'arrangeais les choses d'une certaine manière déjà fausse ; il valait mieux que tout soit faux, au moins cela gardait de l'unité.²

Ce passage vient boucler la chaîne d'identifications et produit un court-circuit au niveau de la voix narrative : personnage (le protagoniste du roman) – narrateur (celui qui tente d'écrire le récit la mort de Diane) – écrivain manqué (celui qui écrit l'impossibilité d'écrire le récit de la mort) – écrivain consacré (celui qui trouve le manuscrit) – personnage. Il ressemble à ce qui se passe dans *La Nuit de Londres* où, au début, Paul Souvrault trouve le carnet d'un ami mort et, à la fin, après sa disparition,

¹ Thomas, Henri, « Examen », *Sous le lien du temps*, 1964, p. 8.

² Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 35.

son propre carnet est trouvé par quelqu'un d'autre. Les limites entre personnage, narrateur et auteur s'avèrent encore une fois instables et message, sans pouvoir être attribué à une instance précise, semble plutôt être impersonnel. Enfin, tout en écrivant, une question inévitable surgit pour l'écrivain manqué: « est-ce que j'écris ceci pour me ranger du côté de Gilbert Delorme ? Il n'en saura probablement jamais rien : Probablement est de trop. Personne n'en saura rien. Alors pour qui ? »¹

3. Les indices du lecteur

Cette question qui reste sans réponse dans le récit nous invite à nous demander quel est le lecteur envisagé par le texte et comment devrait-il se rapporter au récit réticent. Nous pouvons déceler ce lecteur idéal à travers deux indices du récit : le discours qui lui est directement adressé et l'image que le texte donne du lecteur, en général.

En ce qui concerne le premier aspect, nous remarquons notamment l'une des nouvelles du recueil *La Cible*, intitulée « La deuxième personne » et qui s'adresse directement à un lecteur fictif en employant le pronom personnel *tu*. Cette technique littéraire reste rare et un nombre assez restreint d'écrivains l'ont employée. Nous pouvons citer parmi eux : Michel Butor (*La Modification*, 1957), Georges Perec (*Un homme qui dort*, 1967) ou Italo Calvino (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*, 1979). L'emploi de la deuxième personne fait figure d'exception, il est étrange et non conventionnel car, en changeant de point de vue, le récit entier est transformé et le lecteur est ainsi entraîné dans l'action.

« La deuxième personne » est une courte nouvelle qui raconte une nuit passée par le narrateur-narrataire en compagnie d'une jeune fille qu'il vient de rencontrer. Tard

¹ Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 45.

dans la nuit, celui-ci l'accompagne à sa maison. Elle entre par la fenêtre, puis revient lui ouvrir la porte et les deux pénètrent dans la chambre de la femme. Mais ils ne sont pas seuls car l'homme découvre un chat et encore une femme qui dort. Les deux font l'amour, un ami de la fille frappe en pleine nuit à la porte et ensuite, la femme s'endort. Avant qu'elle se soit réveillée, l'homme rentre chez lui et la dernière partie de la nouvelle le montre assis à sa table, devant des lettres qu'il a l'impression d'avoir ouvert des années auparavant et non pas la veille.

L'action de la nouvelle est très simple et son développement est enregistré à la manière d'un rapport ou d'un procès-verbal. La seule chose qui intrigue le lecteur est l'emploi de la deuxième personne qui est homodiégétique, comme un « je » déguisé qui apostrophe le lecteur et l'entraîne, sans son accord, dans la diégèse. L'identité des instances énonciatives est instable et le lecteur, devant un tel texte se demande : qui parle vraiment et à qui il parle ? Comme Emile Benveniste le fait remarquer, le « tu » se définit dans l'acte de parole seulement en rapport avec le « je » qui lui attribue une identité¹. Mais, dans « La deuxième personne », le « tu » apparaît sans aucune référence à un « je », ce qui le fait devenir une forme de non-personne parce qu'il est indéfinissable. Nous pouvons ainsi croire que le « tu » fait référence au narrateur qui est aussi le protagoniste et le narrataire du récit. Mais, si le narrateur parle de lui-même, pourquoi se décrit-il la chambre qu'il doit très bien connaître ? Ce « jeu d'indétermination »² opère une prise de distance par rapport à soi-même et, à travers un discours qui ressemble à un monologue intérieur, permet une représentation de l'altérité subjective.

En parlant des récits écrits à la deuxième personne, Brian Richardson, dans son ouvrage *Poétique et Politique de la Deuxième Personne narrative*, précise : « La narration à la deuxième personne peut être définie comme n'importe quelle narration qui désigne son protagoniste par un pronom de deuxième personne. Ce protagoniste sera le plus souvent le seul focalisateur, et généralement aussi le seul narrataire du récit.

¹ Benveniste, Emile,
²

http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1493160118197~354

»¹ Selon lui, l'emploi de ce pronom, trouve de équivalents non fonctionnels dans l'autobiographie et la biographie. En effet, l'épisode narré dans cette nouvelle correspond, du moins en nous rapportant à la tonalité utilisé, aux notes des carnets d'Henri Thomas. On peut souvent lire dans ses carnets ce discours accusateur qui ressemble à un procès que l'auteur se fait à lui-même après avoir cédé à une tentation. De ce point de vue, la narration à la deuxième personne est ludique et transgressive parce qu'elle est un déguisement conscient qui joue sur les limites entre la deuxième et la troisième personne². Le « tu » est ici la manifestation d'un « je » aux prises avec soi-même, qui prend ses distances et analyse objectivement et avec rigueur une épisode de sa vie dont il n'est pas fier. En se détachant de la première personne, ce « tu » devient synonyme d'un « il », cible des accusations, interpellé et conjuré à s'expliquer sur ses actions. L'emploi de la deuxième personne devient donc une tension qui demande la justification d'avoir agi d'une certaine manière :

C'est à cause de son visage jeune et sans maquillage que tu as suivi cette fille, après la fermeture de l'Alambic et l'Etoile, et surtout à cause de ces nœuds de ruban vert pâle qu'elle a de chaque côté de sa chevelure ; il y a aussi ces peignes plats que tu aperçois mieux maintenant, retenant des nattes comme on n'en voit plus.³

Les références aux cheveux de la femme qui, comme dans *La Nuit de Londres* ou au *Cinéma dans la grange*, représentent le seul détail que nous pouvons apprendre sur elle, évoquent pour le personnage un temps passé. Il s'agit d'une époque de sa vie où les filles portaient des nattes et des rubans, probablement son enfance ou son adolescence, lorsqu'il n'avait pas encore cédé à la tentation de le suivre. Cette jeune-fille qui semble provenir d'un passé lointain sembler évoquer une autre existence. Le narrateur-narrataire est donc scindé entre l'adulte qu'il est maintenant, en proie à la tentation, et l'enfant qu'il fut une époque. La deuxième personne pourrait représenter,

¹ Richardson, Brian, « The Poetics and Politics of Second Person Narrative », *Genre*, n° 24, 1991, p. 309-330.

² « C'est en fait précisément cette irréductible oscillation entre la première et la troisième personne qui est typique aux textes écrits à la deuxième personne », Richardson, Brian, « The Poetics and Politics of Second Person Narrative », *Genre*, n° 24, 1991, p.

³ Thomas, Henri, « La deuxième personne

sous cet aspect, deux hypostases de la même personne envisagées à des moments différents de son existence.

Mais le lecteur n'est pas seulement qu'on interpelle, il peut se transformer lui aussi en celui qui exige, à son tour, le sens. A l'instar de l'auditeur incrédule dans *Le Croc des chiffonniers*, lui aussi demande la vérité: « Et tu vas nous raconter tout cela, Louis, chiffonnier de père en fils, sans compter grand-grand-père, le vrai, qui ne parlait qu'Alsacien. Louis, tu vas t'illustrer ! »¹ Dans les mots qui *exigent* le récit se mêlent la demande du lecteur, l'injonction du narrateur et l'auto-injonction du personnage. Et la fièvre de chacun est le signe que ce qui va se dire les regarde tous.

4. La lecture réticente

La figure du lecteur, cette fois-ci inscrite dans le texte, apparaît dans plusieurs romans. Elle représente souvent une manière de s'affirmer du personnage qui ne se considère pas comme un véritable écrivain mais plutôt comme un lecteur. C'est le cas du roman *Le Promontoire*, où le personnage principal se définit ainsi :

Qu'est-ce qui m'a pris de commencer, quand je ne suis pas écrivain, et je n'ai pas envie de le devenir ? Je suis un lecteur, un traducteur, un copiste, et cela me suffit. Je ne m'étais jamais servi du langage à titre personnel avant ces jours-ci. Je pourrais m'arrêter ? Ce n'est pas certain il faudrait peut-être que beaucoup de circonstances changent dans mon existence, et celles-là ne sont pas en mon pouvoir, décidément.²

Le lecteur apparaît souvent dans les récits comme une personne qui exige l'impossible de la part de l'auteur, un ennemi qui demande le continu alors que le continu ne peut s'exprimer, comme on peut le constater dans *Le Promontoire*, lorsque le protagoniste imagine la lecture que Gilbert Delorme, l'écrivain consacré, ferait de ses notes. Ce lecteur incapable de percevoir ce qui se trouve derrière le message, est présent

¹ Thomas, Henri, *Le Croc des chiffonniers*, Paris, Gallimard, 1985, p. 96-97.

² Thomas, Henri, *Le Promontoire* (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987, p. 33.

aussi dans *La Nuit de Londres*, dans la personne de l'éditeur qui trouve le manuscrit de Paul Souvraut et qui n'arrive pas véritablement à comprendre ce qui l'avait poussé à écrire toute ces notes. Le lecteur est donc une personne incommode tantôt à cause de ses exigences qui le figent dans un univers d'attentes prédictif (il requiert que le récit soit chronologique, continu et qu'il respecte la réalité), tantôt parce qu'il n'arrive pas à renoncer aux amarres, se libérer des conventions et essayer de résonner avec mystère innommable. Dans une interview, Christian Giudicelli interroge Henri Thomas sur cet aspect incommunicable de son œuvre et la réponse de l'auteur éblouit:

M.B. – Et ça ne vous déplaît pas que à vous non plus que le lecteur soit un peu perdu ?

H.T. – Ah, le lecteur ! Eh bien, il faut lui plonger la tête sous l'eau et puis attendre qu'il fasse surface ; voilà, c'est mon rêve dans un roman, oui...¹

Cette violence énoncée envers le lecteur prolongent l'impression formulée par la majorité des lecteurs d'Henri Thomas, que les récits sont piégés, déroutants et que la moindre faute d'attention suffit pour submerger le sens du récit. Le lecteur à l'impression que des déterminations ou des étapes lui ont échappé, que l'auteur a fait exprès pour l'égarer. Le récit nous donne souvent l'impression qu'il se joue non pas la représentation, mais la production pure et simple d'une expérience intérieure. La lecture actualise la compréhension partielle et brouillée et le lecteur arrive à s'identifier avec le personnage et de partager son mode d'appréhension à la fois intuitif et indirect. A côté de ce personnage, il approche lui aussi l'innommable, l'« évidence absurde » :

[...] la résignation qui lui vint était pour lui chose si nouvelle qu'il demeura attentif un bon moment, regardant le boulevard devant lui, comme si c'était là que cela se passait, cet appesantissement, cette espèce de satisfaction d'y voir clair, après tout. ²

Pour le lecteur comme pour le personnage, les choses semblent advenir secrètement, par quelque magie. Tout comme le personnage, le lecteur passe lui aussi d'un état à l'autre, d'une manière obscure, et il aboutit finalement à ressentir

¹ *Cahiers du Temps qu'il fait*, n° 13, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998, p. 153-171.

² Thomas, Henri, *La Dernière Année*, Paris, Gallimard, 1960, p. 110.

plutôt qu'à comprendre le récit. Le récit procède à un passage à la limite, d'une restitution en creux, et des procédés susceptibles d'éveiller le lecteur à cette conscience intuitive de l'innommable. « Qu'est-ce qui se passe ? », « Qu'est-ce qui reste ? » se demande le narrateur-personnage du *Précepteur* et ces questions signalent une surprise ontologique qui devient petit-à-petit aussi le lot du lecteur. Leur effet est de faire partager au lecteur les petits vertiges que causent aux personnages les aventures du récit. En lisant le récit, le lecteur devient comme Louis Vince, par exemple, qui se réveille dans une chambre et affirme : « Cette robe jetée dans un coin, bon Dieu ! C'est Dorine qui s'est changée en partant, il y a... deux jours... des années... »¹ Il est pareil à Paul Souvrault devant la feuille desséchée de marronnier embrochée à la grille ou devant la touffe d'herbe qui pousse sur un pont. Il ressemble à Blecher qui goûte l'orange marine, à Chalier qui regarde les pierres mouillées ou au commissaire Didier qui, dans *La Relique*, regarde le coucher du soleil et semblent brusquement comprendre la nature secrète de l'existence. De ce point de vue, le récit agit lui-même comme un objet catalyseur de l'épiphanie, il devient la petite chose qui, au lieu de désigner l'innommable, le suggère. Son but serait donc moins de faire comprendre que de faire ressentir, d'avoir la brusque conscience d'un au-delà qui dépasse le langage mais qui est pourtant là, présent depuis toujours.

Cette relation de complicité avec le lecteur qui semblent se construire malgré une première apparente violence est exprimée par l'auteur aussi. Dans le prière d'insérer d'*Ai-je une patrie*, le dernier livre publié de son vivant, Henri Thomas écrit : « Je souhaite que cela puisse aider les enfants perdus dont je reçois quelques lettres, mes vrais lecteurs. » On voit derrière cette affirmation la volonté de faire comprendre, d'offrir un récit et de fonder une communication qui dépasse le langage. Il s'agit d'une forme de communication particulière qui se noue au travers des livres, derrière ce qui semble souvent un rapport tendu : « [...] comment écrire si on ne tend pas la main vers

¹ Thomas, Henri, *La Dernière Année*, Paris, Gallimard, 1960, p. 145

une amitié ? Je ne le conçois pas. »¹ On vit derrière ce passage un désir de communion avec le lecteur, une aspiration vers une identité correspondant peut-être à cette « quatrième personne du singulier » imaginée par Ferlinghetti et qui comprend indissociablement toutes les autres. Cette quatrième personne qui « n'est ni le “ je ” biographique de l'individu, ni le “ tu ” dramatique du dialogue, ni le “ il ” épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois nuances »². Au-delà de la parole qui se cherche sans jamais aboutir à la perfection, au-delà de la bipolarité du discours qui vacille entre l'ascèse et l'excès, au-delà de la relation problématique entre les instances narratives et de leur rapport confus au texte, le lecteur vit (car il ne s'agit pas tout simplement d'écrire) l'expérience de l'innommable. Dans *La Chasse aux Tréseaux*, cette idée s'exprime comme il suit :

Ce qu'a cherché l'écrivain, le lecteur le trouve, s'en empare, en fait son secret, et dans cette commune recherche, le plus inspiré des deux n'est pas forcément l'écrivain. Il n'est guère de vrai lecteur qui n'ait attendu des livres quelque chose comme le mot de sa destinée, étrange espoir, jamais lassé, dont le poète, le romancier, ont besoin de leur côté pour livrer le meilleur d'eux-mêmes.³

¹ Entretien avec Christian Giudicelli, *Théodore Balmoral*, n° 49/50, *op. cit.*, p. 183.

² Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 153.

³ Thomas, Henri, *La Chasse aux trésors*, Paris, Gallimard, 1961, prière d'insérer.

CONCLUSION

Le travail ci-présent a été consacré à l'œuvre narrative d'Henri Thomas, un écrivain qui se remarque par la qualité, l'abondance et la variété de sa création. De 1940 à 1993, l'auteur a publié dix-huit romans (quatre ont été publiés après sa mort, dont deux inachevés), cinq recueils de nouvelles et neuf recueils de poésie, volumes auxquels s'ajoutent des essais, des recueils de notes de carnets, d'innombrables traductions, préfaces et collaborations à des revues.

Ce qui nous a déterminés à entreprendre ce travail de recherche sur les narrations d'Henri Thomas a été la sensation paradoxale donnée par la lecture de ses récits. En ouvrant n'importe lequel de ses romans, le lecteur est saisi immédiatement par la musicalité du style. Le texte se lit facilement, les pages s'enchaînent naturellement et les phrases, belles et fluides, obéissent aux normes de la logique et de la cohérence discursive. Les romans n'ont pas une intrigue compliquée, bien au contraire, ils peuvent être facilement réduits à une trame épique proche de celle du fait divers où des personnages ordinaires réalisent des actions peu spectaculaires poussés par des mobiles apparemment banals. Une lecture paisible qui ensorcelle le lecteur. Celui-ci, pris par les charmes de cette simplicité, se laisse porter par la narration et par la curiosité du dénouement promis. Mais quel beau leurre ! Plus on s'avance dans le texte, plus un sentiment de frustration nous gagne : il y a quelque chose – mais quoi ? – dans ces récits qui ne se laisse pas saisir. C'est comme si un grain de sable s'était glissé imperceptiblement dans les rouages de la narration ayant perturbé la construction du sens. En fermant le livre, le lecteur se trouve désarmé : il a tout compris mais il n'a rien compris, en fait. Dès lors, il ne peut que se lancer dans une nouvelle lecture du

texte, quasiment paranoïaque, à la recherche de l'endroit précis où la construction du sens s'est effondrée.

Conscient de l'hermétisme de ses textes, Henri Thomas écrit lui-même, le 8 août 1985, dans une lettre adressée à Maxime Caron : « C'est une chose qu'aucun de mes amis n'a eu le courage de me dire : que l'on peut ne pas entrer dans mes livres. Et que ce soit vous qui parlez de mes livres de telle façon que je m'y retrouve en pleine clarté, – cela me remplit d'amitié. »¹ Cette phrase condense l'art poétique de l'auteur et donne l'impression que le texte a été conçu moins par le désir de communiquer que par le besoin d'exprimer quelque chose qui dépasse le langage. En parlant de cette caractéristique, les critiques littéraires qui se sont intéressés à l'œuvre de l'auteur (étonnamment peu nombreux, d'ailleurs) ont parlé d'*une écriture du secret*², d'*une écriture de l'effacement*³ ou bien de *la présence-absence*⁴. Ces termes qui donnent une image de l'incommunicable qui représente le centre de tous les récits, nous semblent pourtant trop généraux.

Nous avons tenté tout d'abord d'expliquer pourquoi le terme *réticence* est approprié pour parler de ces récits placés en permanence entre le mi-dire et le mi-taire. Notre argumentation s'est fondée sur les définitions générales données à la réticence mais aussi sur des définitions spécifiques puisées dans des domaines variés comme la rhétorique, la linguistique, l'analyse du discours, les arts et la psychanalyse. Après le passage en revue de toutes les acceptions du terme et après avoir effectué une comparaison entre la réticence et des figures proches, nous avons extrait une définition spécifique de la réticence, applicable aux récits d'Henri Thomas et analysable en termes d'opposition : dit vs. non-dit, volontaire vs. involontaire, locuteur vs. interlocuteur.

¹ Thomas, Henri, Lettre à Maxime Caron, le 8 août 1985, Choix de Lettres 1923 – 1993, Paris, Gallimard, 2003, p. 467.

² Lévêque, Jean-Jacques, « *Un auteur au secret* », *Le Quotidien de Paris*, n° 1714, 28 mai 1985, p. 17 ; Blot, Jean, « *Le secret d'Henri Thomas* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 473, juin 1992, p. 129-131 ; Bougon, Patrice, Dambre, Marc (dir.), *Henri Thomas, l'écriture du secret*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

³ Blanchot, Maurice, « *Romans* » [*Le précepteur*], *Journal des Débats*, 14 avril 1943, p. 3.

⁴ Lecœur, Pierre, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

La première partie de notre thèse a essayé d'élucider ce qui se trouve au centre des récits réticents. En analysant les occurrences où l'impossibilité du dire apparaît, nous avons pu déceler deux situations. Il s'agit, en premier lieu, des situations où le personnage central prend contact avec un niveau différent de la réalité nommé simplement *la chose* (ce qui nous rappelle le travail de Vladimir Jankélévitch¹) et qui mène à un « un état où tous les points de vue sont abolis »² pour donner accès au « fond de vie »³. Nous avons choisi de nommer ces situations des *épiphanie* en raison de leur caractère de *majestas*, du fait qu'elles apparaissent souvent en rapport avec un « surcroît de lumière »⁴ et de l'influence que les poésies de Rimbaud ont pu exercer sur le devenir de l'écrivain. Parce qu'il s'agit de deux types d'illuminations, l'une heureuse, l'autre malheureuse, nous prenons les récits *Le Plein jour* et *La Nuit de Londres* en guise d'illustrations. En deuxième lieu, l'impossibilité du dire apparaît dans le cas de la mort. Ce phénomène représente un tabou et il est rarement nommé directement. Le narrateur préfère utiliser des termes liés à la disparition et il maintient l'ambiguïté sur les causes de la mort des personnages. Le lecteur ne sait jamais exactement s'il s'agit d'une maladie, d'un crime ou d'un suicide et l'événement est classé finalement par le narrateur comme étant un accident. Nous avons analysé ensuite le recours aux allusions, aux présupposés et aux sous-entendus et leur impact sur le style du texte. Dans la dernière partie de ce deuxième chapitre, nous parlons des structures plurivalentes des

¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La Manière et l'occasion*, Seuil, 1980.

² Thomas, Henri, « Deux Etapes », *Poésies*, Gallimard, Gallimard, 1970.

³ Thomas, Henri, *Lettre à André Dhôtel, le 7 juin 1950*, *Choix de Lettres 1923 – 1993*, Paris, Gallimard, 2003, p. 298-299.

⁴ Thomas, Henri, *La Joie de cette vie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 106.

récits

qui proposent des narrations imbriquées qui se redoublent, deux débuts ou plusieurs fins – constructions qui rendent la lecture du texte encore plus problématique.

Dans la deuxième partie de la thèse sommes partis du constat que la réticence est une manifestation ambivalente qui oscille entre le plein et le vide. Nous avons donc analysé la réticence comme une dialectique du plein et du vide qui se manifeste au niveau de la conception de l'image et sur le caractère volontaire ou involontaire de la réticence et nous analysons ses manifestations à tous les niveaux du texte. En remarquant la prépondérance des stimuli visuels et la différence que l'auteur fait entre *la vision* et *la vue*, nous avons parlé, dans une première étape de la double nature de l'image : l'image pleine, liée à l'épiphanie, et l'image vide qui éloigne l'individu de l'épiphanie. Ainsi est-il que des objets apparemment banals acquièrent une importance considérable en tant que symboles déclencheurs de la narration, tandis que l'image du corps dénudé mène à une saturation malade de l'imagination et à l'infécondité littéraire. Nous avons fait ensuite la différence entre l'image comme vanité et l'image relique qui correspond à une récupération du corps. Enfin, découlant de la conception sur l'image, la conception sur la mémoire apparaît dans les récits d'Henri Thomas, elle aussi comme étant bipartite. Le récit oscille souvent entre un oubli proche de la maladie, inexplicable, intraitable, et un souvenir inexplicable, surabondant. Vu le fait que les récits d'Henri Thomas se placent en permanence sous le signe d'une parole prononcée seulement à moitié qui affecte tous les niveaux du discours, le rapport entre l'auteur et le lecteur devient lui aussi problématique.

La troisième partie traite de la poétique de la réticence. Nous nous sommes penchée, tout d'abord, sur l'inscription effective dans le texte de la réticence à travers des indices typographiques spécifiques. Cela nous a permis de voir que la réticence dépasse le niveau discursif et qu'elle devient un indice visuel de l'impossibilité de nommer. Nous avons analysé ensuite le rapport problématique qui a lieu sur l'axe personnage – narrateur. Nous avons ainsi pu observer la réticence qui se manifeste au niveau de l'hésitation à assumer un discours, et, ensuite, en analysant le témoin, ce personnage-narrateur hybride, la réticence nous est apparue comme manifeste au niveau de la voix narrative. Le dernier chapitre de notre thèse a été dédié à la valeur performative de la réticence. Car cette macro-figure discursive est une tension tendue vers l'autre et détermine un rapport inégal de forces entre les pôles du discours.

L'identité auteur-narrateur-personnage et de leur perception du texte qui s'écrit devient une permanente tension. Les textes d'Henri Thomas sont fortement empreints de références autobiographiques et il faut noter que l'auteur a même publié ses premières poésies en utilisant le pseudonyme Paul Souvront, nom attribué par la suite à l'un de ses personnages récurrents. En outre, dans les derniers textes qu'il a écrits, l'écrivain a employé fréquemment son propre prénom, il a repris des pages entières des romans déjà publiés et il a même réécrit certains récits (*Une saison volée* reprend, par exemple, *Le Plein jour* et y ajoute l'histoire du Collège de Pataphysique). Cela pose le problème du classement de l'œuvre en tant qu'autobiographie ou autofiction mais aussi de la façon dont l'auteur se rapporte à sa propre création. Dans la deuxième partie du chapitre, nous analysons le rapport du lecteur à l'œuvre. Celui-ci est parfois projeté directement dans le récit comme dans le cas de la nouvelle *La Deuxième personne* ou bien il représente parfois un personnage que le narrateur interpelle et contre lequel il s'insurge. Ces situations donnent lieu à un rapport singulier au texte et placent la lecture en permanence sous le signe du doute et du soupçon.

Conclusion

Ecrire une conclusion sur le récit réticent représente, en quelque sorte, un paradoxe car la réticence est par excellence une figure de l'esquive, de la tergiversation et de la dérobade. Elle semble refuser d'emblée tout ce qui a rapport à la fixité, à l'irrévocable et au définitif auxquelles elle préfère le provisoire, l'hypothétique et l'infinie liberté. Certes, la réticence représente à première vue un passage vers le vide, une tension vers le silence, une parole lancée et aussitôt « avortée » à travers la dialectique de la présence et de l'absence, du manque et de l'excès. Mais elle est surtout une invitation à l'interprétation, à la multiplication des hypothèses qui ne seront jamais confirmées ou infirmées et la promesse d'un au-delà du discours que chaque lecteur est libre d'élaborer à son gré. En introduisant le bougé et le flou au cœur même du récit, elle représente une source de brouillage des repères auxquels le lecteur est habitué. Elle se propage graduellement, contamine tous les niveaux du récit et altère tout ce qui semblait stable, certain ou invariable. Car, nous l'avons vu, la réticence ne relève pas d'un simple dévoilement de ce qui est caché et serait, en quelque manière, « redécouvrable » mais « d'une trouée opérée sur un débordement »¹ dans la prolifération infinie du sens.

Les récits d'Henri Thomas illustrent remarquable cette « horreur » de conclure qui est propre à la réticence. Ils font tout pour échapper à la conclusion, comme par peur d'une pause trop brutale ou d'un silence définitif qui abolirait la parole irrémédiablement. En usant des mots polysémiques ou trop abstraits, en coupant brusquement la phrase ou, au contraire, en la laissant se noyer dans le flot des divagations, en jouant sur l'implicite, le présupposé ou le sous-entendu, ils ajournent en

¹ Louvel, Liliane (dir.) et Rannoux, Catherine (dir.), *La Réticence*, Rennes, La Licorne, 2004, p. 7.

permanence la construction d'un sens définitif et laissent ainsi le lecteur sur sa faim. Et même lorsque la fin advient sous la forme d'un dénouement inévitable, comme c'est le cas de la mort dans *John Perkins*, elle s'avère être juste un *soupir*, dans le sens musical de ce terme, car le récit reprend immédiatement avec une *variation sur le même thème*. Sur la dernière page de ces récits inépuisables, qui se reprennent et qui s'enroulent sur eux-mêmes, l'auteur aurait peut-être dû faire figurer l'indication *da capo*. Le lecteur aurait ainsi su tout de suite, pareil à l'interprète parvenu à un point déterminé du morceau de musique, qu'il doit reprendre sa lecture dès le début et jusqu'au mot « fin » qui n'y est d'ailleurs jamais inscrit.

À l'instar des récits d'Henri Thomas dont la conclusion n'est qu'un recommencement, nous ne saurions non plus finir notre travail que par où nous l'avons commencé. Qu'est-ce qui a constitué le point de départ de notre recherche ? Une fascination pour ce qui met le langage à l'épreuve, pour les situations qui confrontent la parole à son impuissance foncière et le désir de comprendre une œuvre à la fois fascinante et terrifiante. Nous avons donc espéré trouver un fil d'Ariane qui nous guiderait à travers les interstices des récits d'Henri Thomas vers la lumière salutaire d'un sens promis et révélé. Notre parcours s'est décomposé en trois mouvements : trouver la cause du récit réticent, appréhender ses manifestations et analyser ses conséquences. En nous appuyant sur les situations récurrentes où le discours cohérent se mue en réticence, et en nous guidant selon les indices textuels de cette figure, nous avons pu repérer deux contextes thématiques corrélés à l'*innommable* : l'*épiphanie* et la *disparition*. Nous avons découvert que, dans le premier cas, il s'agit d'un vécu trop intense pour pouvoir être exprimé et tout ce qui reste au personnage devant le pouvoir écrasant de ce *mysterium tremendum* est une parole insatisfaisante qui oscille entre l'austérité et l'excès. Dans le deuxième cas, il s'agit, au contraire, de l'espace vide laissé dans la vie du personnage par une perte. La parole ne parvient pas à combler cette absence, ni à la communiquer véritablement à autrui et se transforme alors en une parole empreinte de deuil elle aussi.

Nous avons essayé ensuite de saisir les manifestations de la réticence, au-delà des marques lexicales, syntaxiques ou sémantiques, en nous rapportant à l'imaginaire. À travers l'analyse de trois thématiques majeures, l'*image*, le *corps* et la *mémoire*, nous avons constaté une absence de l'unité de référence. Il nous est apparu que l'image n'est

jamais la simple représentation d'un être ou d'un objet ; le corps n'est jamais envisagé sous son aspect physique, qui agit et qui est unique et la mémoire n'est jamais une faculté, un champ mental où les souvenirs, proches ou lointains sont enregistrés. Nous avons observé plus exactement que l'image se laisse penser tantôt comme le terrain d'une prolifération symbolique démesurée qui perd le lecteur, tantôt comme une carapace vidée de sens qui uniformise ; le corps représente tantôt un poids profane qui entrave la quête ontologique du personnage, tantôt, réduit au squelette, se dématérialise et devient un objet sacré digne d'être vénéré ; quant à la mémoire, elle s'illustre par des oublis inexplicables, proches de la maladie, ou bien par une surabondance des souvenirs artificiels ou inventés qui perdent le contact avec la réalité. Chacun de ces versants de l'imaginaire illustre, à sa manière, un décalage par rapport au juste milieu et nous a conduite à déduire que l'imaginaire doit être pensé lui aussi dans une dialectique du plein et du vide. L'hésitation qui nous semblait au début repérable uniquement au niveau textuel s'est révélée être aussi une caractéristique de l'imaginaire. Cette dualité sur laquelle se fonde l'imaginaire vient grossir les lignes de la réticence. Elle obscurcit d'autant plus le sens du récit et accroît exponentiellement son mystère comme si la clé de cryptage du message était redoublée.

Puisque « dire c'est faire »¹ et qu'à chaque fois que nous utilisons le langage nous accomplissons un acte de discours et nous agissons sur un destinataire potentiel, le récit réticent constitue une modalité particulière du dire qui entraîne des conséquences sur le rapport de l'auteur et du lecteur. Nous avons consacré la dernière partie de notre recherche à l'analyse de cette relation problématique qui se forme entre les instances locutoires et nous avons constaté un rapport de forces instables qui pousse le pacte narratif à la limite de la rupture. Les marques typographiques qui abondent dans les récits d'Henri Thomas sont un premier indice de l'intention d'égarer le lecteur, de l'attirer dans un jeu où il est censé remplir un vide, déchiffrer un sens et décrypter un message, alors que la véritable signification du récit lui est interdite à l'avance. Cette stratégie d'égarement est mise en place aussi par le brouillage des identifications des

¹ Austin, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 (traduction par Gilles Lane de *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Ed. Urmson, Oxford, 1962.

instances narratives : les limites qui existent entre le personnage, le narrateur et l'auteur sont instables et cette perméabilité trahit, en fait, un refus d'assumer le récit. Enfin, le niveau paratextuel qui fausse les pistes interprétatives et l'inclusion directe du lecteur dans le récit, font de lui une cible certaine.

Proie de cette merveilleuse technique de l'égarement que l'auteur a mise en place, nous pourrions affirmer que notre travail a manqué en quelque sorte le but premier qu'il s'était fixé. En voulant tendre un piège au récit et enlever par la force son sens caché, en tentant de déjouer la réticence et la montrant du doigt, l'exhibant et la passant à la loupe, nous sommes tombée nous-même dans ce piège que nous forgions. Comme Gérard Farasse l'affirme dans son « Portrait d'Henri Thomas en chiffonnier », Henri Thomas « avive notre désir de savoir et le déçoit. Au terme du parcours, comme un maître zen, il nous laisse plus riche seulement de notre ignorance, ou, pour être plus exact, nous fait découvrir, que ce qu'on est sûr de savoir peut être une forme plus subtile d'ignorance parce que cette assurance empêche de découvrir l'inconnu. »¹

Si nous sommes tombée dans le piège tendu par l'auteur, c'est parce que le récit dépasse son statut de texte, de discours et de livre, et se mue en un objet de fascination. Il rejoint ainsi une catégorie d'objets que nous avons nommée, à la suite de Vladimir Jankelevitch, *les petites choses*, en raison de leur capacité à suggérer une complétude, un au-delà qui échappe au discours et de contenir, en grain, l'éternel et l'absolu. Sous nos yeux mais sans pourtant nous en apercevoir, le contenant s'est transformé en contenu. Le récit qui avait au centre l'épiphanie ou la disparition symbolisés par un objet, s'est changé lui-même en cet objet pourvu d'aura pour celui qui sait regarder. Pareil à la touffe d'herbe que Martigue et Gabrielle, les personnages du *Plein Jour*, reviennent contempler après des années de séparation, à l'orange marine de Blécher, à l'aigle de bois de Judith ou au coquillage que la main d'un enfant retient sur la plage, le récit réticent est devenu pour le lecteur un objet envoûtant. Et tout comme Paul Souvrault qui revient chaque jour devant une grille pour contempler la feuille de marronnier et sans pouvoir trop s'expliquer pourquoi, le lecteur lui-aussi revient au récit en le lisant et en le relisant, sans pouvoir résister à cette tentation que lui tend l'auteur.

¹ Farasse, Gérard, « Portrait d'henri Thomas en chiffonnier », Empreintes, Presses du Septentrion, coll. « Objet », 1998, p. 97.

Objet insolite, le récit est donc un catalyseur et un embrayeur de l'épiphanie. Entre la substance de l'écriture et la lecture il y a une sorte de contamination qui engendre le transfert de la question de l'épiphanie vers le lecteur. Celui-ci est amené non seulement à lire l'œuvre mais aussi à l'expérimenter comme *le fond de la vie*. Cette expérience du fond de l'œuvre représente l'œuvre elle-même, c'est le contenant qui se confond avec la substance qu'il retient, car l'œuvre devient le fond de ce qu'elle était censée être simplement la quête et le porteur. La réticence apparaît donc comme *le fond de l'œuvre*, et le récit réticent s'absorbant en lui-même, représente ainsi l'œuvre sans fond.

Ce mouvement de prestidigitateur donne la mesure de la virtuosité d'Henri Thomas Sans se pencher du côté du nouveau roman et sans être un romancier formaliste, il n'en est pas moins un écrivain extrêmement savant sur le plan de conception du roman. Il ne développe pas un formalisme gratuit, il ne développe pas non plus un formalisme polémique en prenant position contre la forme romanesque héritée du XIX^e siècle et du grand roman, mais il fait la preuve d'une habileté unique dans la construction d'un récit qui attire et mène la lecture finalement à sa perte. Car ce qui se met en œuvre est, en quelque sorte une manipulation du lecteur, en lui proposant un jeu qu'il ne peut pas refuser. Ce jeu d'égarement ne remplace pas l'idée qu'il y a une quête philosophique et ontologique qui anime les personnages, tout comme l'auteur. Il montre seulement que le roman est pour Henri Thomas un magnifique paradoxe : le lieu de concentration de la quête de l'impossible et le lieu d'un extraordinaire divertissement procuré par la structure romanesque.

Ce qui pose problème, c'est que ces récits sont séduisants et, en même temps, en se laissant prendre à la séduction, on n'a jamais le bonheur de la fin. C'est une façon étonnante de communiquer avec le lecteur, lui ouvrant une petite brèche dans le récit pour lui permettre d'y pénétrer et la refermant aussitôt derrière lui. Pareil à une plante carnivore qui montre ses plus belles couleurs pour séduire sa proie, Henri Thomas tentalise le lecteur en permanence. Il lui offre son récit comme un mystère désirable qui pourrait être touché mais qui s'avère finalement impossible à obtenir. Dans cette victoire remportée sur le lecteur, il y a une jubilation démiurgique, presque diabolique, une proclamation que c'est l'auteur celui qui tient les ficelles. Lorsque Christian

Giudicelli l'interroge dans une interview sur sa façon d'envisager le lecteur, la réponse d'Henri Thomas va dans ce même sens :

M.B. – Et ça ne vous déplaît pas que à vous non plus que le lecteur soit un peu perdu ?

H.T. – Ah, le lecteur ! Eh bien, il faut lui plonger la tête sous l'eau et puis attendre qu'il fasse surface ; voilà, c'est mon rêve dans un roman, oui...¹

La séduction qu'il met en place nous mène au pire : elle est le début d'une aventure déceptive, sans fin, un chant de sirènes qui nous entraîne vers l'abîme et vers la perte. Ce jeu de séduction contient quelque chose de démoniaque. Le mot *séduction* est lui-même « le mot du diable » car étymologiquement il provient du latin *seducere*, « emmener à part, à l'écart », « tirer à soi », « séparer »². Or, la séparation est le travail du diable³, alors que le travail de Dieu, c'est l'unité. Dans le mythe biblique, le serpent séduit Eve et lui suggère de transgresser la règle que Dieu avait donnée. Alors qu'elle était dans l'unité du paradis, en mangeant la pomme de l'arbre de la connaissance et en l'offrant à Adam aussi, l'unité primordiale est rompue et le bien se sépare du mal.

L'auteur lui aussi est quelqu'un qui nous séduit en séparant : il sépare son récit en deux, il sépare ses narrateurs et ses personnages en deux, il sépare la signification toujours en deux, il sépare enfin l'apparence et la réalité. Plus encore, il est lui-même un être divisé entre l'aspiration de retrouver l'unité, le point d'infini dans le fini, et, en même temps, la jouissance de savoir que ce n'est plus possible. Ce jeu de séduction qu'il propose, c'est l'appel d'un mystère derrière lequel il nous semble entendre un rire feutré venu d'ailleurs. Le rire est lui aussi un attribut du Diable, considéré au Moyen-Âge comme un péché qui interdit l'accès au paradis, et c'est peut-être ce même rire qu'on entend parfois si étrangement dans le récit, comme par exemple, dans *La Relique*, lorsque l'abbé, se penchant pour regarder par la serrure la chambre d'un crime, entend

¹ *Cahier Henri Thomas*, n° 13, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 276. L'entretien reprend l'interview filmé par François Barat pour la série « Le Hommes-livres » dirigée par Jérôme Prieur, I.N.A./F.R.3, 27 novembre 1989.

² <http://www.dicolatin.be/FR/LAK/0/SEDUCERE/index.htm>, consulté le 2 mai 2017.

³ Son nom même provient du grec διαβαλλω (diabalo) et signifie aussi « séparer ».

derrière lui « un rire venu d'un autre monde » ou lorsque Marc, le personnage du *Poison des images*, ne trouve pas les mots pour parler. Ce rire diabolique pourrait très bien être, enfin, un dernier soupir de la réticence qui invite lui aussi à une relecture infinie et qui nous interdirait ainsi de mettre un point final à ce travail sur le récit réticent...

BIBLIOGRAPHIE

I

ŒUVRES DE HENRI THOMAS

Pour les romans et les nouvelles, l'édition donnée est celle à laquelle nous référons.

Une ample bibliographie concernant les traductions, les préfaces, les innombrables publications dans des périodiques, a été mise au point par Luc Autret : *Henri Thomas : L'Écriture du secret*, éd. Patrice Bougon, Marc Dambre, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 265-282.

1. Corpus principal

« Harry », *La Cible*, Paris, Gallimard, 1955.

« La Deuxième personne », *La Cible*, Paris, Gallimard, 1955.

La Nuit de Londres (1956), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977.

Le Promontoire (1961), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987.

John Perkins (1960), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991.

Le Parjure, (1964), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995.

La Relique, Paris, Gallimard, 1969.

Le Poison des images (écrit en 1975), Cognac, Le temps qu'il fait, 1992.

Le Plein jour, introduction de Paul Martin, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002.

Une Saison volée, Paris, Gallimard, 1986.

2. Autres ouvrages

Romans

Le Seau à charbon (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

Le Précepteur (1942), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

La Vie ensemble (1945), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

Les Déserteurs, Paris, Gallimard, 1951.

La Dernière année, Paris, Gallimard, 1960.

Le Croc des chiffonniers, Paris, Gallimard, 1985.

Un Détour par la vie, Paris, Gallimard, 1988.

Le Gouvernement provisoire, Paris, Gallimard, 1989.

Le Goût de l'éternel, Paris, Gallimard, 1990.

Ai-je une patrie, Paris, Gallimard, 1991.

Le Cinéma dans la grange (écrit en 1935-1936), Cognac, Le temps qu'il fait, 1991.

L'Étudiant au village (écrit en 1935), Cognac, Le temps qu'il fait, 1998.

L'Ingrat suivi de *L'Impersonnel*, introduction de Paul Martin, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002.

Nouvelles

La Cible, Paris, Gallimard, 1955.

Histoire de Pierrot et quelques autres, Paris, Gallimard, 1960.

Sainte Jeunesse, Paris, Gallimard, 1972.

Les Tours de Notre-Dame, Paris, Gallimard, 1977.

Le Crapaud dans la tour, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1992.

« La marionnette parle », *Le Serpent à plumes*, n° 16, été-automne 1992, rééd. 1995, p. 9-18.

« La chiquenaude », Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 2001.

Poésie

Travaux d'aveugle, Gallimard, 1941.

Signe de vie, Gallimard, 1944.

Le Monde absent, Gallimard, 1944.

Nul désordre, Gallimard, 1950.

Sous le lien du temps, Gallimard, 1963.

Poésies, Gallimard, coll. « Poésie », 1970.

À quoi tu penses, Gallimard, 1980.

Joueur surpris, Gallimard, 1982.

Trézeaux, Gallimard, 1989.

Les Maisons brûlées, Gallimard, 1994.

Notes autobiographiques

Le Porte à faux, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1949.

Le Migrateur, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1983.

Le Tableau d'avancement, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1983.

Compté, pesé, divisé, Paris, Plon, coll. « Carnets », 1989, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1999.

La Joie de cette vie, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1991.

La Défeuillée, Cognac, Le temps qu'il fait, 1994.

Londres, 1955, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1999.

De profundis Americae, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003.

Carnets inédits, 1947, 1950, 1951, éd. Joanna Leary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de La N. R. F. », 2006.

Critique

La Chasse aux trésors, Paris, Gallimard, 1961.

Tristan le dépossédé, Paris, Gallimard, 1972.

À la rencontre de Léon-Paul Fargue, Fontfroide-le-Haut / Montpellier, Fata Morgana, 1992.

La Chasse aux trésors, II, Paris, Gallimard, 1992.

Correspondance

Choix de lettres, éd. Joanna Leary, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », 2003.

Lettres d'Henri Thomas à André Gide, *Théodore Balmoral*, n° 36/37, automne-hiver 2000, p. 35-45.

Lettres d'André Gide à Henri Thomas (1930-1940), *La Nouvelle Revue Française*, n° 501, « Henri Thomas (1912-1993) », octobre 1994, p. 124-129.

Lettres à Boris Simon (1932-1943), *La Nouvelle Revue Française*, n° 501, « Henri Thomas (1912-1993) », octobre 1994, p. 158-173.

Lettres à Adrienne Monnier, Nathalie Thomas et Gérard Le Gouic, *Henri Thomas, Les Cahiers du Temps qu'il fait*, n° 13, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998, p. 153-171, 227-233.

Lettres à Jean Roudaut, *Théodore Balmoral*, n° 48, hiver 2004-2005, p. 185-192.

Entretiens

« Les révélations d'Henri Thomas », entretien avec Raphaël Sorin, *Le Monde*, 18 novembre 1983.

« Henri Thomas à la chasse aux trésors », entretien avec Jean-Pierre Salgas, *La Quinzaine littéraire*, n° 407, 15-12-1983.

« Un détour par la vie au peigne fin », entretien avec André Rollin, *Lire*, n° 153, juin 1988.

« Le parcours d'un migrateur », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 267, juillet 1989, p. 96-103.

« Henri Thomas en ombre chinoise », entretien avec René de Ceccatty, *Le Monde*, 19 juin 1992.

« Thomas le discret », entretien avec Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel observateur*, 18-24 novembre 1993.

Entretiens radiophoniques et télévisés

Entretiens avec Christian Giudicelli, France Culture, 1975, repris dans *Théodore Balmoral*, n° 46/47, printemps-été 2004, n° 48, hiver 2004-2005, n° 49/50, printemps-été 2005.

Entretiens avec Alain Veinstein, émission « Nuits magnétiques », France Culture, novembre 1983, repris sous le titre *Les Heures lentes*, Paris, Arléa, 2004.

Henri Thomas, film de François Barat, série Les Hommes-Livres, dir. Jérôme Prieur, INA-FR3-Océaniques, 1989, repris partiellement dans *Henri Thomas, Cahiers du Temps qu'il fait*, n° 13, 1998.

II

TEXTES CRITIQUES SUR HENRI THOMAS

Livres

BOUGON Patrice, DAMBRE Marc (dir.), *Henri Thomas : L'écriture du secret*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

CARON Maxime, *Henri Thomas*, Rennes, La Part Commune, coll. « Silhouettes littéraires », 2006.

JAY Salim, *Avez-vous lu Henri Thomas ?*, Paris, Editions du Félin, 1990.

JODIN François, *Henri Thomas ou les feux du solitaire*, Épinal, La Licorne, 1992.

LECOEUR Pierre, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, Paris, Classiques Garnie, 2014.

Numéros spéciaux de revues, ouvrages collectifs

Cahiers des saisons, n° 23, automne 1960.

Obsidiane, n° 30, automne 1986.

La Nouvelle Revue Française, n° 442, « Henri Thomas », novembre 1989.

Sud, hors-série 1991, « Vous ne m'aurez pas ».

Migrateur, n° 1, association « Les amis de Henri Thomas », juin 1993.

Migrateur, n° 2, décembre 1993.

Migrateur, n° 3, « Dossier Thomas / Supervielle », mai-juin 1994.

Les Cahiers Henri Thomas, n° 1, éd. Æncrages & Co, septembre 1994.

La Nouvelle Revue Française, n° 501, « Henri Thomas (1912-1993) », octobre 1994.

Henri Thomas, Cahiers du Temps qu'il fait, n° 13, 1998.

Sélection d'articles :

ALPHANT Marianne, « Henri Thomas, La plume d'Houat », *Libération*, 25 juillet 1985.

ARMEL Alette, « Henri Thomas : l'échappée fatale », *Le Magazine littéraire*, n° 299, mai 1992, p. 72-73.

ARNAUD Noël, « Henri Thomas et la Pataphysique : *Une Saison volée* », *Sud*, Hors Série 1991, p. 79-95.

BERGER Yves, « La tentation de l'Impersonnel », *La N. R. F.*, n° 90, juin 1960, p. 1118-1129.

BLANCHOT Maurice, « Henri Thomas a poursuivi son œuvre », *La N. R. F.*, n° 51, mars 1957, repris dans *Obsidiane*, n° 30, automne 1986, p. 45-49.

BLOT Jean, « La nuit d'Henri Thomas », *La N. R. F.*, n° 501, octobre 1994, p. 29-32.

BOUGON Patrice, « Réticence de la parole et fenêtre sur cour. *Le Prophète* de Henri Thomas », *Roman 20/50*, Université de Lille III, n° 32, décembre 2001, p. 103-112.

– « L'écriture du carnet d'écrivain chez Henri Thomas. Une lecture de *Londres, 1955*, *Fata Morgana*, 1999 », *RSH*, Université de Lille III, n° 266-267, novembre 2002, p. 283-297.

– « La lacune narrative et l'étrange familiarité des personnages dans *Le Parjure* », *L'écriture du secret*, dir. Bougon P. et Dambre M., Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 71-85.

BRENNER Jacques, « Un révolté consciencieux », *Critique*, n° 42, novembre 1950, p. 115-127.

– « Thomas l'insoumis » (*Cahiers des Saisons*, 1957), *Obsidiane*, n° 30, automne 1986, p. 53-66.

BRICHE Luce, « Je ou les ambiguïtés : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas », *Les Romans du Je*, dir. Ph. Forest, C. Gaugain, Nantes, Pleins Feux, coll. « Horizons Comparatistes », 2001, p. 433-452.

BROYART Benoît, « Le guetteur fabuleux », *Le Matricule des Anges*, n° 39, juin 2002.

BRUNET Pierre, « Henri Thomas en Amérique », *Henri Thomas, Cahiers du Temps qu'il fait*, n° 13, 1998, p. 84-91.

CARON Maxime, « Le réalisme insolite d'Henri Thomas, expression du monde du dehors et du dedans », *Sud*, Hors Série 1991, p. 57-77.

CECCATTY René de, « La mort de Henri Thomas », *Le Monde*, 5 novembre 1993.

DERRIDA Jacques, « *Le Parjure* peut-être », *Études françaises*, P. U. de Montréal, vol. 38, 1-2, 2002, rééd. Sous le titre *Le Parjure, peut-être : « brusques sautes de syntaxe »*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2005.

EZINE Jean-Louis, « Thomas le discret », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 novembre 1993.

- FARASSE Gérard, « Portrait d'Henri Thomas en chiffonnier », *Empreintes*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1998.
- FERRAGE Hervé, « Henri Thomas, la dépossession et la grâce », *La N. R. F.*, n° 501, octobre 1994, p. 55-68.
- « Le langage comme patrie », *Henri Thomas, Cahiers du Temps qu'il fait*, n° 13, 1998, p. 15-25.
- JACCOTTET Philippe, « Dans la détresse » (*Gazette de Lausanne*, juin 1964), *Obsidiane*, n° 30, automne 1986.
- LEPAPE Pierre, « Les mystères d'Henri Thomas », *Le Monde*, 19 décembre 1986.
- « Les spectres d'Henri Thomas », *Le Monde*, 12 août 1988.
- MICHA René, « L'œuvre de Henri Thomas », *Critique*, n° 200, janvier 1964, p. 52-65.
- MUSITELLI Christophe, WEITZMANN Marc, « Portrait d'un Verlaine taoïste », *Les Inrockuptibles*, 28 juin-4 juillet 1995.
- PACHET Pierre, « L'Indiscret », *La N. R. F.*, n° 442, novembre 1989, p. 14-18.
- PAPU Letitia, « Henri Thomas, *Galeata de carbuni (Le Seau à charbon)* », *Pagini literare*, n° 4, 1943, p. 89-91.
- QUINSAT Gilles, « Le Saut dans le temps », *La N. R. F.*, n° 501, octobre 1994, p. 92-116.
- RABATÉ Dominique, « Henri Thomas et le récit », *L'écriture du secret*, dir. Bougon Patrice et Dambre Mar, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 17-33.
- ROBIN Pierre, « *John Perkins*, ou “ le peu de réalité ” », *Critique*, n° 166, mars 1961, p. 221-225.
- ROUDAUT Jean, « Les petits hasards inquiétants », *La N. R. F.*, n° 326, mars 1980, p. 64-73.
- « Un roman évocatoire », *La N. R. F.*, n° 442, novembre 1989, p. 24-33.
- « Henri Thomas », *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs*, t. 3, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994.
- VAQUIN Agnès, « L'œuvre ouverte d'Henri Thomas », *La Quinzaine littéraire*, n° 743, 16-31 juillet 1998.
- VILAR Pierre, « Rebec d'Henri Thomas. Le poète et le discret », *Henri Thomas, Cahiers du Temps qu'il fait*, n° 13, 1998, p. 95-105.

III

OUVRAGES, ESSAIS, ARTICLES SUR LA RETICENCE

- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.
- CICERON *De Oratore - De l'orateur*, Les Belles Lettres, Paris, 2003.
- *Orator – L'Orateur idéal* (trad. Nicolas Waquet), Rivages Poche, Paris, 2009.
- Rhétorique à Herennius*, (trad. G. Achard), Les Belles-Lettres, Paris, 1989.
- DUMARSAIS César Chesneau, *Des tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Impr. de Delalain, Paris, 1816
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus*, Broché, Paris, 1984.
- FONTANIER *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.
- GENETTE Gérard *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- Groupe μ - J. DUBOIS, F. EDELIN, J.- M. KLINKENBERG, P. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON, *Rhétorique générale*, Seuil, Paris, 1982.
- QUINTILIEN, *De L'institution oratoire* (trad. Jean Cousin), Les Belles Lettres, Paris, 1989.
- LOUVEL Liliane et RANNOUX Catherine *La réticence*, Ed. La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- MOLINIÉ Georges et AQUIEN Michèle *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, LGF - Livre de Poche, Paris, 1996.
- MORIER Henri *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- OULÈS Jean, *La Réticence. Étude clinique et Psychopathologique*, Imprimerie Artistique de M. Bonnafus Lavour, Toulouse, 1949.
- PRANDI « Figures textuelles du silence : l'exemple de la Réticence », dans *Le Sens et ses hétérogénéités*, CNRS, 1991, 162-168
- POUGEOISE Michel *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2006.
- REBOUL Olivier *Introduction à la rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1991.
- REY-DEBOVE Jean *Le Métalangage*, Le Robert, Paris, 1978.
- RICALES-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, Paris, 2011.
- STOUT Janis P., *Strategies of reticence*, University Press of Virginia, 1990.
- TODOROV Tzvetan, *Mikail Bkhtine, Le principe dialogique*, Broché, Paris, 1981.

IV

THÉORIE LITTÉRAIRE, ESSAIS SUR LA LITTÉRATURE

- BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte éditeur, 2002.
- BOUCHARENC Myriram, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.
- GENETTE Gérard, *Figures I* (1966), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976.
- *Figures II*, (1969), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- JACCOTTET Philippe, *Écrits pour papier journal, Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », 1994.
- KLOSSOWSKI Pierre, *Le Bain de Diane* [1956], Paris, Gallimard, 1980.
- *La Ressemblance*, Marseille, André Dimanche, 1984.
- MARX William, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit, 2005.
- NUNEZ Laurent, *Les Écrivains contre l'écriture (1900-1990)*, Paris, Corti, 2006.
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 1991.

PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984.

BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001.

DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène* (1967), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.

– *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

– *Le Parjure, peut-être* (« brusques sautes de syntaxe »), Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2005.

– *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2005.

HENRY Michel, *De la phénoménologie, Tome 1, Phénoménologie de la vie*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980.

LÉVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant* [1963], Paris, Vrin, 1990.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1976.

NIETZSCHE Friedrich W., *La Volonté de puissance*, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1995.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

RICOEUR Paul, *Le Volontaire et l'involontaire*, Aubier, Paris, 1988.

– *Philosophie de la volonté*, Paris, Aubier, 1993.

– *La mémoire, l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

SPINOZA Baruch, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993

SCIENCES HUMAINES

- AUGE Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Gallimard, coll. « TEL », 1978.
- FÉDIDA Pierre, « L'exhibition et le secret de l'enveloppe vide », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 14, « Du secret », Automne 1976, p. 275-280.
- FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- *La psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, 1972.
- NORMAND Claudine, *Bouts, brins, bribes, petite grammaire du quotidien*, Orléans, Editons Le Pli, 2002.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de vue* (1988), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002.
- SANDLER, Anne-Marie, « Quand la mémoire est une étrangère », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 15, Gallimard, 1977.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

- ALBERES R.-M., *Le Roman d'aujourd'hui, 1960-1970*, Paris, Albin Michel, 1970.
- BAETENS Jan, VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain*, Paris - Caen, Minard -Lettres Modernes, 1999.
- BERSANI Jacques, AUTRAND Michel, LECARME Jacques, VERCIER Bruno, *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1982.
- BERTHIER Patrick, JARRETY Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire, Modernités : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2006.
- BLANCKEMAN Bruno, MILLOIS Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte, 2004.
- BRAUDEAU Michel, PROGUDIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, VIART Dominique, *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 2002.

GODARD Henri, *Le roman, modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

MACE Marie-Anne, *Le Roman français des années soixante-dix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

NADEAU Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970.

PICON Gaétan, *Panorama de la littérature française*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1988.

RABATÉ Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », n° 49, 1998.

SALGAS Jean-Pierre, NADAUD Alain, SCHMIDT Joël, *Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1997.

VIART Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 1999.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.