

Autour de L'œil de fer de Georges Thinès

Le visage d'Eric von Stroheim est stigmatisé par le monocle coincé entre la pommette et l'arcade sourcilière. Des rides douloureuses marquent le concassage du masque facial, représenté dans un gris plombé que commencent de ronger par le bas les incisives oranges, bordées par les noirceurs de la calcination, des flammes d'un brasier. Le titre du livre souligne la dureté de cette image, sorte de vision d'enfer sur l'immolation d'une caricature dramatique, dont l'expression contrainte, évoque un mélange de concentration et d'apitoiement ineffable assez typique de cet acteur extraordinaire. Ce dernier, bien que sa figure de plomb paraisse sur le point de fondre dans les flammes, est d'ailleurs tout à fait étranger à son supplice. Nous avons déjà noté à d'autres occasions, dans des films, cette expression de détachement étrange des portraits, peintures ou photographies, qui brûlent. Il s'agit ici d'une expression de tristesse et de gêne, à la fois suppliante et contrite, qui rappelle presque l'air coupable d'un chien que l'on gronde. Cette figure d'icône cinématographique rongée par les flammes provoque un malaise particulier, et nous songeons à quelque rapport entre la gêne et la géhenne.

Accentuant encore l'effet du dessin de couverture, par ailleurs assez réussi (ce qui est plutôt rare, quelque soit le genre de livre), ce roman nous est présenté comme « L'exploration hallucinante d'une enfance entre l'horreur et la fascination ». Ce sont ces mots accrocheurs qui, dans le bas de la couverture, sont sensés suppléer au titre, trop sobre et trop compact dans l'expression de son mystère, pour pouvoir en fournir l'argument commercial.

Nous ouvrons le livre et notons sur la deuxième page que la maison d'édition se situe à Erezée, ce qui nous rappelle vaguement quelque chose, que nous ne clarifierons qu'en prenant le temps, au retour, de remonter à la source du souvenir.

Le petit chien noir d'Erezée

Certains diraient qu'Erezée est loin de tout. Bien au contraire, Erezée est près de tout, c'est-à-dire de La Roche, de Wéris, de la vallée de l'Aisne, de La Fosse, du plateau des Tailles, cette autre fagne, qui, quoique située aux confins des provinces de Luxembourg et de Liège, se gagne assez rapidement par des chemins de randonnées dont le point de départ est Erezée.

Depuis la place de l'église, il n'y a que quelques centaines de mètres à faire avant de descendre dans des gouffres de verdure. Erezée, où un petit chien noir sort d'une cour à côté du commissariat de Police pour aboyer aux cloches. Nous ne prétendons pas que le phénomène doive se répéter avec une régularité de coucou. Nous n'en avons pas moins revu le chien noir, quelques années plus tard, au départ d'une autre randonnée, mais comme les cloches de l'église d'Erezée, situé juste en face de son domaine, ne sonnaient pas, il n'a pas refait son numéro.

C'est vers la fin des années 90, ou au début des années 2000, que nous avons commencé là une randonnée vers La Roche, et le chien noir, le poil hérissé, se mit à accompagner les envolées de notes de bronze de ses jappements lugubres. Il s'était avancé jusqu'au milieu de la rue, le museau pointé vers le clocher, et l'on n'aurait su dire si c'était par esprit de concurrence, de rivalité avec une sorte de dogue aérien à l'aboi plus puissant et plus imposant que le sien, par religiosité ou par hostilité de loup diabolique envers les voix de métal angéliques, ou en vertu d'un mélange symbolique de tout cela, que ce chien noir accompagna le glas de l'Ardenne désolée, aussi pénétré de son propre rituel que peut le paraître un prêtre, de la robe duquel il avait d'ailleurs la noirceur de corbeau.

Faites attention au petit chien noir (pas si petit que ça d'ailleurs) si d'aventure, vous passer par là. Le cabotin au poil charbonneux sera peut-être encore là pour aboyer en contrepoint des voix du clocher, et vous conter à sa manière les mystères de l'Ardenne, à la fois sorcière et fée.

Réalité onirique, et autres oxymores

Sans rapport, le berger allemand qui égorge le prêtre (que cette mise à mort soit vraie ou rêvée est d'une importance secondaire dans ce roman « onirique », où les rêves vraiment rêvés, tendent à se réaliser). L'imaginaire chez Georges Thinès est assujéti à une forte exigence de rationalité. Il en résulte une cohérence hallucinée, une réalité fantastique, ou plutôt fantasmatique. La liste des oxymores permettant de tenter de la définir est longue. Nous voyons dans ce roman un exemple rare de surdétermination rationnelle d'un contenu onirique. Celui qui s'y raconte tend à *se réaliser* par la structuration de ses rêves. *Réaliser* n'est pas utilisé dans le sens niais de *s'épanouir*, ni dans celui d'exhausser des désirs secrets et profonds. *Réaliser* dénote une forme active de coïncidence entre les rêves et les faits, comme si les seconds n'étaient qu'une projection à peine décalée des premiers. Tout cela sans que le récit ne bascule dans la confusion, ne frôle les dérives mystiques de la synchronicité (la croyance en cette dernière pouvant par ailleurs avoir quelque fondement dans la réalité, mais nous n'en ferons pas notre sujet ici). *Réaliser* signifie aussi une prise de conscience, d'une acuité souvent douloureuse.

Le marin

Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si dans ce roman, la mère brille par son absence (elle est peut-être très présente dans d'autres, mais nous n'avons pas encore lu ceux-là). Si le narrateur a sa petite expérience de marin, ce n'est pour voir la mer que comme un vaste vide, une étendue plane et sans limite décrite avec une sécheresse géométrique à laquelle ne survit pas la moindre métaphore liquide. *L'œil de fer* est aussi le récit de l'impossible retour d'un marin sur les lieux du souvenir de son enfance terrestre; rien d'étonnant puisque c'est un retour après un départ qui n'a pas eu lieu, puisque cette mer abstraite et vidée d'elle-même n'est pas un lieu, elle n'est même pas le berceau de son immensité. L'absence de repère régnant dans celle-ci accentue d'ailleurs l'impression d'effectuer un voyage immobile. Le sillage du navire en se refermant derrière lui, n'en laisse aucune trace. Le narrateur s'est fait marin pour échapper à une emprise terrestre, pas pour voir du pays, ni pour visiter des îles. Il est parti en retraite

maritime, pour s'isoler en mer comme dans une cellule aux murs d'horizon. C'est curieusement au retour, en reprenant pied sur terre qu'il sent le vertige de l'immensité vide dont il revient. Une nouvelle confrontation avec les êtres et les choses, même les plus anodins, lui semble au-dessus de ses forces. Quelque chose de phobique s'est développé à la faveur de la distance prise par rapport aux figures du passé, et particulièrement à l'égard de cette femme effrayante, aussi repoussante que désirable, sur laquelle nous reviendrons. Nous notons cela, mais pas dans un petit carnet, comme si nous étions dans un fauteuil et l'auteur dans un divan.

Dix visions de l'enfer terrestre

I.

Serait-ce le même chien que j'ai vu à Erezée ? Une réincarnation du meurtrier canin en plus petit, et au poil beaucoup plus sombre, d'une noirceur reflétant même celle des habits de sa cléricale victime. Le regard qui relie les éléments les plus disparates de la réalité, s'il atteint un certain degré de cohérence, suscite sa propre loi. Il devient l'Œil de fer : les faits perdent de leur gratuité inhérente, les hasards font allégeance à la préméditation, les contingences trahissent l'émergence de nouvelles catégories, parfois plus cruelles que celles du non-sens. Mais si les faisceaux fantomatiques du projecteur traversent les mirages fumeux de la coïncidence, ce n'est pas pour ressusciter une ancienne ordonnance, ni pour composer sur l'écran une nouvelle réalité émanant de rapprochements fortuits, mais pour transposer les rouages de la machinerie démiurgique, comme si les images du film étaient assujetties au seul déroulement de la bobine, entraînée elle-même dans une rotation sans objet, en l'absence même d'opérateur.

II.

Similairement, on n'aperçoit jamais de chauffeur au volant de la Buick noir du prêtre. Qui conduit, qui dirige les opérations ? Ce vide sous contrainte, cette absence impérieuse se cristallise dans une volonté démoniaque, qui se décline en masques multiples. Elle fulgure dans la grimace aigüe du savant ambitieux et maléfique du *Petit Détective*, le magazine offert par le fils de mineur qui le raccompagne au retour du cinéma, et qui deviendra son ami. Au travers de ce cadeau d'enfant, celui-ci dénonce son propre sacrifice en même temps qu'il s'y soumet : le narrateur est du côté des nantis, de ceux qui, comme son père ingénieur, tiennent les leviers et les manettes comme ils pourraient tenir le couteau du sacrificateur.

III.

Les spectateurs offrant leur nuque docile au cône de lumière, sont muselés dans le noir, c'est bien le mot utilisé : les chiens peuvent bien sauter à la gorge des prêtres, mais les personnages humains quant à eux, sont pris entre le projecteur et l'écran comme dans un étai optique. S'ils leurs arrivent de montrer les dents, c'est au hasard des grimaces de la Comédie Humaine orchestrée par le même Satan.

IV.

Le rustique habitant de la roulotte, Peter, n'est qu'un ectoplasme, à la fois rugueux et flasque, figure typiquement campagnarde du méprisé sympathique, mais ce valet bohème exerce la menace potentielle de la morsure au travers d'une denture éclatante, miraculeusement intacte et saillante, qui contraste étrangement avec le masque de soumission de son faciès. Mais il ne lui appartient pas de s'en servir. Le privilège de mordre est réservé au chien. Le fait que ce dernier ne soit pas abattu ni même puni suite à l'attaque meurtrière du prêtre, symbolise bien l'impunité de la force invisible qu'il incarne dans son déchaînement (le mot « attaque » qui le déclenche n'étant qu'un déclic secondaire d'une mécanique plus surnoise et plus complexe).

V.

A l'instar de celle de l'esclave noir, la dentition inquiétante de Peter exprime bien l'ambiguïté du serf qui, le dos courbé, suppute l'occasion de la révolte, mais elle reflète surtout les dents des rouages qui broient les destins dont il est en fin de compte une des victimes les plus vulnérables.

VI.

Le fantôme du décapité n'apparaît que pour mieux porter sur ses épaules le poids du verdict collectif, qui tombe aussi, virtuellement, sur tous ceux qui le rendent. Dans l'obscurité de la salle, les spectateurs sont aussi captifs que captivés. Les faisceaux du projecteur s'entrecroisent dans leurs nuques dociles. Ces diagonales de lumière mobiles pourraient tout aussi bien y dessiner l'angle scintillant du couperet.

VII.

Echange de regard horrifiant entre la foule qui assiste à l'exécution et l'œil sanglant du cou tranché. Tout cela se condense dans l'œil du projecteur. Un éclair aveuglant sanctionne l'enfant qui s'en approche. L'accès à la cabine est d'ailleurs interdit. Quelle vérité horrible renferme-t-elle ?

VIII.

La victime prend parfois la forme de son bourreau (nous examinerons plus loin d'autres exemples de cette ambivalence) : le guillotiné dont les globes oculaires terminent deux pédoncules prolongeant le vide du cou. Organes de la vision nue à l'extrémité de ce câblage de nerfs qui n'a pas été sectionné, ils sont en suspension au-dessus d'une tige comme l'œil de fer du projecteur, dont l'auteur a assez souligné combien les faisceaux de lumière qu'il projette cisaille les nuques des spectateurs.

IV.

Enfin, il y a cette Clémentine Becq, dont le nom dur et bref déchire la pulpe du prénom. Cette femme, tenancière de la Maison du Peuple, n'incarne pas l'harmonie des contraires, mais leur âpre confrontation dans une même personne. Figure hargneuse de la tension

excitante, c'est cette Gorgone tout en angles qui éveille les premiers désirs. Pour la décrire, l'auteur ne fait l'économie d'aucune métaphore de l'aspérité. Si, comme dans les siècles passés, il avait tenu une plume en la décrivant, celle-ci aurait crissé sur le grain du papier comme dans le prolongement d'une des griffes de la harpie. Le visage déformé par la haine prend la forme d'un rostre, à la fois taraud et suçoir, ce dernier aspect indiquant bien le fond avide de la haine de Clémentine Becq, qui ne pénètre sa victime de sa verdeur acerbe que pour mieux l'aspirer et la dissoudre dans ses acides fielleux. Lorsqu'elle arrose sa victime d'insulte, sa figure convexe n'est comparée à un pommeau d'arrosoir que dans la mesure où la rondeur de ce dernier est percée de petits trous en forme de spicules. Ainsi, cette anti-figure maternelle ne devient un symbole du sein qu'à condition de l'orner de quelque chose de piquant. L'auteur avoue son attrait pour les formes nettes et acérées. Est-ce ce penchant qui est à l'origine de la douloureuse fascination qu'exerce Clémentine Becq, ou est-ce l'inverse ? Probablement, cette aspiration inhérente à l'aspérité et aux formes tranchantes ne fait-elle que trouver du répondant dans la réalité. Ce qui n'est qu'une des nombreuses illustrations de l'oxymore qui vient d'être fabriqué plus haut : « réalité fantasmatique ».

X.

Il n'y a pas à proprement parler de *vision du future* dans ce roman. Il y a mieux et pire : il y en a une sur *le future de la vision*. Nous n'en donnerons qu'un très bref aperçu. Ce roman fut publié en 1977, soit dix ans après que le scénario du film *2001 : l'Odyssée de l'espace* fut conçu. Il n'y a sans doute aucun rapport entre ces deux histoires, sinon du fait qu'il y a toujours moyen d'établir une infinité de rapports entre tout et n'importe quoi. La première est d'ailleurs antérieure aux premiers balbutiements cybernétiques. Mais, par delà les différences relevant de l'évolution technologique et de sa mise en perspective fictionnelle par les génies combinés d'Arthur C. Clark et de Stanley Kubrick, il y a une similarité entre l'œil rouge insondable de l'ordinateur Hall 9000 et l'Œil de Fer du projecteur. L'ordinateur et le projecteur « intelligent », ordonnateur des phénomènes qu'il projette sur l'écran.

L'inverse matriciel

Nous ne reproduirons aucun passage de ce roman, à l'exception d'un seul, qui représente un moment clé, maximalisant toute l'intelligence qui le sous-tend, tel un pic d'acuité intellectuelle, vers lequel il nous semble qu'il faille s'élever afin de pouvoir saisir le reste : « Outre la géologie, mon père et le comte se retrouvaient sur la question du néant, qu'ils ne confondaient pas avec la simple absence, ou qui leur permettait de donner corps à cette dernière. D'où leur technique du mépris, annulant ou suscitant les êtres et les choses selon qu'ils les considéraient en eux-mêmes ou les utilisaient comme repoussoir. Je me rendais compte qu'ils disposaient là d'un pouvoir particulier, indissociable de leurs connaissances géologiques, comme je le compris plus tard. La science de la terre, en séparant les couches et en dénouant l'imbrication des roches ne peut définir un objet sans recourir à son inverse matriciel, ce dernier pouvant à son tour devenir l'objet selon un jeu à la fois fidèle à la réalité et satisfaisant pour l'esprit. »

Georges Thinès nous dit ailleurs (Dossier du Service du Livre Luxembourgeois, rédigé par Jean Muno, page 26): « Assez curieusement, ce qui m'intéresse dans la science, ce n'est pas l'abstraction, mais l'observation concrète ». Il est intéressant de noter le « assez curieusement » qui exprime peut-être le soupçon de ce que cela comporte un aspect contradictoire. Dans une perspective extrêmement simplifiée, sinon caricaturale, le chercheur qui évolue dans l'abstraction, regarde vers le haut, tandis que l'expérimentateur de laboratoire, l'observateur du concret, d'une réalité physique comme une particule ou l'effet d'une substance chimique sur un comportement animal, regarde vers le bas (les astronomes aussi observent une réalité physique qui, selon l'opinion commune, se situerait plutôt vers le haut, mais dans le cosmos, il n'y a ni haut ni bas).

Même s'il se place volontairement sous la domination des faits, puisque les faits seuls étayaient ses conclusions, l'expérimentateur de laboratoire (éventuellement d'un laboratoire univers) n'est pas moins en situation dominante que celui qui ne s'intéresse qu'aux abstractions. Nous ne le répéterons sans doute jamais assez: cette hypothèse ne porte que sur une des multiples facettes du chercheur qui s'attache à l'observation du concret. Nous ne prétendons pas en faire le portrait.

Il est un moment important où le narrateur voyageant dans les airs survole son jeune camarade comme un rapace le ferait d'une proie. Il n'a pas pour autant l'intention de fondre sur lui. Il l'observe, en mesurant bien la hauteur qui les sépare. Le dominant porte déjà sur le dominé ce regard aigu du chercheur examinant un animal de laboratoire. Surtout formulé de cette manière abrupte, cette curieuse idée fera sourire certains, en choquera d'autres: autant de mauvaises raisons de l'abandonner. Nous irons même encore plus loin dans ce sens. Lorsque l'ami de condition sociale inférieure fait cadeau du *Petit Détective*, plein d'histoires de savants fous rêvant de dominer le monde, c'est comme si un rat de laboratoire tendait à l'expérimentateur le scalpel servant à lui ouvrir le ventre, pour l'inviter à examiner dans ses entrailles les petits cristaux formés par la substance administrée à dose mortelle: « Vas-y. Je te montre ainsi que je sais bien qui tu es et que je sais qui je suis. Je te montre que je sais ce que nous sommes l'un par rapport à l'autre ». Préscience (le mot n'est pas innocent) parfois étonnante de la victime qui, par sa résignation même, connaît mieux son destin. Mais il y a davantage que cela.

Cette ironie (au sens le plus dur de ce terme, c'est-à-dire: aussi éloigné que possible de toute forme d'humour) représente une épreuve intellectuelle un peu rude pour un enfant. Le camarade plus âgé est lui-même encore trop jeune pour en mesurer tout la portée. Il la pressent sans doute, comme un message peut deviner le contenu du message qui lui est confié par une instance supérieure. Dans l'expression de cette ironie accusatrice, il n'a qu'un rôle d'intermédiaire. S'il advient qu'il en souffre, c'est parce qu'elle le traverse, mais comme ce n'est pas lui qu'elle vise, elle le traverse sans l'atteindre. Cette souffrance passive fait en quelque sorte partie de sa condition. Le joug abstrait, qu'exerce cet insaisissable démon dont l'image même hante le magazine, glisse sur le dos lisse de sa soumission.

Le dominé est l'inverse matriciel du dominant. L'interchangeabilité, puissamment illustrée par l'image de la matrice géologique, peut se traduire dans l'histoire humaine,

par le basculement dans la révolte, enfin par la « révolution ». Les thèmes de ce roman sont multiples et les visées n'en sont certainement pas réductibles à une quelconque mise en évidence des déterminations sociales.

Cette question qui se pose sur le plan des rapports sociaux, se pose également en science comme une question épistémologique centrale. C'est toute la structure de la réalité qui est mise en question dans ce roman bref et dense. Le rapport antinomique de toute chose à son inverse est d'abord perçu. Il ne semble avoir d'incidence que sur un plan subjectif. Mais, au fil des métaphores cristallisant les intuitions poétiques de l'enfance, cette antinomie finit par se projeter sur les différentes formes de savoir « objectifs ». Toutes les disciplines sont concernées, et il n'est pas étonnant que la première d'entre elles soit la géologie, puisqu'elle est l'étude du sol, du sous-sol, de l'assise terrestre, de ce qui symbolise en fin de compte le mieux le socle même de la réalité.

Ce qui est désigné de manière extrêmement elliptique par « la question du néant », à la base d'une technique du mépris, « annulant et suscitant (autant dire: tuant et ressuscitant) les êtres et les choses » suppose une espèce d'inconsistance essentielle qui se traduit par le caractère interchangeable des termes de leur dualité. Ce qui suscite un malaise insidieux chez l'enfant, la maîtrise intellectuelle de l'adulte permet de l'assujettir à un jeu d'esthète, relevant d'une dialectique étrange, reposant sur la division du même.

Ce jeu abstrait avec les êtres et les choses, cette manipulation du concret à laquelle se livrent des esprits aussi avisés que détachés, se transpose dans l'interchangeabilité de l'abstrait et du concret, notamment en science: une théorie scientifique se dégage de la matrice des faits, qu'elle façonne à son tour en les expliquant dans une perspective qui lui est propre. Aussi longtemps que les preuves qui en ont été données sont considérées comme valides, d'autres théories font parties de ces faits. L'expérimentation les met à l'épreuve en vue d'établir une nouvelle théorie, qui pourra peut-être à son tour entrer dans le domaine des faits (en en faisant éventuellement sortir les précédentes).

L'opérateur absent

Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si c'est dans l'œuvre d'un scientifique littéraire, qui par cette définition même, résout ce qui représente, dans l'opinion commune, une espèce d'antinomie, que se réconcilient abstraction et réalité concrète. Au fond du regard porté sur les êtres et les choses par l'Œil de Fer, la frontière entre les termes de cette dualité devient pour le moins ténue: rêve et réalité, réel et idéal se confondent, non pas dans un flou onirique, mais dans une clarté exacerbée. Cette synthèse éblouissante ne peut s'opérer qu'en l'absence d'observateur. La comparaison entre l'opérateur mystérieux d'une cabine de projection et un expérimentateur de laboratoire, observateur du réel, frôle peut-être le grotesque, mais tout deux n'en effectuent pas moins des manipulations, appliquent des procédures de vérifications et finalement observent un certain déroulement. C'est ce dernier point qui semble le plus important. Nous ne pourrions mieux le dire qu'en empruntant le ton métaphorique de l'Œil de Fer : l'absence d'opérateur favorise la fulguration incendiaire d'un dévoilement. Il arrive de même que ce soit précisément à la faveur d'une distraction de

l'expérimentateur qu'une découverte, répondant ou non à ses attentes, soit faite. Distraire une chose, c'est aussi la subtiliser, une façon nuancée de dire: s'en emparer. Hors ici, c'est l'observateur de la chose qui a été distrait.

En l'absence de celui-ci, la face cachée de la réalité se dévoile. Les objets se déchaînent. Comme à la fin du célèbre dessin animé de Walt Disney, *L'apprenti sorcier*, les choses n'obéissent plus qu'à une logique paradoxale et tourbillonnaire. La pellicule du film envahit la cabine. Elle monte jusqu'au plafond en s'entortillant comme un lacs de serpents, autre métaphore de la malignité qui est à l'œuvre pour provoquer l'incendie. Seul le projecteur, figure de la machinerie démiurgique triomphante, se dresse intact devant les décombres calcinés.

Pourtant (et c'est précisément ce qui fait l'originalité de ce roman), il y a une explication rationnelle à tout, même lorsque le fantastique confine au vertige. En témoigne la montre du Comte de Beaufort retrouvée dans les décombres après l'incendie. Elle n'accuse pas vraiment, elle *désigne* l'incendiaire. Ou serait-ce le « démon » qui donnerait un signe de sa maîtrise du temps, après une démonstration de son pouvoir par la destruction du lieu par le feu ?

Expériences de vol

La réalité n'est pas si stable. Toute la science de la terre ne comblera pas ses failles. On le verra à propos du Comte de Beaufort, le sol se dérobe littéralement sous les pieds de celui qui s'y intéresse de trop près. Il vaut mieux prendre de la hauteur.

L'expérience du vol, du survol, pour être intensément éprouvée, est aussi éprouvante. Le jeune narrateur souffre de la distance irréductible, relevant d'une différence sociale, qu'il prend par rapport à son camarade. Pour combler le fossé aérien, il entraîne d'ailleurs celui-ci dans ces vols au-dessus des bois et des landes campinois. Les deux jeunes garçons deviennent ainsi complices et se lancent dans les mêmes escapades en apesanteur. Ils atterrissent un peu partout, sur les toits, dans les jardins, avec une facilité parfois comique. Ils se posent, tout naturellement sur le sol, comme des flocons. Tapis derrière un buisson, ils observent les adultes à leur insu, épient leurs gestes et leurs propos, y devinent ce qui se trame. Ils se font *petits détectives*. Georges Thinès nous décrit ces vols et ces atterrissages avec une insouciance rare (de sa part) à l'égard de toutes justifications rationnelles; cette légèreté rejoint d'ailleurs l'essence de son sujet, qui relève d'une transgression des lois, à commencer par celle de la pesanteur.

D'autre part, cette légèreté n'est pas le fruit de l'innocence. Ce n'est pas un hasard si le tableau que l'enfant contemple avant de s'envoler de ce salon où son père discute avec son ami et collègue Brukhardt (que de sonorités abruptes et tranchantes dans les noms de personnages comme dans ceux des lieux : Becq, Brukhardt, Brécourt...) représente Mayence, ville de l'Allemagne faustienne. Comparativement, la sonorité du nom de cette ville (Meinz en allemand) est chargée de rêve et de douceur rhénane. La syllabe longue dont la sonorité s'élançait et s'estompe à la fois dans le lointain, est propice au voyage aérien. Il ne pourrait en être autrement puisque l'envol dont le tremplin pictural

représenterait une ville au nom se terminant par une syllabe brève, commencerait par une chute.



Mainz BlickzumRhein 1890

Original image : Photochrom print (color photo lithograph)

Created between 1890 and 1905

Source : Library of Congress, Prints and Photographs Division, Photochrom Prints Collection, reproduction number LC-DIG-ppmsca-00838.

Rights and restrictions : "Images in this collection are considered to be in the public domain."

Une remarque très intéressante est faite par l'auteur sur le caractère immobile de cette expérience du vol (analogue en ce sens à celle qu'il fera plus tard de la navigation), qui contraste avec celui de la ballade, par laquelle s'opère un réel déplacement dans le paysage, dont la perception, au travers de la succession des détails, s'accorde au pas du marcheur. Le temps suspend parfois son vol. Le vol suspend l'espace.

La connaissance par le mal

Toute prise de conscience est douloureuse, et commence, dans une certaine mesure, par le viol d'une conscience vierge. Celui qui est appelé à exercer une forme de pouvoir, aussi faible soit-elle, sur les êtres et les choses en vertu d'une certaine connaissance est lui-même d'abord possédé. Au goût amer de cette connaissance, il finit par prendre goût. A la grimace que provoque l'âcreté du savoir, succède un sourire teinté de malignité. C'est

la phase douloureuse, et souvent précoce, d'intégration du mal. Celui qui ne le sait pas, qui ignore l'âpreté du savoir et la souffrance qu'elle provoque, aussi savant soit-il, à mon avis, ne sait rien. Il est certainement innocent, mais seulement dans le mauvais sens du terme. Le lecteur n'aura pas tort de se défier du ton péremptoire qui est emprunté ici. Il n'est pas impossible, après tout, qu'un scientifique ou qu'un philosophe puisse s'abreuver directement aux sources d'un gai savoir... Mais il nous est difficile de ne pas reconnaître un pli morbide dans le besoin d'y croire: après tout, la santé, c'est aussi de savoir résister à l'épreuve de la maladie. C'est peut-être plus vrai pour l'esprit que pour le corps (ceci dit, sans vouloir réintroduire une forme ancienne des fausses dualités dont nous avons presque fait l'essentiel de notre propos).

Vision de la lande campinoise

C'est l'Ardenne encore qui nous a donné la clé - enfin biffons le « la » et écrivons plutôt, en nous refrénant un peu dans notre emballement : *une* clé - une clé de lecture de l'Œil de Fer. C'est dans une librairie de Redu que nous avons découvert ce numéro « ancien » de la Revue Générale (Août-Septembre 1999, Architecture et Patrimoine) contenant *Les lieux imaginés et l'épreuve de l'oubli*, de Georges Thinès.

L'Ardenne et la Campine sont bien différentes, mais elles ont des points communs. A la densité forestière, à la profondeur des ravins de la première répond l'austérité sablonneuse hérissée de pins de la seconde. La Campine, Georges Thinès y a passé ses années d'enfance et d'adolescence. La puissance évocatrice de cette nature provient en partie de son relatif dépouillement. Son austérité stimule l'imagination tout en la liant au tuteur de l'abstraction, sans trop la sevrer de verdure ni de reliefs. Ni trop de matière, ni trop peu. Le dosage idéal en quelque sorte, pour que la vision puisse suppléer aux formes incertaines, aux mirages tremblants de la lande par ses propres constructions.

Il y a quelque similitude entre l'Œil de Fer et *Cosmos* de Gombrowicz, roman axé sur les coïncidences et la poursuite dérisoire de ce fil d'Ariane qu'elles semblent dérouler pour guider nos pas dans le labyrinthe du néant. La plaine polonaise, ponctuée de maigres arborescences, a un air de ressemblance avec la Campine. Les forêts profondes, comme celle de l'Ardenne, foisonnant de symboles et d'échos qui se répondent (*Correspondances* de Baudelaire), surchargent la vision, l'étouffent dans leur profusion.

Le Georges Thinès qui se raconte dans *Les lieux imaginés et l'épreuve de l'oubli* n'est autre que le jeune narrateur de l'Œil de Fer :

« Ainsi ce château inconnu perdu dans le fond de la Campine et que j'ai reconnu dès qu'il est apparu dans mon regard. Je savais d'un savoir prophétique que la longue demeure rouge sombre serait ponctuée en façade de taches d'un blanc sale et que de petites fenêtres carrées lui feraient une guirlande sous l'alignement des gouttières. Ce château que je *voyais* était, avec une inquiétante précision, celui que je voulais la minute d'avant. »

« Ces expériences étonnantes et d'autres non moins curieuses ont fait naître en moi la conviction que j'exerçais un pouvoir particulier sur le monde de mes errances »

« L'œil construit la nature dans une frénésie d'anticipation.»

« Il s'agissait en réalité pour moi – sans que s'en révélassent en moi le principe et la formule théorique – d'une dialectique subtile d'échanges entre le désir et ses objets potentiels, entre les spectacles naturels imposés de l'extériorité et les fantasmes de l'intériorité.»

Fidèle à son exigence de rationalité, que nous croyons d'ailleurs partager avec lui, Georges Thinès nous explique ensuite, avec beaucoup de subtilité, que son désir intense de voir apparaître quelque chose était un moule tellement imprécis que toute chose aurait pu en épouser la forme : « Le point faible de l'anticipation est la souplesse incontrôlable de la vision-guide face à la réalité qui se livre l'instant d'après. La chose réelle que l'on voit est invariable tandis que la chose entrevue est infiniment souple dans sa définition ; il en résulte qu'elle s'accommodera sans peine de tout objet futur pourvu que celui-ci figure dans le même ordre d'existence que celui forgé par le désir ; autrement dit c'est de l'imprécision foncière de la vision que résulte la précision apparente de l'objet réel ultérieur ».

Si certaines manifestations du réel semblent si extraordinairement conformes à nos désirs, ce n'est qu'en vertu de l'imprécision des catégories qui les accueillent. Toutes les formes s'engouffrent dans l'amorphe, d'où les soi-disant miracles de la coïncidence. Cela pourrait s'assimiler aussi, de façon plus romantique, à l'origine du sentiment amoureux, de certains coups de foudre, mais « l'âme sœur », si conforme à nos aspirations, n'est que l'ombre du désir de la rencontrer.

A vrai dire, tout en admirant la rigueur et la subtilité de ce raisonnement, nous voyons qu'il se ramène en fin de compte à quelque chose de très simple, et nous n'en sommes pas convaincus.

Il semble que l'Œil de Fer, c'est finalement lui, Georges Thinès, ou du moins que cet Œil est tellement au fond de lui-même, comme l'organe qui engendre sa vision mentale, qu'il en devient le moteur de son ontogenèse, comme s'il était son propre père. Voilà peut-être ce que Georges Thinès lui-même s'interdit de voir.

Retour à l'Ardenne et au petit chien noir (conclusion)

Finalement, nous n'aurons peut-être fait qu'imiter le petit chien noir qui aboie aux cloches. Peut-être le sens de ce roman, ses significations multiples, comme celles de la réalité sous-jacente, colorée de fantasmes, qu'il décrit, nous échappent-t-ils et peut-être ne nous parviennent-ils que comme le son des cloches aux oreilles du petit chien, aussi incapable de se représenter la réalité physique des cloches que leurs fonctions d'appel religieux et de scansion cléricale du temps pour les humains. Le petit chien tente de leur répondre en y accordant sa voix qui traduit d'une façon à la fois touchante et comique le

décalage de sa perception par rapport à la réalité. Tout comme le petit chien, nous aurons pris notre affaire fort au sérieux ; nous ne feindrons pas le détachement en le niant. Tout au moins, pourrions-nous prétendre avoir été moins « bête » du fait que, contrairement à lui, dont l'échine était hérissée d'un mélange de peur et d'hostilité à l'égard d'une instance rivale proclamant son importance dans les hauteurs, nous nous serons bien amusé. Nous espérons avoir réussi à partager notre amusement avec le lecteur. « (...) *Au fond, je crois que l'écrivain joue, non dans le sens où il se retire dans le gratuit. Il joue sérieusement, comme l'enfant.* » (Georges Thinès, Dossier du Service du Livre Luxembourgeois).