

JEAN RAY, UN BILINGUISME DE L'EFFROI?

On peut comprendre comment on arrive à la Peur, mais pour cela on ne comprend pas la Peur elle-même. Si, des fois, elle prend une forme, c'est que dans l'ignorance de l'abstrait, nous lui en prêtons une et si elle est hideuse, il ne faut nous en prendre qu'à l'infirmité de nos sens¹.

Ainsi Jean Ray invite-t-il son lecteur à rêver aux modalités selon lesquelles se matérialise cette entité curieuse qu'il décrit encore « comme une gardienne, sévère sans doute et sans gestes tendres »², mais dans le même temps infiniment protectrice. Sans chercher pour autant à *comprendre* cette Peur, la présente contribution s'efforce d'en saisir l'origine, ou plus exactement d'en surprendre le surgissement dans le champ du bilinguisme. Son objectif est de montrer comment le rapport de forces qui s'établit entre le flamand et le français structure de façon exemplaire le fantastique de Jean Ray en suscitant l'impression d'Inquiétante Étrangeté à travers le conflit symbolique de deux univers langagiers.

Et pour s'inscrire résolument sous le signe de la limite, de la frontière, on abordera ici le problème par ses marges, en observant dans un premier temps un groupe de textes sans rapport immédiat avec l'étrange, les *Aventures de Harry Dickson*. Car, ainsi qu'on pourra le vérifier par la suite, c'est à partir de cet ensemble que se définit le plus clairement la formule dont se nourrit l'œuvre fantastique proprement dite, jusque dans ses meilleures pages.

Les *Harry Dickson*

Publiées entre 1929 et 1938, les nouvelles policières qui composent la série des *Harry Dickson* méritent en effet une attention toute particulière, tant elles illustrent une forme spécifique de relation entre les langues.

On sait qu'elles ont pour origine des brochures allemandes rassemblant des épisodes apocryphes de la vie de Sherlock Holmes et publiées à Berlin à partir de 1907. Après avoir été adaptées partiellement en français par F. Laven dès 1908, elles firent vingt ans plus tard l'objet d'une traduction plus systématique en néerlandais, traduction bientôt suivie d'une nouvelle adaptation française, due cette fois, en partie en tout cas, à Jean Ray.

Rien que de très banal, si l'écrivain belge n'avait conçu sa participation à l'entreprise dans un esprit fort particulier. À l'époque où les éditions Marabout révélèrent son œuvre au

grand public, il proclama haut et fort qu'il lui avait été presque immédiatement impossible de se conformer aux exigences de son contrat :

Je n'aurais dû que traduire ces contes, mais ils étaient tellement mauvais que l'éditeur m'a dit : « Écris-en toi-même, et prends pour axe l'illustration de la couverture ». Je m'y suis mis et je rédigeai mon *Harry Dickson* en une nuit³.

Jean Ray aurait donc totalement ignoré les textes antérieurs et serait parti d'éléments extralinguistiques, simplement visuels. Il n'aurait en particulier jamais recouru à la version néerlandaise parue, à chaque fois, deux ou trois ans avant la sienne. Son contrat l'engageait d'ailleurs uniquement, dit Henri Vernes, à « traduire, de l'allemand (je précise bien), les aventures de Sherlock Holmes »⁴. Le projet initial, dont l'abandon précipité n'était guère de nature à favoriser les rapprochements avec le texte allemand, supposait donc apparemment l'absence de tout contact entre la traduction néerlandaise et l'adaptation française.

Or il semble bien que cette partition absolue des langues relève, au moins en partie, du mythe. Premier fait significatif : le nom du détective que brosse Jean Ray provient de l'édition néerlandaise. Les fascicules allemands originaux — tout comme les premières adaptations de Laven — mettaient en scène Sherlock Holmes lui-même. Leur seule innovation consistait à adjoindre au personnage de Conan Doyle un assistant inattendu : non point le Dr Watson, mais un jeune disciple, Harry Taxon. Les éditeurs d'Amsterdam furent les premiers à substituer au célèbre héros le détective Harry Dickson, qui, bien qu'Américain, continua à résider dans le Baker Street de Sherlock Holmes.

Sans doute n'était-il pas nécessaire à Jean Ray de lire attentivement chacun des épisodes en néerlandais pour reprendre le personnage. Le nom a pu lui être soufflé par l'éditeur lui-même, soucieux d'assurer un minimum de cohérence entre les différentes publications. Mais il y a plus. Voici quelques années déjà Jozef Peeters montrait, en s'appuyant sur des passages de la même aventure dans ses versions néerlandaise et française à quel point les similitudes entre les deux textes étaient grandes.

Nu is *L'Ermite du marais du diable* de getrouwe vertaling van *De Kluizenaar van het Duivelsmoeras*, nummer 37 van « Harry Dickson de Amerikaansche Sherlock Holmes ». [...] De vertaling van dit nummer volgt zeer getrouw de originele Nederlandse tekst :

« C'est un démon qui se sert d'un engin pareil, s'écria le détective avec colère. Mais ajouta-t-il en regardant de plus près l'objet trompeur, il y a un nom frappé dans le fer-blanc de la lanterne » (Uitgave Marabout).

« Het moet een duivel zijn, die dit werktuig hier benut, riep Harry Dickson verbitterd uit, maar, zoo voegde hij er aan toe, nadat hij de lantaarn nader in ogeschouw had genomen, daar schijnt in het blik een naam te zijn geslagen » (*Harry Dickson*, nummer 37).⁵

Certes, on peut objecter que l'épisode qu'évoque ici Peeters, *L'Ermite du marais du diable*, constitue précisément l'entrée en scène de Jean Ray dans le programme éditorial des aventures françaises de Harry Dickson. Mais un examen même rapide de publications plus

tardives conduit à vérifier qu'il n'existe pas de cloisonnement parfaitement étanche entre les textes antérieurs et ceux attribués plus tard à Jean Ray. Dans bien des cas, l'écrivain belge doit avoir au moins feuilleté l'épisode original ou sa traduction néerlandaise⁶. Et s'il n'est pas toujours facile de dire à laquelle de ces deux sources, l'allemande et la néerlandaise, il a plus précisément puisé, bon nombre d'indices invitent à penser que ce fut bien souvent à partir de quelques éléments du texte néerlandais qu'il composa un récit en grande partie original. Ainsi l'aventure allemande intitulée *Das Rätsel eines Pergaments* [L'Énigme d'un manuscrit] devient chez Jean Ray *Le Trésor du manoir de Streetham* en souvenir du titre néerlandais *De Geheime Schat van het Slot Streetham* [Le Mystérieux Trésor du château de Streetham]. De même, *Die Mädchenräuber von Chinatown* [Les Voleurs de jeunes filles de Chinatown] cèdent place, sur le modèle du néerlandais : *De Vrouwenroovers van Chinatown*, aux *Voleurs de femmes de Chinatown*. *Ricardo Sacco, der Hungerkünstler und die Söhne Siwas* [Ricardo Sacco, l'artiste de la faim et les Fils de Çiva], s'efface devant le laconique *On a volé un homme !* qui parachève la procédure de généralisation amorcée par la formule néerlandaise, *Der Verdwenen Hongerkunstenaar* [L'Artiste de la faim disparu], laquelle élimine tous les noms propres. De manière plus révélatrice encore, si *Die Heimliche Gattin des Großfürsten* [L'Épouse cachée du Grand-Duc] a pu inspirer à Jean Ray l'idée d'un *Rituel de la mort*, c'est peut-être parce que la version néerlandaise, *Een Rit op Leven en Dood* [Promenade entre vie et mort], évoque par le biais du mot *rit*, « promenade », son quasi homophone *rite*, « rituel »⁷.

Certes il convient de ne pas exagérer la portée du phénomène. Pour l'essentiel, les *Harry Dickson* que signa Jean Ray s'éloignent considérablement de leurs modèles. Il reste qu'ils n'obéissent pas au cloisonnement étanche que l'adaptateur et ses éditeurs tinrent à établir entre les versions françaises, allemandes et surtout néerlandaises des textes.

On a volé un homme !

Ce monolinguisme absolu paraît d'autant plus illusoire qu'il se trouve battu en brèche par le texte lui-même, où l'on voit l'auteur substituer une quatrième langue, l'anglais, à ces parlers germaniques qu'il feint d'ignorer. Parce que Harry Dickson est un autre Sherlock Holmes, parce qu'on fait grand cas de sa nationalité américaine et parce qu'il vit à Baker Street, ses aventures se trouvent narrées dans un français que viennent régulièrement rehausser quelques expressions britanniques bien choisies.

Simple et banal recours au pittoresque, pourrait-on dire. Sauf que le pittoresque emprunte parfois des voies pour le moins inattendues. C'est bien ce que démontre le fascicule n°65 des *Aventures de Harry Dickson*, *On a volé un homme !* Dans ce texte, l'une des principales innovations de Jean Ray par rapport au scénario original consiste à faire prendre la mer à ses héros pour les entraîner jusqu'en Inde, moins pour leur révéler un Orient fastueux ou barbare que pour les faire voyager à bord de navires fort différents. Après

les cabines luxueuses du *Quentin Durward*, le lecteur se retrouve ainsi dans les soutes du *Callirhoë*. Et c'est alors que, le temps d'une page, le récit, assez terne au demeurant, vire au fantastique, un peu comme le tournesol sous l'action de l'acide. Et l'acide est ici clairement un mot anglais, *stowaway* :

— Nous voici probablement en tournée comme *stowaways*, observa le détective.

— *Stowaways* ? questionna Tom, encore mal éveillé.

— Passagers clandestins, expliqua son maître, ce n'est pas toujours une situation enviable.

Tout à coup, il vit une rapide lueur filer devant ses yeux, et quelque chose de doux et d'horrible en même temps lui glissa sur la main.

Il frissonna ; il venait de comprendre, et sa mémoire travailla⁸.

On le voit, le sens du pittoresque n'explique en rien l'introduction du terme anglais. Jean Ray s'y serait certainement pris autrement s'il avait voulu insérer un élément de couleur locale. Il aurait en particulier évité de forcer les conventions réalistes en révélant chez Tom Wills une curieuse ignorance de sa propre langue maternelle. C'est donc que le terme anglais désigne tout autre chose que l'affleurement de la langue anglaise.

De fait, revenant à neuf reprises en moins d'une page, *stowaway* ouvre le texte à une dimension inattendue. Le mot est tout d'abord l'indice d'un glissement de la narration en direction d'un idéal littéraire. La vie, le ravitaillement du *stowaway*, explique-t-on bientôt, « tout cela forme le roman maritime le plus coloré qu'on pourrait écrire »⁹. Le lecteur se trouve placé ainsi d'emblée dans les parages d'une littérature virtuelle. « Qui décrira », lui demande-t-on, « la mortelle horreur de ce pauvre diable au milieu des ténèbres »¹⁰ ? Personne s'entend-il répondre, tant il est sûr que « jamais un livre de bord ne parlera du squelette poli comme un bibelot de galalithe »¹¹ auquel se réduit souvent le *stowaway* au terme de son aventure.

Parce qu'elle relève ainsi de l'indicible, la littérature idéale qui se trouve évoquée de la sorte s'inscrit nettement sous le signe du fantastique. Le *stowaway* est « le fantôme de la mer », une « bête noire » qui fait « s'arrache[r] les cheveux au seul énoncé de son nom »¹², et qui suscite, par sympathie, une « mortelle horreur »¹³. Plus précisément, l'apparition du terme *stowaway* permet de désigner une œuvre fantastique singulière, celle de Jean Ray/John Flanders en personne, à partir d'un processus d'auto-citation. L'épisode invite en effet bientôt à imaginer, aux côtés des héros, une terrifiante armée de rats. Il rappelle alors directement deux des premiers textes parus au sommaire de *La Revue belge*. Il renvoie tout d'abord au « Fantôme dans la cale »¹⁴, où une troupe de rongeurs transforme, là aussi, un passager clandestin en diabolique squelette poli. Mais il reprend surtout, et cette fois littéralement, deux des pages que « Le Péril gris »¹⁵ consacre à Monchmeyer, « le roi des *stowaways* allemands »¹⁶. La digression permet donc de dessiner la figure de l'auteur dans un fascicule paru à l'origine, comme tous les autres *Harry Dickson*, dans le plus complet anonymat.

Stowaway, toutefois, est bien plus qu'une manière de signature. En entraînant l'apparition des rats, le mot donne soudain toute sa chair à un texte d'où la sensualité semblait jusqu'alors bannie. Si, comme le précise le narrateur, la mémoire « travaill[e] »¹⁷ autour de ce vocable énigmatique, c'est pour retrouver toute la force de sensations *originelles*, impliquant essentiellement l'odorat et le toucher. Et celles-ci se trouvent réactivées avec une telle force qu'elles *engagent* le lecteur, promu, par le vouvoiement, au rang d'interlocuteur explicite :

L'homme a senti leur odeur, cette puanteur d'abord, comme vinaigrée, puis fétide, chaude, atroce.

L'odeur du rat ! Il faut avoir passé, ne fût-ce que quelques minutes dans une cale qu'on vient de clore sur *votre* tête, pour l'avoir senti arriver sur *vous*, cet effluve vénéneux et menaçant pire que la plus formidable bouffée de pourriture.

Ensuite, il recevra le coup de ficelle glacée de la queue sur les mains ou sur les joues, car le rat qui s'approche dans l'ombre fait un demi-tour brusque à *votre* premier voisinage et, dans sa fuite, *vous* fouette de sa queue¹⁸.

Ainsi l'émotion que produit l'anglais *stowaway* procède de ce que Freud décrit sous le nom d'Inquiétante Étrangeté [*Das Unheimliche*]. Les rongeurs apparaissent d'ailleurs d'emblée comme « quelque chose de doux et d'horrible » à la fois. Ils possèdent des attributs secrètement maternels, *heimlich*, mais ne laissent pas pour autant de paraître repoussants, sinistres, *unheimlich*. Ils s'offrent comme une puissance dévoratrice, castratrice et renvoient ainsi à une expérience traumatisante de l'enfance. Voilà pourquoi le jeune Tom — présenté d'habitude sous les traits d'un fier gaillard — joue ici les candides. Il ignore ce que signifie *stowaway* parce qu'il incarne en quelque sorte cette prime jeunesse, où l'épreuve terrifiante est vécue de façon immédiate et non tenue à distance par le langage. Son premier réflexe, lorsque son maître l'informe du danger, est bien à l'image de cette instantanéité. Il se réduit à une réaction brutale et physique de panique :

Tom poussa un cri de terreur, mais ce cri fut suivi aussitôt d'un autre : il venait d'être mordu à la jambe¹⁹.

Pour Dickson, au contraire, l'armée des rats représente le retour du refoulé, et c'est ce phénomène que le détective évoque secrètement sous le nom mystérieux de *stowaway*, nom qui suggère l'action de ranger, de soustraire aux regards (*to stow away*). Il se trouve dans la situation-type décrite par Freud :

L'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions *surmontées* semblent de nouveau être confirmées²⁰.

Dans cette aventure, et contrairement à ce que prétend le titre, « on » a donc peut-être moins volé un *homme*, qu'un *mot*, et le refoulé se définit avant tout comme un phénomène

langagier. Ce qui provoque l'impression d'inquiétante étrangeté est la remise en cause de cette partition des langues qu'après coup Jean Ray et ses éditeurs ont tenté d'établir. *Stowaway* inquiète parce qu'il conteste, à travers le recours à une langue étrangère, *unheimlich*, le refoulement d'un flamand promu symboliquement au rang de langue maternelle, originelle, enfantine, *heimlich*.

Certes, on ne manquera pas de souligner que les manifestations objectives de ce dispositif, telles qu'on a pu précédemment les évoquer, sont tardives. C'est aux alentours de 1960 que Jacques Van Herp et Henri Vernes ont recueilli les confidences de Jean Ray à propos des *Harry Dickson*. Bien auparavant cependant, comme nombre d'auteurs plurilingues, Jean Ray avait établi un net cloisonnement entre son œuvre française et son œuvre néerlandaise. Et la partition qu'il mit alors en place était en elle-même tout à fait révélatrice, puisqu'elle impliquait de cantonner la production en langue flamande dans les publications pour la jeunesse, comme pour l'enfermer définitivement dans le vert paradis des amours enfantines. 1932, l'année où paraît *On a volé un homme !*, marque d'ailleurs d'une certaine façon une étape importante dans ce processus de séparation. Raymond de Kremer, condamné pour abus de confiance en janvier 1927, avait dû renoncer à utiliser le pseudonyme de Jean Ray sous lequel il s'était fait connaître du public francophone. Il avait choisi de se réfugier derrière un autre masque, inauguré dès 1928 dans une publication néerlandaise : celui de John Flanders, dont les caractéristiques révèlent, soit dit en passant, un étroit cousinage entre les Flandres et la culture anglaise. Or, 1932 marque le retour de Jean Ray, signature sous laquelle paraissent notamment *La Croisière des ombres*²¹, «Le Scolopendre» et bientôt une réédition du «Péril gris»²², tandis que John Flanders s'efface peu à peu du domaine français pour ne plus apparaître que dans des publications pour la jeunesse majoritairement flamandes ou dans des articles à vocation purement alimentaire.

On peut donc partir de l'hypothèse selon laquelle le recours à l'anglais tel qu'il se manifeste dans le fascicule n°65 des *Aventures de Harry Dickson* apparaît comme une façon de creuser le texte pour suggérer l'affleurement d'une troisième langue intimement liée aux émotions secrètes de l'enfance et symboliquement refoulée par l'utilisation du français. Processus essentiellement imaginaire, faut-il le préciser, puisque Jean Ray, originaire d'un milieu qui, sur le modèle de la bourgeoisie gantoise du XIX^e siècle, ne parlait généralement flamand qu'avec les domestiques, eut sans doute le français pour «véritable» langue maternelle. Processus fondamental cependant, si l'on songe que l'écrivain aimait à évoquer, plutôt que son institutrice de mère, d'autres figures féminines, plus proches du peuple et de la langue flamande : Élodie, la servante qui l'aurait élevé et nourri²³ avant de lui inspirer plusieurs figures de sublimes cuisinières ; Wantje Dimez, la sage-femme qui non seulement procéda à son accouchement, mais lui révéla, grâce à ses talents de conteuse, tous les sortilèges du folklore gantois ; ou même cette arrière-grand-mère que l'écrivain se plut à imaginer sioux ou dakota — américaine, donc — et dont l'histoire nous apprend qu'elle naquit à Mol, dans la province d'Anvers.

Fantastique et bilinguisme imaginaire

Or la structure qui se révèle de la sorte semble être au cœur même du fantastique de Jean Ray. La part la plus originale de l'œuvre, celle qui se trouve centrée sur le thème des univers parallèles, peut être lue comme le développement thématique de cette forme d'interaction entre les langues.

Une chose est claire en effet : c'est bien un bilinguisme, cette fois imaginaire, qui structure ces mondes mystérieux dont le conteur aime à suggérer la présence. Dès sa première apparition dans « Les Étranges Études du Dr Paukenschläger », la quatrième dimension s'offre comme une région mitoyenne, mettant en contact deux mondes imperméables. D'un côté, le domaine germanique, représenté par le très hoffmannien Paukenschläger, savant d'origine allemande et résidant à Leyde. De l'autre, le domaine anglo-saxon, figuré par Denver, le narrateur, puis par « le fameux médium américain Marlowe »²⁴. Entre les deux, une sorte de *no man's land* qui s'offre d'emblée comme un monde originaire, un univers en gestation, habité par des « bulles bizarres » remplies de « fumées tourbillonnantes »²⁵. On se retrouve donc bien en terrain de connaissance, dans ces mêmes régions que visitaient tout à l'heure Harry Dickson et Tom Wills, même si, passant du niveau linguistique au niveau thématique, on a visiblement changé de plan.

Certes, il convient d'être à ce propos relativement prudent. Si Jean Ray recourt avec une telle constance à l'anglais, c'est parce que l'essentiel de son œuvre appartient à une époque largement teintée d'anglomanie, notamment chez les amateurs d'insolite. En outre, le fantastique joue fréquemment avec deux langues ou, pour le moins, avec deux niveaux de langue. Mais ces phénomènes n'expliquent pas tout. D'une part, s'il est largement dominant, l'emploi de l'anglais n'est chez l'écrivain gantois ni systématique, ni univoque. D'autre part, il n'y a pas chez Jean Ray d'identification directe entre les phénomènes extraordinaires et le domaine réputé « étranger ». Celui-ci offre avant tout la possibilité d'établir une distance, de creuser un espace propice au surgissement du surnaturel. Il se caractérise moins par l'introduction de tel ou tel vocable exotique que par un dispositif mettant en présence, *en parallèles*, deux univers. Le même ensemble culturel peut d'ailleurs jouer un rôle sensiblement différent selon qu'il s'oppose à tel ou tel type de références²⁶. Ses caractéristiques individuelles s'estompent devant l'organisation duale qu'il suggère et à partir de laquelle se structurent les contes les plus achevés.

Tel est bien le principe que révèle de façon exemplaire ce qu'on peut considérer comme le chef d'œuvre de Jean Ray, « La Ruelle ténébreuse », texte qui mérite d'autant plus de retenir l'attention qu'il est exactement contemporain du *Harry Dickson* précédemment évoqué, *On a volé un homme !*

L'action narrative du conte s'organise en effet clairement autour de deux univers parfaitement symétriques. D'un côté, un groupe de femmes aux noms et prénoms germaniques subit les intrusions de ce qui ressemble à un fantôme et qui n'est au bout du

compte rien d'autre qu'un habitant de l'espace parallèle. De l'autre, un Français, Alphonse Archiprêtre s'introduit dans ce même espace parallèle pour y perpétrer de menus larcins. Deux manuscrits rendent compte successivement de ces points de vue antagonistes. Le premier, rédigé censément en allemand est empli de douces inflexions féminines. Le second, en français, chargé de « vers[er] un peu de clarté sur *l'angoisse noire* qui mont[e] du premier cahier »²⁷, adopte un ton plus abrupt mais aussi des modes d'investigations plus rationnels, plus *cartésiens* si l'on peut dire. Or ces deux domaines figurant de manière idéale l'Allemagne et la France se rejoignent presque. Ils ne sont séparés l'un de l'autre que par l'espace d'une ruelle, la Sankt Beregonnegasse, qui, Archiprêtre mis à part, « n'existe [...] pour personne »²⁸.

Parallèlement, cet intervalle quasi immatériel, « intercalaire », pour reprendre un adjectif cher à Jean Ray, se définit clairement comme un lieu originaire. Pareil au monde à peine ébauché de Paukenschläger, il définit un cadre d'« aspect puéril »²⁹, habité par des entités aux allures fœtales et aux comportements infantiles, des créatures « vaporeuses, sombres et malhabiles, qui sautill[ent] comme des balles d'enfants puis dispara[issent] »³⁰ ou font monter des rumeurs semblables à « une fraîche envolée de voix enfantines chantant une ronde »³¹. On comprend qu'un tel univers conduise à retrouver des impressions d'antan. Y dérober quelques menus objets revient, par exemple, à « chip[er] des sous dans une tirelire d'enfant ou dans le chétif bas de laine d'une vieille parente »³².

Image terrifiante du paradis perdu, de l'origine, la Sankt Beregonnegasse se trouve d'ailleurs entièrement inscrite sous le signe de la mère. Patrie véritable de la « grand-mère maternelle » d'Archiprêtre, « cette grande sombre femme » aux « immenses yeux verts »³³, elle s'impose comme le royaume de la Grande Mère. Aussi révèle-t-elle partout des pièces « meublées en parloirs de couvent »³⁴ qui lui confèrent les allures d'un « béguinage des Flandres »³⁵. Car tel est bien le monde secret de l'enfance rayenne, un monde emblématiquement féminin *et* flamand, mais étranger à toute forme de dénomination :

- On m'a indiqué le plus ancien cocher de la ville [...].
- Maintenant, menez-moi impasse Sainte-Bérégonne [...].
- C'est me mettre à l'épreuve. Je connais toutes les rues de la ville. Que dis-je, les rues ?... les pavés ! Il n'y a pas de rue Sainte-Béré... comment donc ?
- Bérégonne [...].
- Un étudiant, qui, à une table voisine, écrivait une lettre d'amour et qui nous entendait, ajouta :
- Il n'y a pas de sainte de ce nom-là, du reste³⁶.

Ainsi, jusque dans l'ordre du langage, la ruelle — qu'on ne visite pourtant qu'au grand jour — reste *ténébreuse*. Si elle est *gasse* en allemand, elle est « impasse » en français. Secrètement maternelle, elle n'existe que dans le rapport que noue son substitut, l'espace féminin germanique, avec son *homologue* masculin et français. C'est dire à quel point le conte transpose sur le plan thématique l'organisation que révélait le soixante-cinquième épisode des *Aventures de Harry Dickson*. Le triptyque flamand/anglais/français devient

simplement flamand/allemand/français. Le parallélisme est même si achevé que c'est par un comportement identique que le détective et Alphonse Archiprêtre se délivreront de l'Inquiétante Étrangeté : l'un comme l'autre incendieront l'espace terrifiant, au risque de périr dans les flammes.

Il reste que « La Ruelle ténébreuse » enrichit cet enseignement commun d'une forme d'aveu. Car le conte met en place une bien curieuse économie dont il serait surprenant qu'elle n'ait rien de... libidinal. Alphonse Archiprêtre échange les plats et chandeliers qu'il vole dans l'impasse Sainte-Bérégonne contre quelques thalers qui lui permettent d'obtenir les faveurs d'Anita, une belle danseuse, semblable sur bien des points à sa grand-mère. Or, une immense vieille femme, pareille, elle aussi, à la grand-mère du héros, rachète ces mêmes ustensiles pour les remettre à leur place, de sorte qu'Archiprêtre a bientôt l'impression de voler « éternellement, dans une même maison, dans les mêmes circonstances, les mêmes objets »³⁷.

Pourtant, le lecteur attentif aura remarqué qu'il s'agit là d'une illusion, au moins pour les deux premiers larcins. Lors de l'intrusion initiale en effet, le héros ne met la main que sur « un lourd plateau »³⁸. La deuxième fois néanmoins, il *retrouve*, explique-t-il, « le lourd plateau et des chandeliers identiques »³⁹. Or, « Le Manuscrit français » ne fait nulle autre allusion à des chandeliers d'aucune sorte. C'est donc qu'en « vérité », Archiprêtre est allé les chercher ailleurs que dans l'impasse Sainte-Bérégonne ! Et pourquoi pas dans le monde du « Manuscrit allemand » ? Car là, précisément, pour se défendre contre les puissances des ténèbres, les héroïnes préfèrent brandir des chandeliers plutôt que la « vieille rapière d[e leur] père »⁴⁰. Et curieusement, ce ne sont pas ces chandeliers qui disparaissent, mais celles qui les portent.

*

* *

Ce lapsus qu'est l'apparition dans l'espace flamand investi par le visiteur français de chandeliers germaniques au lieu de femmes démontre à quel point il est besoin d'un troisième terme pour faire circuler l'or du récit. Durant sa dernière intrusion dans la ruelle, c'est bien d'ailleurs « Le Manuscrit allemand » qu'Archiprêtre trouvera, *comme à la place des chandeliers*, « sur le grand plateau, celui que tant de fois il [a] déroba[é] ». Sans ce « rouleau » couvert d'une « élégante écriture de femme »⁴¹, l'échange qui sous-tend le texte serait impossible. De fait, en suggérant que l'insaisissable visiteur des jeunes femmes peut n'être qu'une projection d'Alphonse Archiprêtre, l'organisation du texte donne tout son sens à la relation que noue ce même ectoplasme avec la narratrice du « Manuscrit allemand ». Car cette relation se traduit, au-delà des mots, par une labialisation parfaitement suggestive :

Une caresse fut faite à mes cheveux, un affleurement plus doux qu'une haleine.

— Mòh !... Mòh !...

Alors, la plainte se changea en des pleurs humains, des sanglots d'enfants⁴²...

Comment mieux dire le mot (Môh !) de la mère ? Ainsi se manifeste, comme sous le manteau, l'économie particulière sur laquelle se fonde un fantastique qu'on n'a peut-être pas tout à fait tort, finalement, de tenir pour belge ou pour flamand, un fantastique en tout cas directement lié à la mise en question d'une identité bilingue. Comme le disait Thomas Owen, ce vieux complice de Jean Ray, voici près de vingt ans :

Les histoires fantastiques ne sont pas véritablement inventées. Elles portent en elles une réalité que ceux qui les écrivent découvrent à mesure. Ces conteurs sont en somme les «inventeurs» d'un trésor, au sens premier du terme⁴³.

Ironie du sort : n'est-ce pas, on vient de le voir, sous le titre du *Trésor du manoir de Streetham* que Jean Ray avait transcrit, sur le modèle du traducteur néerlandais, une histoire que l'auteur allemand avait désignée, lui, comme *L'Énigme d'un parchemin* — ou, en forçant à peine le texte : *L'Énigme d'un manuscrit* ?

Éric LYSØE
Université de Haute-Alsace

NOTES

1. Jean Ray, « Préface », in Thomas Owen, *Les Chemins étranges*, Bruxelles, De Kogge, 1943 ; édition de référence : Thomas Owen, *Œuvres complètes*, Bruxelles, Lefrancq, 1994, tome I, p. 800-1.
2. *Ibid.*, p. 801.
3. Cité par Jacques Van Herp, « La Naissance des *Harry Dickson* », in Jean Ray, *Harry Dickson*, vol. 9, Verviers, Marabout, 1970, p. [381].
4. « Préface », in Jean Ray, *Harry Dickson*, Bruxelles, Lefrancq, 1994, vol. 1, p. 14. En 1961 déjà, Henri Vernes écrivait en tête des *Vingt-Cinq Meilleures Histoires noires et fantastiques* : « [Les] aventures [d'Harry Dickson] éditées en Hollande, devaient être traduites de l'allemand, et on avait demandé à Jean Ray de se charger de la traduction » (*op. cit.*, Verviers, Marabout, p. 10).
5. « Harry Dickson, le Sherlock Holmes américain », *Cahier Jean Ray*, n°4, 1974, p. 44.
6. Ainsi par exemple, le texte du soixante-cinquième épisode des *Aventures de Harry Dickson* dont il sera question plus loin, *On a volé un homme!*, fait plus qu'emprunter quelques détails à l'illustration de couverture. Il reprend notamment le principe d'un numéro de music-hall durant lequel l'artiste s'astreint à un jeûne public dans une cage de verre. Et de ce point de vue, l'identité d'inspiration se traduit jusque dans le détail. Chez Jean Ray comme chez ses prédécesseurs, les spectateurs ont tout loisir de monter sur scène pour s'assurer de l'absence de trucage. Par ailleurs, ce qui est évoqué dans les deux premières versions comme une simple hypothèse susceptible de rendre compte de la disparition du « jeûneur » devient dans la troisième l'explication définitive fournie par Harry Dickson.
7. Contrairement aux titres précédents, il n'y a pas de correspondance immédiate entre *Een Rit op Leven en*

Dood, paru en décembre 1933 sous le n°145, et *Le Rituel de la mort*, recueilli deux ans plus tard dans le fascicule n°141. À partir de 1935 toutefois, Jean Ray est amené à rassembler plusieurs nouvelles dans une même livraison. Il s’instaure donc nécessairement un décalage entre les titres et les couvertures.

8. Jean Ray, *Harry Dickson*, tome I, p. 51.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 52.
11. *Ibid.*, p. 51.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, p. 52.
14. *La Revue belge*, 1^{er} avril 1925, repris dans *Le Grand Nocturne*, Bruxelles, Auteurs associés, 1942, puis dans *Le Grand Nocturne. Les Cercles de l'épouvante*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1984.
15. *La Revue belge*, 15 mars 1929, repris dans *Le Bestiaire fantastique*, Verviers, Marabout, 1974.
16. *La Revue belge*, *ibid.*, p. 546 ; *Le Bestiaire fantastique*, p. 161. Tout en faisant retour sur ce texte, l’auteur des *Harry Dickson* en élimine la part germanique et notamment « le secret de la *Gesellschaft* » que « Le Péril gris » place au cœur de l’histoire de Monchmeyer (*La Revue belge*, p. 548 ; *Le Bestiaire fantastique*, p. 163).
17. Le phénomène renvoie d’ailleurs dos à dos l’auteur et son personnage. Car c’est aussitôt après avoir fait allusion à l’activité mnémonique du détective que Jean Ray reproduit les pages du « Péril gris » évoquées plus haut. Qui donc se souvient ici, qui donc accomplit le *travail* mémoriel ?
18. *Harry Dickson*, tome I, p. 52.
19. *Ibid.*, p. 53.
20. « L’Inquiétante Étrangeté » (1919), *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976, p. 205.
21. La publication du volume s’accompagne d’articles signés « Jean Ray » dans lesquels l’écrivain belge tente d’assurer la promotion de son œuvre, quitte à s’afficher sous les traits du « mauvais garçon » : « Présentation. *La Croisière des Ombres* » (*Les Débats*, 1^{er} février 1932), « Self-Interview. Une heure avec... moi-même » (*ibid.*, 14 octobre 1932).
22. « Un reportage dans le noir. Le Péril gris : le rat », *Le Bien public*, 25 août 1933.
23. Jean Antoine, « Jean Ray le ténébreux », émission de la Radio Télévision Belge, 17 septembre 1965.
24. *Œuvres complètes*, tome II, p. 141.
25. *Ibid.*, p. 140.
26. Opposé au français, l’anglais introduit l’inquiétante étrangeté dans *On a volé un homme !*, alors que ce rôle revient à l’ensemble des références allemandes et néerlandaises dans « Les Étranges Études du Dr Paukenschläger ».
27. *Le Grand Nocturne. Les Cercles de l'épouvante*, p. 87, souligné par mes soins.
28. *Ibid.*, p. 105.
29. *Ibid.*, p. 113.
30. *Ibid.*, p. 125.
31. *Ibid.*, p. 121.
32. *Ibid.*, p. 117.
33. *Ibid.*, p. 107.
34. *Ibid.*, p. 117.
35. *Ibid.*, p. 116, voir aussi p. 113.
36. *Ibid.*, p. 103-104.
37. *Ibid.*, p. 118.

38. *Ibid.*, p. 117, voir également p. 114-5, où il n'est question que d'un « plat de métal ».
39. *Ibid.*, p. 118.
40. *Ibid.*, p. 91.
41. *Ibid.*, p. 128.
42. *Ibid.*, p. 100.
43. « Présence de Jean Ray », in Michel Otten, Roland Beyen et Pierre Yerlès (éd.), *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son soixante-quinzième anniversaire*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 211.