

Du fantastique des origines à l'origine du fantastique : Jean Ray et l'Inquiétante Étrangeté

J'écrivais sur tout, des bouts de papier, des lettres de faire-part, des factures impayées. Et partout, chez moi, au café, au journal, mais jamais au bordel. Il n'y a pas d'érotisme dans mon œuvre. Je n'ai pas besoin de compensations » (*L'Herne*, 1981 : 66).

Nul doute que le lecteur pressé n'incline à donner ici raison à Jean Ray. On serait même tenté de lui appliquer la remarque de Baudelaire au sujet de Poe : dans ses nouvelles, « il n'y jamais d'amour » (Baudelaire, 1968 : 343). Il s'y rencontre en tout cas fort peu de sensualité amoureuse. Comme chez le conteur américain cependant, cette absence résulte d'une élaboration en vertu de laquelle l'écriture se conjoint au désir. L'Éros n'est pas éludé, mais inter-dit. Il lui arrive même de s'afficher dans le manuscrit, pour n'être censuré qu'à la publication. Le dialogue que le héros d'*Aux lisières des ténèbres* entretient avec sa nourrice n'obtient ainsi droit de cité dans *Le Grand Nocturne* qu'après une complète transposition. Jean Ray, devant la page blanche, imagine tout d'abord une scène d'une rare violence :

— Gertrude, dis-je, vois-tu ce tableau ?

— Oui mon petit garçon chéri, c'est sainte Pulchérie, une bien digne élue, allez !

— Dis-moi pourquoi a-t-elle ôté sa blouse et montre-t-elle une si affreuse poitrine ? Gertrude, dis-je durement, je veux savoir... montre-moi tes seins ! (*L'Herne*, 1981 : 164).

Dix ans plus tard, c'est sous une forme plutôt édulcorée que le lecteur prend connaissance de l'épisode :

— Mademoiselle Marie, soupira Théodule, voyez-vous ce tableau en face de moi ?

— Mais oui, mon petit garçon, c'est sainte Pulchérie, une bien digne élue du Seigneur... Elle te protégera et te fera guérir.

— Non, gémit-il, elle se nomme Bulus... Elle se nomme Roméone... (Ray, 1984 : 30)¹.

Jusque dans la leçon définitive toutefois, le texte conserve le souvenir de son ancrage initial. Il manifeste la puissance suggestive de *l'image*, tout le *charme* du corps féminin. Si le texte n'établit plus d'équivalence explicite entre la beauté de la *sainte* et celle du *sein*², il n'en continue pas moins à en affirmer le principe : tant que la femme est « Pulchérie », le buste reste « pulcher ». Il suffit d'ailleurs que l'apparition gagne en réalité pour la voir emprunter les traits d'une créature dont le lit révèle « d'attrayantes blancheurs » (43) et dont le nom trahit la personnalité véritable : Pulchérie

1. Par la suite, les références entre parenthèses renverront toujours à cette édition et les soulignements seront effectués par mes soins.

2. Si un sentiment de culpabilité conduit à nier l'attrait de l'« affreuse poitrine », le désir, lui, exprime « durement » sa volonté de *démonstration*.

Meire, la Belle Mère à la *pulchra mamma*.

On peut dès lors se demander si ce n'est pas précisément cette présence latente qui confère à l'œuvre son efficacité. Elle permet en effet d'inscrire la majorité des contes de Jean Ray sous le signe de l'*Unheimliche*, cette impression fondamentale dont Freud fait la pierre de touche d'un fantastique à la fois littéraire et existentiel :

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 confirmées (Freud, 1976 : 205).

Plus qu'aucun autre texte en tout cas, *La Ruelle ténébreuse* illustre ce principe. Car non seulement la nouvelle s'organise autour de la question de l'origine et de la division des sexes, mais elle offre aussi de mieux saisir l'articulation qui s'opère jusque chez Freud entre le désir et l'écriture. L'*Unheimliche* en effet ne se réduit pas à une simple hésitation entre deux ordres, l'un familier (*heimlich*), l'autre inquiétant (*unheimlich*). Elle impose également une interrogation fondamentale sur les mots et les choses (Mérigot : 1972). À travers elle se révèle l'essence même de la littérature comme enjeu d'un clivage entre réel et symbolique, image et parole. Telle est en tout cas la faille que les lignes qui suivent tentent d'explorer et où s'enracinent les « mots de la tribu ».

1. L'Univers de la séparation

Faille : *La Ruelle ténébreuse* s'inscrit toute entière sous le signe de la séparation. S'ils se trouvent réunis l'un à l'autre, à la fois insérés au sein d'un récit-cadre et censément glissés au milieu d'un recueil du *Magasin pittoresque*, les deux « manuscrits » qui composent l'essentiel du conte procèdent d'une conjonction illusoire, contredite par toutes les images de coupure (Carion, 1986 : 54). Rédigés l'un en allemand, l'autre en français, ils supposent une dualité que dissimule mal la couverture sous laquelle ils se trouvent rassemblés. Car celle-ci a beau porter la marque d'une personnalité unique, elle n'en renvoie pas moins à un double système linguistique qui oppose le français à l'allemand, le nom au titre, « Alphonse Archiprêtre³ » à ses fonctions de « Lehrer » (88).

1.1. Logique des sexes

3. Depuis 1964, toutes les éditions orthographient ce patronyme « Archipêtre », reproduisant une coquille de l'édition de 1932, pourtant corrigée par Jean Ray en 1942 (cf. Ray, 1932 : 110, 167-70 et 1942 : 74, 125-9).

La frontière linguistique ou politique n'est cependant qu'une manière de définir une opposition *générique* entre des registres d'énonciation et des ensembles thématiques clairement sexualisés.

Le premier manuscrit, plein de terreur superstitieuse et de mysticité «germanique», multiplie les expressions censées traduire les douces inflexions d'une voix féminine. Le second reflète au contraire une vision à la fois plus cartésienne, idéalement «française» donc, mais également plus audacieuse et plus «virile». Au-delà de ces particularités stylistiques, les deux intrigues obéissent à des schémas symétriques. La première met en scène *des* femmes menacées par l'intrusion d'un être invisible ; la seconde décrit les incursions d'*un* homme dans le monde de la quatrième dimension. Ainsi «Le Manuscrit allemand», dont la narratrice reste anonyme, s'attarde plus volontiers sur des comportements collectifs et recourt près d'une fois sur trois à la première personne du pluriel. À l'inverse, «Le Manuscrit français», dont le narrateur révèle d'emblée ses nom et titre, fait très largement dominer le singulier.

Parallèlement, les deux récits s'opposent sur la relation que les protagonistes entretiennent avec l'espace. Les «demoiselles» allemandes se cantonnent dans un monde de plus en plus étroit. «Dans la spacieuse maison du conseiller Hühnebein», leur «vaste appartement» (88) se transforme rapidement en prison. On y «barricade portes et fenêtres d'une façon qui [...] semble plutôt vouloir éviter une fuite qu'une intrusion» (99). La narratrice elle-même renonce à décrire les réactions de ses concitoyens et préfère se «restreindre au cadre de [sa] maison et de [sa] vie» (93-4). Le monde du «Manuscrit français» inverse cette mécanique pour s'agrandir au contraire au rythme d'incessantes conquêtes. Le rameau de viorne qu'Alphonse Archiprêtre brise en mettant le pied dans la ruelle «augmente le patrimoine pourtant immuable de la Terre» (111) et découvre un «monde nouveau», «plus mystérieux que ceux qui gravitent au fond de l'Infini» (114). Dans le même temps, il éveille chez le héros le désir d'affirmer sa propriété sur les objets ainsi *inventés* comme le besoin de se défendre contre tout sentiment de culpabilité en invoquant l'exemple des «conquistadores» (111). De ce fait, alors que la narratrice du «Manuscrit allemand» choisit de restreindre son propos, Archiprêtre tient un discours qui s'inscrit sous le signe de la démesure et de l'emphase⁴:

Mon argumentation continue, elle coule, ample comme un fleuve qui charrie des flottilles de mots, encercle des îlots d'appel à la philosophie ; il se grossit d'un vaste système d'affluents de logique (Ray, 1984 : 111)...

4. On comprend que «Le Manuscrit français» soit plus long d'environ 50%.

Dans cet univers en expansion, nulle serrure ne saurait résister très longtemps. « Toute porte close » devient « un mystère puissant » (113), un objet qu'on cogne, qu'on pousse, qu'on *force*. Chaque pêne semble prêt à sortir de sa gâche, que ce soit pour révéler l'intimité des maisons intercalaires ou celle du Kirchhaus, le « sombre asile de fous » (122). Dès lors, puisqu'elle s'identifie à une énigme et que celle-ci fait « des avances, des sourires, comme une jolie fille » (114), la porte se charge de connotations sexuelles. Son ouverture équivaut à une défloration, à un viol :

Il y avait des serrures comme à toutes les portes que j'ai l'habitude de voir. Le soir de l'avant-veille, j'avais passé une heure à ouvrir celle de mon appartement avec un fil de fer tordu, et c'était aisé comme un jeu.

J'avais un peu de sueur sur les tempes, un peu de honte au cœur. Je sortis de ma poche le même crochet et le glissai dans la serrure de la première petite porte (114).

Le texte établit d'ailleurs une équivalence claire entre la pénétration spatiale et sexuelle, puisqu'il poursuit de la sorte :

Et, comme celle de ma chambre, très simplement, [la porte] s'ouvrit.

*
* *

Je suis à présent rentré chez moi, parmi mes livres ; avec un ruban rouge tombé de la robe d'Anita sur ma table, et trois thalers d'argent dans ma main crispée (114).

1.2. Un monde en évolution

Selon qu'on y ouvre ou ferme les portes, les manuscrits obéissent donc à des visions du monde divergentes. Ce système toutefois ne fait pas qu'opposer les récits l'un à l'autre. Il inscrit sa marque au sein de chacun d'eux en y faisant jouer de façon particulière la logique de la séparation. « Le Manuscrit allemand » intègre la différenciation à un processus chronologique. L'ordre y naît peu à peu du monde confus des origines, par une distinction progressive des rôles masculins et féminins. « Le Manuscrit français » au contraire pose le problème en termes topologiques. Postulée d'emblée, l'opposition entre les sexes structure l'espace, en apparence une fois pour toute. C'est bien cette divergence fondamentale que manifestent deux expressions propres à chacun des textes : celle qui décrit le récit de la jeune allemande comme « coupé au couteau » (103), interrompu dans sa continuité ; celle qui peint l'espace où se meut Archiprêtre comme *fendu* en deux par « l'entaille jaune de l'impasse Sainte-Bérégonne » (105).

De fait, le récit allemand détaille méthodiquement un lent processus de différenciation. À mieux le regarder, l'univers qui s'y trouve mis en scène est à l'origine moins féminin qu'androgyné. Hühnebein, seule figure masculine à partager la vie des héroïnes offre une parfaite image de la confusion des sexes.

«Vieux célibataire» (88), n'ayant peut-être jamais connu de femme, il s'apparente aux poules (*Hühner*). À «trembler de tous ses membres» et «à sursauter à chaque bruit» (94), il témoigne en outre d'un comportement fort peu viril. On comprend qu'il soit le premier à barricader «en un double tour de clef bruyant» (89) l'une de ces portes qui, par la suite, ne vont cesser de se refermer sur les héroïnes.

De leur côté, les femmes adoptent des attitudes pour le moins déconcertantes (88). Qu'elles remplissent leur verre ou le vident «d'un coup, comme font les cochers et les portefaix», elles agissent «comme les hommes» (90). Méta se saisit-elle d'une épée? Là encore, on la devine capable de s'en servir «comme un homme» (95). L'insistance avec laquelle l'objet en question est désigné comme «la vieille rapière du père Rückhardt» (91)⁵ montre d'ailleurs à quel point il est lié au *père* et à son nom. Ce n'est donc pas un hasard si l'aînée des «demoiselles» choisit de ne plus s'en départir⁶. Car elle sert ainsi de modèle à ses compagnes, lesquelles utilisent des armes à peine moins phalliques, tel le pesant chandelier que Frida brandit comme une «étincelante massue» (97) ou encore le «candélabre aux bougies roses» dont Éléonore se saisit, après avoir hésité «une minute» devant l'épée paternelle (91).

Cette volonté de masculinisation ne parvient pourtant pas à se maintenir. Le groupe des sept personnages, à la fois hommes et femmes et cependant ni l'un ni l'autre, se réduit peu à peu pour ne laisser face à face que Méta et la narratrice. La dualité ainsi s'organise, se précise à chaque nouvelle disparition. Éléonore, la première des «demoiselles» à disparaître, passe dans l'autre monde en abandonnant le candélabre phallique et donc en acceptant sa féminité. Puis vient le tour de Frau Pilz et d'Hühnebein. Empruntant un instant ses procédés au «Manuscrit français», la différence se traduit en termes d'espace : les cris de la cuisinière résonnent à l'étage, ceux du conseiller au rez-de-chaussée. Cette organisation topologique ne fait toutefois que traduire la mutation qui s'accomplit à cette minute précise. Car pour répondre à *Frau Pilz*, Hühnebein devient pour la première fois «*Herr Hühnebein*» (95). C'est bien d'ailleurs parce qu'il se *re-virilise* qu'il peut subir, sous forme de décapitation, une castration symbolique.

La troisième série de drames marque le stade ultime du processus. On ne sait en effet si, en refermant la porte du salon, l'aînée des Rückhardt ne favorise pas la disparition de Lotte et de Frida pour se retrouver seule avec la

5. Voir également p. 93 et 95.

6. Voir p. 93, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103.

narratrice (98). Une chose est sûre, son « visage placide » se change aussitôt en « une figure sauvage » (99). L'héroïne va dès lors éviter sa présence, se rapprocher du « fantôme » et (re-)découvrir son identité niée. Le lieu de la première rencontre galante, alors que la jeune femme vient « de tirer de l'eau fraîche à la fontaine » (99), marque d'emblée un complet changement. La différenciation sexuelle va désormais opérer. Comme Mélusine ou Mélisande, la narratrice se place en position d'attente amoureuse, découvrant aussitôt de véritables sensations érotiques. Et c'est dans cette relation nouvelle qu'elle peut enfin se reconnaître, entendre l'amant intangible prononcer « avec un accent de tendresse » (102) ce nom que le texte, lui, tait avec obstination.

En renonçant au phallus, la narratrice révèle son identité, et le récit porte la marque de cette émergence d'un sujet féminin. Contrairement au « Manuscrit français » où elle est à peu près homogène⁷, la distribution des pronoms sujets à la première personne du singulier est en effet passablement inégale dans « Le Manuscrit allemand ». Le dernier tiers du texte, qui correspond à la rencontre avec le fantôme, en concentre 63 %. À l'inverse la quasi-totalité des sujets à la première personne du pluriel se trouvent dans les deux premiers tiers, à raison de 45% dans le premier et de 52% dans le second. La disparition progressive de ses compagnes permet naturellement à la narratrice de s'ériger en sujet autonome.

1.3. Une logique de sacralisation

Ignorant tout de cette gradation, « Le Manuscrit français » traduit la séparation du masculin et du féminin par des phénomènes d'ordre topologique. La ruelle dessine une frontière entre deux domaines affectés l'un aux hommes, l'autre aux femmes. Elle coupe notamment la distillerie Klingbom de la boutique d'un grainetier anonyme. Elle distingue donc, sur le modèle : *Archiprêtre* vs *Narratrice allemande*, ceux qui possèdent un nom de ceux qui n'en ont pas. Aussi permet-elle d'établir une série d'oppositions entre hommes et femmes. Klingbom soupçonne Archiprêtre d'épier l'épouse du grainetier. En démon tentateur, il le conduit jusqu'à « une fenêtre torve » d'où il pourra surprendre « la dame de [ses] pensées » occupée à cultiver son jardin. Mais c'est pour laisser entrevoir alors la « perspective » où s'enfonce la ruelle, avec d'un côté « la fumeuse activité » de sa distillerie et de l'autre « une maigre forme » penchée sur ses parterres (112-3). Réduite à une ligne *imaginaire*, la ruelle sépare les hommes des femmes et définit ces dernières comme de vagues silhouettes anonymes.

7. À l'exception de la confession de Hans Mendell qu'Archiprêtre rapporte à la troisième personne.

Bientôt d'ailleurs, l'impasse va opposer plus nettement le masculin au féminin. À l'instant où il découvre qu'elle suit le tracé le long duquel les créatures fantastiques commettent leurs méfaits, le narrateur est amené à prendre conscience d'un curieux équilibre. Car tout se passe comme si une loi obscure répartissait deux types de victimes selon le dessin de la ruelle :

Plus de cent personnes ont disparu brutalement. Cent autres ont été sauvagement assassinées.

Or, en dessinant, sur le plan de la ville, la ligne sinueuse qui doit représenter la Beregonnegasse [...], je constate avec effarement que tous ces crimes ont été commis le long de ce tracé (121).

Certes, le principe qui oppose les « meurtres » aux « éclipses de personnes » (124) n'est jamais défini avec exactitude. En parler « serait s'ouvrir [...] la porte du Kirchhaus » (122). Il suffit cependant d'interroger le texte pour découvrir la cause de cette curieuse parité. Sur le modèle du « Manuscrit allemand » en effet, ce sont les femmes — notamment celles qu'on croit à tort ou à raison désirées par le héros — qui disparaissent : l'épouse de Klingbom tout d'abord, puis celle du grainetier et enfin Anita. Les hommes, eux, subissent des mutilations diverses. C'est le cas de Hühnebein décapité à l'instant précis où il reconquiert un peu de sa virilité, mais celui du grainetier retrouvé le crâne brisé, celui de « deux malheureux dont les cadavre ensanglant[ent] le sol » (125), celui de Hans Mendell, qui meurt « les deux bras arrachés du corps » (125), ou encore celui d'Archiprêtre qui, le cou en sang, parvient à échapper à ses agresseurs⁸. La ruelle matérialise donc la menace de castration qui régit la distinction des sexes.

2. De la Loi au Texte

En ce qu'ils situent la femme et l'homme de part et d'autre d'une frontière temporelle ou spatiale, les deux manuscrits révèlent toute la force de la loi, la puissance du Nom du Père. Si le héros s'appelle *Archiprêtre*, c'est bien parce qu'il incarne une autorité suprême que matérialisent *le Kirchhaus* (la maison de l'église) ou *le Tempelhof* (la cour du temple) et qui opère autant sur le registre de la parole⁹ que sur celui du désir. Archiprêtre possède le phallus, ou rêve de l'obtenir. Quelles que soient ses fautes, il a droit de vie ou de mort sur les fils. Aussi ses agissements ont-ils pour conséquence de priver de leurs membres ses rivaux potentiels — les « deux trois quatre puis six cadavres »

8. Voir p. 124. Seul Klingbom fait exception au principe. Mais c'est peut-être parce qu'il est moins un homme qu'un démon environné d'ombres et de fumées délétères.

9. Trop parler, trop décrire la Loi c'est la remettre en cause et s'ouvrir les portes de l'asile.

qu'on découvre «Rue de l'Église» (122) — ou ceux encore qui, tel Hans Mendell, passent pour de «mauvais garçon[s]» (124). Il a beau s'en défendre ou feindre de l'ignorer, il *est* la loi.

2.1. La Femme et la Loi

Du fait de son caractère absolu, ce pouvoir se découvre cependant un effet paradoxal. Loin d'assurer la possession du corps féminin, il présuppose sa disparition. Les femmes en effet n'ont guère le choix : elles doivent renoncer au phallus — c'est-à-dire obéir à la loi — *et* s'évanouir dans une dimension autre — où la Loi, précisément, n'a plus cours. La loi du père est donc d'une certaine façon celle qu'on a vue à l'œuvre avec *Aux lisières des ténèbres*. Elle abolit la forme féminine comme pour mieux régir le processus de création.

La multiplication des H dans les toponymes, prénoms et patronymes du «Manuscrit allemand» révèle bien à quel point l'écriture menace le corps féminin : concentrés dans les premières lignes du récit, *Hermann*, *Hedwige*, *Holzdam*, *Hühnebein* manifestent cette fragilité, cette propension à s'effacer, à... *s'évanouir*. À l'inverse, le monde du «Manuscrit français» traduit sa capacité à se faire entendre par une série de A insistants, mais *disséminés* dans le texte : *Alphonse Archiprêtre*, *Anita*, *Alger*, *Adriatique*, *Atlantique*, *Amérique* et même... *Allemagne*.

Que ce dernier nom n'apparaisse, en dehors du récit-cadre, que dans les confidences d'Archiprêtre fournit d'ailleurs un indice révélateur. Par plus qu'elle ne décline son identité, la narratrice du «Manuscrit allemand» n'évoque sa germanité. Ce qui s'évanouit n'est donc pas simplement la femme, mais aussi sa parole. Alphonse Archiprêtre, «professeur de grammaire française au Gymnasium» s'affirme en maître du Logos. Il émaille son discours de termes allemands, évoque indifféremment l'*impasse* Sainte-Bérégonne et la *Sankt Beregonnegasse*¹⁰. La compagne des demoiselles Rückhardt au contraire doit subir des règles langagières imposées par d'autres. Elle n'a recours qu'à quelques *Frau* ou *Herr*, toujours associés à des patronymes, et sa confession ne nous parvient qu'indirectement, une fois *traduite* par un tiers.

Le passage d'une langue à l'autre n'est cependant qu'une des formes de *déplacements* qu'opèrent les deux récits. Comme le révèle la conversion du H en A, si proches graphiquement et si différents phonétiquement, le second manuscrit transpose une série d'éléments apparus dans le premier. C'est le cas des portes, dont la valeur diffère d'un texte à l'autre, mais aussi celui des couleurs. Car si le conte joue essentiellement sur des nuances de jaune et de

10. J'y reviendrai, *Gasse* ne signifie pas «impasse», mais «ruelle».

blanc, c'est pour leur appliquer une complète transformation.

«Le Manuscrit allemand» n'accorde qu'un rôle d'arrière-plan à la première de ces deux teintes. Il n'en suggère la présence qu'à trois reprises, et c'est dans tous les cas pour l'associer à la lumière de chandeliers. Le blanc, évoqué dix fois, confirme cette orientation principale puisqu'il accompagne à quatre reprises une série de jeux lumineux. Il ne qualifie pas toutefois seulement l'éclairage. Il s'associe également à l'idée de matière *première*. Il se trouve suggéré par la couleur de la chair, la pâleur d'un visage, puis à quatre reprises par la mention d'une substance emblématique, le lait, et enfin de façon plus révélatrice encore par sa combinaison avec une autre substance vitale, le sang :

Les vingt pieds carrés de jardinet, que le pauvre et cher Hühnebein éclaboussa de son sang, sont piqués de fleurettes blanches (101).

«Le Manuscrit français» offre une autre vision des choses. Le blanc, qui s'y manifeste deux fois plus souvent, même s'il s'associe parfois à la lumière, subit une profonde altération. Le spectacle d'Anita au Tempelhof transpose ainsi manifestement le fragment descriptif qu'on vient de lire. Mais les fleurs, autrefois à peine écloses, se sont changées en sang et ont déjà produit leurs fruits pesants. Foin du «pauvre et cher Hühnebein» en Jean-Baptiste décapité, nous voici aux côtés d'une Salomé perverse :

Dans ce Tempelhof aux grappes de lumières blanches, elle danse, elle chante, elle jette des fleurs rouges qui retombent en averse de sang sur elle (109).

2.2. Deux Ordres contradictoires

Cette détérioration ne peut cependant se généraliser à l'ensemble du «Manuscrit français». En érigeant la coupure en loi, le récit d'Archiprêtre définit en réalité à travers le jeu des couleurs deux ordres contradictoires. Aux images du Tempelhof répondent celles encore virginales de la ruelle, avec «un peu de vert tendre, ou quelques billes de neige» (106). À la débauche clinquante du monde d'Archiprêtre s'oppose la simplicité d'un univers dans lequel le blanc retrouve en partie son caractère élémentaire :

L'inconnu ne se découvrait qu'avec parcimonie, et ma part de découverte d'aujourd'hui n'était que deux murs pauvrement blanchis de lait de chaux et ces trois portes (113).

Devenu badigeon, le lait du «Manuscrit allemand» marque ainsi de façon caractéristique tout l'espace de la ruelle. C'est lui qui, associé à cet autre objet-clef du texte, la porte, donne sens à la rengaine insistante dont Archiprêtre fait retentir les multiples variantes : «Trois petites portes jaunes dans le mur blanc...» (113)¹¹ Il définit ainsi une combinaison fondamentale.

11. Voir également p. 119, 120 et 121.

Car c'est bien sous la forme d'«une entaille jaune» (105), puis de «deux hautes murailles mal chaulées» (106) qu'apparaît tout d'abord la ruelle.

Or cette association de couleurs subit dans le monde des hommes une véritable transmutation. Pour se gagner les faveurs d'Anita, Archiprêtre doit monnayer ses découvertes. Le blanc du lait (de chaux) et le jaune des portes se transforment alors en argent et en or. Le premier larcin commis dans la ruelle aux *trois* portes rapporte «trois thalers d'argent» (114) qui bientôt se combinent avec «le sourire *jaune* de l'or» (115). Les chandeliers que «Le Manuscrit allemand» nimbe d'une «auréole jaune» (92) subissent la même dégradation. Leur cuivre lumineux et mystique¹², se transforme en mauvais or, en argent impur. Une part de la fortune d'Archiprêtre vient en effet de ce qu'il vend des chandeliers volés dans la ruelle. La conversion procède toutefois d'une autre logique que celle qui préside à la transformation du lait en badigeon ou de la porte en thaler. Elle conserve un caractère poétique dans la mesure où elle permet à l'espace intercalaire de recueillir des valeurs issues du monde des demoiselles. Mais elle appartient également au monde de la diégèse, puisqu'elle s'explique par les échanges auxquels se livre directement Archiprêtre. Or c'est précisément sur ce plan qu'achoppe toute l'*économie* du conte. Car il n'y a pas de chandeliers dans la ruelle ! Lors du premier larcin, Archiprêtre ne mentionne en effet qu'«un lourd plateau» (117). Par la suite, il dit retrouver «partout [...] des chandeliers identiques» (118) dont la présence *inopinée* mais apparemment *attendue* ne laisse pas d'interroger. Car ces candélabres ne peuvent pas même provenir de la maison Rückhardt puisque les héroïnes du «Manuscrit allemand», Éléonore en tête, abandonnent précisément les leurs à l'instant de trouver refuge dans le monde intercalaire. D'ailleurs, ce qu'*exportent* «réellement» les femmes et qu'on découvre, *comme à la place des chandeliers*, équivaut à tout autre chose : c'est «Le Manuscrit allemand» qu'Archiprêtre s'empresse de mettre en «rouleau» (128), de disposer en phallus.

Ainsi l'émergence de la parole féminine se trouve-t-elle retardée jusqu'à la dernière seconde. La castration vise donc autant les mères que les mauvais fils. C'est peut-être ce que révèle cette branche qui ouvre à Archiprêtre le monde interdit «comme une baguette de *magicienne*» (110). Car le héros l'a *machinalement* cassée au bouquet de viornes qui marque le seuil de la ruelle de son V en mettant régulièrement «du vert et du noir parmi les pavés» (113) — *pas V* donc, mais pubis, sexe. Or qui est responsable de ce bris

12. Étymologiquement, le cuivre est le «minerai de Chypre». Lié à Vénus, née à proximité de l'île, il correspond également à la planète du même nom. Il est donc le métal féminin qu'Archiprêtre troque contre un or devenu vil.

intempestif? Une calèche hanovrienne à quatre chevaux, un coche, donc. N'est-ce pas un cocher qui est censé emporter l'épouse de Klingbom? un cocher qui sert de modèle à Frida lorsqu'elle boit d'un trait son verre comme un homme? *Coche*: voiture, mais aussi bateau, coche d'eau, ou encore *entaille*; *cocher* qui au féminin sert avant tout à désigner un passage, une *porte cochère*.

3. Un point de résistance

L'espace parallèle renferme donc quelque chose qui résiste au travail de la traduction, du refoulement. Archiprêtre parle indifféremment de l'impasse Sainte-Bérégonne et de la (Sankt) Beregonnegasse, comme si ces expressions étaient équivalentes¹³. Malgré l'homophonie pourtant, la *Gasse* allemande n'est en rien une impasse. Le mot désigne une ruelle, habitée notamment par les *Gassenjungen*, les gamins (des rues). Faut-il rappeler qu'en français la *ruelle* est aussi l'*espace* laissé entre le mur et le lit où au XVII^e siècle les dames de qualité recevaient leurs invités? L'univers intercalaire se dessine ainsi comme un lieu privilégié de la rencontre du (mauvais) garçon avec la mère. La décrire comme un *cul-de-sac*, c'est encore une fois y faire jouer la loi du père, refermer le H muet mais ouvert en A sonore mais clos.

Le conte toutefois ne s'intitule pas *L'Impasse Sainte-Bérégonne*, mais bien *La Ruelle ténébreuse*. Il ne joue du refoulement que pour mieux le mettre en échec et faire (res-)surgir l'inquiétante étrangeté. Car ce qui est refoulé sous le nom de discours féminin est bien entendu la mère-amante, conjointe au fils dans une relation fusionnelle, déité féminine à laquelle l'univers parallèle est entièrement voué.

3.1. Un espace féminin

De fait, la ruelle toute entière apparaît comme un espace maternel. C'est un monde habité par des entités aux allures fœtales, aux comportements infantiles, des créatures « vaporeuses, sombres et malhabiles » (125) dont les voix ressemblent à « une fraîche envolée de voix enfantines chantant une ronde » (121); un monde où comme par contagion renaissent des impressions infantiles. Y dérober quelques menus objets revient à « chip[er] des sous dans

13. En outre, si « Le Manuscrit français » recourt à huit reprises à la dénomination « Beregonnegasse », c'est pour ne lui accoler qu'une seule fois le qualificatif de « Sainte » (Sankt), précisément à l'instant où Archiprêtre déchiffre le nom, tel qu'il est réellement inscrit sur le mur de la ruelle. La banalisation du terme allemand dans le discours français s'accompagne de ce fait d'une dégradation évidente : « la Bérégonne » ne renvoie pas au même type de femme que « Sainte Bérégonne ».

une tirelire d'enfant» (117). Le parcourir équivaut à y faire résonner «les quatrains d'une complainte» sous la forme d'un alexandrin naïf «Trois-pe-tites-por-tes-jau-nes-dans-le-mur-blanc» (113). Aussi ce microcosme se peint-il aux couleurs mêmes de l'enfance rayenne. Ses pièces «meublées en parloirs de couvent» (117) et ses sages petites portes lui confèrent les allures d'un «béguinage des Flandres» (116), mieux «l'aspect *puéril* d'un béguinage flamand» (113).

Image rassurante du paradis perdu, la ruelle ténébreuse s'inscrit naturellement sous le signe de la Déesse Mère. Elle est sans doute la patrie réelle de la «grand-mère maternelle» d'Archiprêtre, «cette grande sombre femme» (107) qui, bien qu'arrachée aux pirates algérois, engage son petit-fils à rejoindre l'endroit où, de son vivant, elle n'a pu *revenir*. N'est-ce pas d'ailleurs cette étrange aïeule qu'on croise parmi les habitants de la quatrième dimension et qui, sous les traits d'une «immense vieille femme» (131-2) rachète à Gockel les objets dérobés par Archiprêtre ?

Terrible mais bonne, cette Grande Mère s'identifie également à l'«immense vieille femme» (103) qui vient sauver la narratrice du «Manuscrit allemand» des griffes de Méta. Et ce qu'elle défend alors est bien la maternité même. Car la jeune allemande ne recouvre sa féminité que pour apparaître en mère, idéalement conjointe à son fils. Elle offre à l'être de la quatrième dimension le lait qui lui permet de refaire ses forces. Son protégé, qui reconnaît dans ce geste une sollicitude toute maternelle, entrecoupe ses «sanglots d'enfant» (100) d'une syllabe inlassablement redoublée : «Môh!... Môh!...», «Maman» pour mieux dire. Car tel est bien le *vrai* nom de la narratrice, ce nom que seul *connaît* l'être fantastique.

En invitant à identifier le fantôme à Archiprêtre, la jointure des deux manuscrits montre que le professeur du Gymnasium cherche lui aussi le salut auprès de la Déesse Mère, même si, en représentant du père, il s'efforce, hors de l'impasse, de dissimuler son cœur de petit garçon. En restituant les objets qu'il a volés, l'immense vieille semble en tout cas tenter l'impossible pour obtenir la rédemption de son petit(-)fils. Le héros n'est pourtant pas seul à être racheté de la sorte. Puisqu'elle se rend dans la Beregonnegasse, Anita s'affranchit elle aussi de la loi. Sous son masque de Salomé couve en elle un double de la Grande Mère. Sa vie ressemble assez bien à celle que l'histoire officielle prête à l'aïeule d'Archiprêtre. Comme pour cette dernière, tout a commencé sur ces rivages méditerranéens d'où s'est embarquée sa famille. Comme née des flots, Anita est descendue à terre «toute petite, dans les bras de sa mère» (109). Elle ressemble d'autant mieux à Vénus qu'elle passe dans le public avec une conque de nacre. Elle reste néanmoins une déesse dégradée.

L'écume de sa naissance a cédé place à celle que *crachent* « les mariniers de Hollande » en « mâchant en mousse blanche leurs longues pipes de Gouda » (108).

Anita a gardé néanmoins quelque chose de son ancienne grandeur. Ce qui la refoule — le rire gras des bateliers néerlandais — est également ce qui la révèle. De fait, c'est dans un paragraphe étonnamment limpide qu'Archiprêtre revient sur la première nuit qu'il a passée avec la danseuse :

Ce soir-là, très tard, j'accompagnai Anita par les rues bleues de lune, jusqu'au quai des Hollandais, où sa maison se blottit au fond d'un massif de hauts lilas (116).

Anita est donc un peu Hollandaise, — qui sait ? un peu Flamande. Comme l'aïeule d'Archiprêtre, sa *matrïe* ne se trouve pas uniquement sur les côtes méditerranéennes, mais aussi dans le béguinage de l'espace intercalaire. Aussi suffit-il d'évoquer la Beregonnegasse pour qu'elle s'y laisse conduire par « une intuition de femme » (124).

3.2. Leçons de Ténèbres

C'est bien parce qu'elle s'impose ainsi comme un domaine féminin que la ruelle est ténébreuse. Car rien ne semble la prédestiner à servir de repaire aux forces de la nuit. Ses couleurs dominantes, jaunes et blanches, le fait qu'on ne la visite d'abord qu'en « plein jour » (123) lui confèrent plutôt un caractère diurne. En s'introduisant en « voleur nocturne » (117), le héros semble s'être trompé sinon d'emploi en tout cas de moment. La Beregonnegasse baigne alors dans une clarté relative mais incontestable et il est exagéré d'en parler déjà comme d'une « ruelle ténébreuse » (121). Ce n'est que bien plus tard qu'Archiprêtre y demeure assez longtemps pour y voir s'ouvrir un « gouffre creusé à même la nuit » (123).

En réalité, l'ombre pénètre dans l'impasse selon une gradation qui reproduit assez bien la disparition progressive des femmes dans « Le Manuscrit allemand ». De ce fait, si le second récit verse « un peu de clarté sur l'angoisse noire qui monte du premier cahier » (87), c'est que ce dernier répand dans « Le Manuscrit français » les ténèbres qui l'habitent. À la différence de la plupart des événements rapportés par Archiprêtre, ceux que relate la jeune allemande se déroulent tout d'abord dans un monde exceptionnellement sombre. Puis la rencontre avec le fantôme jette sur la scène la lumière toute relative d'une « pénombre grise » (100). Enfin le mois de mai vient, et avec lui un « magnifique ciel bleu » (101). Tout se passe donc comme si, à mesure qu'elles disparaissaient, les femmes pénétraient dans l'impasse avec leur part d'ombre.

Les ténèbres sont donc nécessairement féminines. Il suffit pour s'en

convaincre de se souvenir du portrait que brosse Archiprêtre de sa grand-mère. Car c'est le seul moment où les premières pages du «Manuscrit français» recourent à des images nocturnes :

Et j'en viens à penser à ma grand-mère maternelle. Cette grande *sombre* femme qui parlait si peu [...] Son histoire était *obscur*.

Elle [...] répéta le *soir* de sa mort en ajoutant, son regard de feu pâle errant parmi les *ombres* :

— Là où je n'ai pu revenir, il ira peut-être...

Une tempête *noire* soufflait, ce jour-là (107).

Cette féminité de l'ombre se manifeste jusque dans le récit-cadre. Tassée dans «un coin sombre» (129), une jeune femme y répond au narrateur «par des mots presque identiques à ceux qui termin[ent] le manuscrit allemand» (131). «Immobile parmi les ombres» (130), elle ouvre les yeux sur un «gouffre noir» (132) pareil à celui de l'impasse fantastique.

C'est d'ailleurs parce qu'elle est féminine que l'ombre, à mesure qu'elle reconquiert l'espace maternel, s'accompagne d'eau. Contrairement au «Manuscrit allemand» où, dès les premières pages, l'ombre se combine à la pluie, le récit d'Archiprêtre se déroule essentiellement dans un monde sans eau. La ruelle apparaît ainsi tout d'abord comme un espace diurne mais aussi *déshydraté*. Ce n'est qu'avec le retour des ténèbres qu'elle retrouve sa dimension aquatique, et sa sécheresse inaugurale se manifeste à travers la fonction attribuée à l'alcool. Postée de façon significative à l'entrée de la ruelle, la distillerie Klingbom traduit en effet le processus par lequel l'élément liquide se trouve sublimé, soumis à l'épreuve de l'évaporation et de la condensation. L'eau-de-vie, qui permet aux sœurs Rückhardt d'oublier un instant leur féminité, devient une arme contre les habitant(e)s de la ruelle. Les «estagnons d'huile et d'alcool» (126) destinés à incendier l'impasse l'associent à une substance emblématique qui, pour se mêler aisément au feu, figure une eau négative. En se combinant à cette huile *anhydride*, l'eau-de-vie révèle donc une «âme» (131) moins liquide qu'ignée. Il suffit d'en absorber quelques gouttes pour voir se manifester toute une alchimie mystérieuse où le feu le dispute à la pierre :

L'antiquaire leva [son verre] vers la flamme, et des couleurs merveilleuses coulèrent, comme un fleuve silencieux de gemmes, sur sa main grêle (131).

Cette minéralisation de l'élément liquide s'est depuis longtemps imposée à la ruelle tout entière. Le lait y est devenu lait de chaux, lait de pierre ; une «verrière *givreuse*» y fait *baigner* les pièces dans une «lueur ivoirine» ; une «courette» «formant puits» s'enfonce entre «quatre murs immenses» (117), sans autre trace d'eau qu'un peu de mousse. Ce monde n'a conservé ainsi que

de lointains souvenirs de son origine, entre autres, cet étonnant silence qui l'apparente autant aux fonds sous-marins qu'aux béguinages.

Avec le retour de l'ombre toutefois, la ruelle peu à peu se réhydrate. Archiprêtre entend bientôt se lever «un vent de cantiques», comme une «lointaine marée de sons déferlants » (119), un bruit «énorme, comme celui de la mer» (120). Puis il assiste aux noces de l'eau et des ténèbres. Les cours en puits se *remplissent d'ombre*, les créatures se matérialisent sous la forme d'un «*brouillard noir*» (125). Tout est prêt désormais à accueillir la déesse du lieu, cette *ténébreuse femme-poisson* «aux yeux de poulpe» (131). Le récit peut s'achever comme «sur un bateau qui *sombre*» (129), mot-clef qui conjugue les deux paradigmes et renoue avec les premières lignes du «Manuscrit allemand» lorsqu'avant de «somb[r]er dans le mystère» (88) l'héroïne en appelle à Hermann, parti en mer.

3.3. Magie du signifiant

L'ombre est donc le principe qui à la fois brouille les contours du féminin et en révèle la nature aquatique. Elle maintient la femme hors de portée du regard et transpose à l'ordre du «Manuscrit français» l'évanouissement brutal auquel sont soumis les héroïnes du premier récit. Mais elle agit également en révélateur, laissant *re-connaître* ce monde des femmes que Freud tenait précisément pour un «continent noir».

C'est pourquoi l'ordre de la nuit ne fait pas qu'accompagner la révélation du corps féminin, il prépare également l'émergence d'une parole spécifique. Le viorne-pubis n'est pas seul à mettre sa touche sombre sur les murs blancs de l'espace parallèle. Il s'accompagne d'un nom «tracé en caractères charbonneux»: «Sankt Berégonnegasse». Le noir révèle ainsi d'emblée la marque de la mère et renverse la procédure mise en place dans «Le Manuscrit allemand». À la narratrice anonyme, la ruelle répond par un signifiant privé de référent :

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 reste (103-4).

Pour le plus vieux de ces *passseurs* dont on a entrevu le rôle, comme pour le plus jeune des rivaux que compte le père — à la fois sur le terrain du savoir puisqu'il est étudiant et sur celui du désir puisqu'il écrit des lettres d'amour —

Bérégonne n'existe pas, elle ne peut pas, ne doit pas exister.

La réalité (diégétique) montre pourtant que Bérégonne s'impose dans le monde d'Archiprêtre — ou plus exactement dans celui du petit Alphonse. L'hésitation du cocher est donc révélatrice. Maître de *la coche*, il coupe instinctivement en son milieu ce nom que tous prétendent ne correspondre à rien, et n'en retient que les deux premières syllabes : « Béré ». Ce qu'on peut dire de la mère, c'est ce que la langue allemande (ou flamande) dissimule sous le nom de Bär (Beer)¹⁴ : l'ours, figure maternelle débarrassée de toute connotation *ob-scène*. Ce qu'on doit en taire est, en français, un affixe qui, désignant l'« angle » et l'« engendrement », renvoie à la fois au « coin » et au « con » : «-gon(ne)-». *Con de la (Grande) Ourse*, voilà le gouffre creusé à même la nuit que révèle la fin du conte ; voilà ce qu'Archiprêtre, redevenu défenseur de l'ordre phallique désigne sous le nom de « Stryges » (128) ; ce que le narrateur du récit-cadre définit à son tour comme « les impurs esprits de la nuit » (128), démons féminins ailés se repaissant du sang et des entrailles d'enfants, à la fois vampires et sorcières, goules et ogresses : *vagins dentés*.

Bär et gonne : si ce calembour bilingue, bien accordé à toute la structure du conte en fournit la valeur générale, il n'épuise cependant pas la signification de Bérégonne. Car le mot, parallèlement, renvoie peut-être à *Bäringau*, la contrée de l'Ours(e) ou encore à la bergeronne(tte), la petite bergère d'antan, l'amoureuse de la tradition pastorale. Il peut également porter la marque des *Beregyni*, ces nymphes slaves apparentées aux *Rusalki*, belles noyées devenues sirènes. Ainsi le nom renferme et proclame ce que refuse l'ordre du père. Bérégonne existe, elle est la matrice originelle. Et puisque le mot évoque l'angle ou la contrée, rien n'est plus logique que de l'appliquer à un espace parcouru de coudes brusques¹⁵. Il n'en désigne que plus clairement le paradis des bergerons, l'éden pastoral des amours enfantines, l'espace aquatique d'où reviennent les belles disparues.

3.4. Le Règne de l'image

Ce qui est à l'œuvre dans Bérégonne est donc ce jeu avec le signifiant qui constitue l'une des marques les plus puissantes du fantastique de Jean Ray. Le texte, par ce qu'il montre et cache tout à la fois, s'organise ainsi exactement à

14. Dans *Le Grand Nocturne*, la figure maternelle dont s'éprend Théodule Notte (Théodule Nuit) se nomme d'ailleurs Marie Beer. Personnage rassurant, elle se révèle être l'inquiétante Roméone, double fantasmatique de Sainte Pulchérie.

15. C'est cette spatialisation du féminin que Gockel exprime à travers un lapsus qui lui fait évoquer des « objets de même provenance », puis « de même *genre* », — et Archiprêtre d'ajouter : « La nuance ne m'avait pas échappé » (115).

partir de ces dispositifs censurants que révélait la *mise au clair* du *Grand Nocturne*. Mieux qu'aucun autre conte cependant, *La Ruelle ténébreuse* manifeste l'origine fabuleuse de ce qui est ainsi refoulé. Car ce ne sont évidemment pas ces images du retour qui donnent au conte sa saveur mais, au-delà de l'étonnante logique de leur mise en scène, ce que dit le texte sur les relations du *symbolique* et de *l'imaginaire*.

Observons une dernière fois l'entrée de la Beregonnegasse. Qu'y voyons-nous ? Deux touches noires préfigurant l'ombre qui finira par y régner : le nom en « caractères charbonneux », le viorne qui met « du vert et du noir parmi les pavés ». Or ce parallélisme découvre toute sa portée lorsqu'on apprend que ce viorne est en réalité « fusain » (121). Ne serait-ce pas en effet de ce *fusain*-là qu'on a tracé les lettres du nom ? Qu'il soit noir et vert ne saurait surprendre puisque, au terme de l'incendie déclenché par Archiprêtre, Gockel apercevra « d'immenses flammes *vertes fus[er]* », dans lesquelles des « hallucinés » reconnaîtront des « figures de femmes d'une férocité indescriptible » (131).

Tout se joue donc avec ce fusain. S'en servir pour dessiner plutôt qu'écrire revient à perdre le sens commun. Car il est une « baguette de magicienne » et la forme qu'il produit, par ce qui en elle résiste à l'ordre linguistique, menace l'ordre du père. C'est en effet *l'image* qui révèle les habitant(e)s de l'univers parallèle :

Je vis, ou crus entrevoir, sur le crépi du mur, une forme vaguement hideuse ; mais en la fixant attentivement, je vis qu'elle était formée de minces craquelures et qu'elle s'apparentait seulement aux monstres que nous distinguons dans les nuages et dans les dentelles des rideaux (117).

Et c'est l'image encore qui se trouve à l'origine de *La Ruelle ténébreuse*. Non seulement parce que Jean Ray s'est inspiré d'illustrations du *Magasin pittoresque* (Van Herp, 1976 : 7-8, Delcourt, 1980 : 68-71), mais encore parce que le dessin, tel qu'il est évoqué dans le conte, se place au centre d'une série de coïncidences. Frida compulse le soir une « Bible illustrée qu'elle ne sait pas lire, mais dont elle aime regarder les gravures » (89). Or pour se défendre des fantômes, la voilà qui déchire son livre pour en coller ou en épingle « la moindre image sainte » « sur chaque porte, sur chaque rideau » (94). De sorte qu'en s'introduisant dans la Beregonnegasse, Archiprêtre semble pénétrer dans l'une de ces gravures sacrées et accomplir ainsi un geste symétrique à celui du jeune Théodule Notte qui, lui, accueille dans sa chambre la Sainte de l'image. Avec ses couleurs simples, ses formes sommaires, ses lettres malhabiles, la ruelle ressemble assez bien d'ailleurs à un crayonnage d'enfant. Instinctivement, Anita y reconnaît la forme que qu'étaient les tartanes originelles :

N'ai-je pas, sans parler de la ruelle, montré un jour le fameux tracé à mon amie, en lui disant que tout le danger semblait concentré sur ce parcours sinueux ?

Les yeux d'Anita ont étrangement lui à ce moment.

J'aurais dû me douter que l'immense esprit d'aventure qui anima ses ancêtres n'était pas mort en elle (124).

L'image trouble le règne du père et l'on comprend que le récit-cadre évoque d'emblée de « belles gravures Pearsons, coupées en deux par ordre de douane » (87). Ce n'est donc pas un hasard si les deux manuscrits se trouvent recueillis dans le *Magasin pittoresque*, cette « revue si adorablement illustrée et si lugubrement écrite » (87). Car le dessin est à la fois ce qui reste du paradis de l'enfance et l'écran sur lequel le petit d'homme découvre souvent les secrets du corps féminin. En vieux célibataire, Hühnebein l'a bien saisi : il « ne quitte pas [son] rez-de-chaussée encombré de livres, de tableaux et d'estampes » (88). Et le fantôme, ce double du petit Alphonse, trouve précisément refuge dans un « réduit » où s'entassaient toiles et livres (99).

*

* *

L'image toutefois est également ce qui relie à la littérature du peuple aussi bien Frida l'analphabète que le narrateur du récit-cadre. Elle suggère ainsi l'existence d'un paradigme révélateur chez un auteur qui s'est toujours trouvé partagé entre deux veines d'inspiration, l'une savante et l'autre populaire. La ruelle porte de ce fait autant la marque de l'origine du récit que du récit des origines. Elle est profondément liée à une expérience enfantine à laquelle Jean Ray donna plus tard les contours d'un mythe :

Dans notre paroisse habitait une vieille femme remarquable, Wantje Dimez. Il paraît d'ailleurs que c'est la sage-femme qui assista à mon entrée dans ce monde subliminaire. Elle habitait la vieille rue Sainte-Catherine, près de l'église Saint-Jacques. C'était la femme d'un forgeron et les beaux soirs, les voisins, les voisines, les gamins venaient avec leur chaise écouter Wantje Dimez raconter des histoires. Moi, je m'asseyais sur le seuil. [...] Elle racontait en général des histoires fantastiques, surtout des histoires de Charles-Quint.

Ainsi, quand je passe sur le quai de la Lièvre, je pense toujours à l'histoire de Charles-Quint et du démon des eaux, le *water duivel*. C'était une monstruosité qui habitait dans un trou du quai et qui le soir tâchait d'attirer les passants dans l'eau (J.-B. Baronian, 1981 : 45).

On comprend mieux qu'Anita habite le quai des Hollandais, que le récit soit retrouvé sur un quai de Rotterdam ou encore que Bérégonne évoque à la fois les *Beregyni* et les bé(ré)guinages. On comprend mieux également que « Le Manuscrit allemand » ait à passer l'épreuve de la traduction. C'est bien dans l'espace flamand, populaire et féminin que tout a commencé.

Lié à l'image, aux traditions populaires comme à une Flandre irréprésentable et secrètement féminine, le refoulement offre au fantastique de Jean Ray son moteur le plus puissant. Il lui confère la force ténébreuse de l'inquiétante étrangeté. Car, si elle apparaît avec une particulière netteté dans *La Ruelle ténébreuse*, cette nostalgie des origines marque en réalité toute son œuvre et notamment la part la plus originale de celle-ci, celle que l'écrivain consacra à l'exploration des univers parallèles. Des *Étranges Études du Dr Paukenschlager* à *Têtes de Lune*, en passant par *Le Grand Nocturne* ou *Malpertuis*, tous les textes retracent l'expérience de la Nuit, le souvenir de la mère, tous s'organisent ainsi autour de ce « mot-trou » qu'imagina un jour Marguerite Duras et qui fonde toute *une* fantastique :

Ç'aurait été un mot absence, un mot trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire, mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine (Duras, 1986 : 48).

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Ch., (1968), «Edgar Poe, sa vie et ses œuvres», *Œuvres complètes*, Paris, Seuil (1ère éd. 1856).
- BARONIAN, J.-B. et LEVIE, F., (1981), *Jean Ray, l'Archange du fantastique*, Paris, Librairie des Champs Élysées.
- CARION, J., (1986), *Jean Ray*, Bruxelles, Labor.
- DEL COURT, C. (1980), *Jean Ray ou Les choses dont on fait les histoires*, Paris, Nizet.
- DURAS, M., (1986), *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (1ère éd. 1964).
- FREUD, S., (1971), *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, (1ère éd. allemande 1907, 1ère éd. française 1949).
- FREUD, S., (1976), «L'Inquiétante Étrangeté» [Das Unheimliche], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, (1ère éd. allemande 1919, 1ère éd. française 1933).
- MÉRIGOT, B., (1972), «L'Inquiétante Étrangeté. Note sur l'Unheimliche», *Littérature*, n°8, décembre 1972, p. 100-6.
- L'Herne*, (1980); n° spécial «Jean Ray».
- RAY, J., (1932), *La Croisière des ombres*, Bruxelles, Éditions de Belgique.
- RAY, J., (1942), *Le Grand Nocturne*, Bruxelles, Les Auteurs associés.
- RAY, J., (1984), *Le Grand Nocturne. Les Cercles de l'épouvante*, Arles-Bruxelles, Actes Sud-Labor (1ère éd. dans Ray, 1932 et Ray, 1942).
- VAN HERP, J. (1976), «Quelques Sources de Jean Ray», *Cahier Jean Ray*, n°5, p. 7-8.