

**Rhétorique de l'explication dans le récit fantastique :
Une lecture de *La ruelle ténébreuse* de Jean Ray**

Pascal Durand
Université de Liège

À Évelyne Libens

« Je ne crois pas aux fantômes, mais j'en ai peur » : ce mot, prêté à Mme du Deffand, circonscrit très exactement la logique de fonctionnement du récit fantastique sous les deux aspects de sa lecture et de son écriture. De quelle étoffe est cette logique ? Il y a en effet une *logique* du récit fantastique, bien qu'elle repose sur un principe de duplicité généralisée. Ne s'agit-il pas, d'un côté, de postuler un lecteur modèle qui soit à la fois fondamentalement incrédule dans son monde vécu et capable, dans le temps de sa lecture, d'adhérer au régime de crédulité très particulier réclamé par le genre ? Qui croit et s'effraie — dans la vie réelle, s'entend — aux fantômes, aux vampires, aux zombies, aux pouvoirs effectifs de l'occultisme, au diable, aux démons, à une quatrième dimension habitée par de grands Anciens n'est pas en condition de recevoir le récit fantastique : *Le Tour d'érou*, *Carmilla* ou *Dracula*, le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Malpertuis*, *L'affaire Charles Dexter Ward* ne seront pas pour lui à proprement parler lettre close, mais plutôt lettre trop ouverte : autant de documents tournés en fiction, confirmant *ad libitum* ses croyances, ses anxiétés, ses espérances. Sans doute éprouvera-t-il la peur ou la fascination des gouffres, si ces choses d'un autre monde lui font peur ou alimentent ses croyances ; et peut-être trouvera-t-il confirmation de sa foi ou de ses superstitions, mais en restant en dehors du contrat très particulier que le récit fantastique établit avec son lecteur. L'illuminé, le fou, l'exorciste, le sorcier, le crédule peuvent bien lire de tels romans, ces romans ne les élisent point au rang de lecteurs adéquats ; le genre n'est pas pour eux et ce sont eux, précisément, qu'il repousse de toute son épaisseur rhétorique : qu'ils aillent donc lire *Le Troisième Œil*, *l'Apocalypse*, *Le Matin des magiciens*, quelque manuel d'ésotérisme ou de magie noire, ils y trouveront meilleur accueil et matière plus fournie à leurs enchantements et lubies.¹ Paco Rabanne, gardant la

mémoire de ses propres réincarnations, ne ferait pas un bon lecteur du *Centenaire* de Balzac ni du *Melmoth* de Maturin : trop manipulé par son goût de la manipulation ou trop convaincu de la *réalité* de l'irrationnel pour accéder à la *rationalité de l'irrationnel* prescrite par le genre.²

Le fantastique : une logique du récit

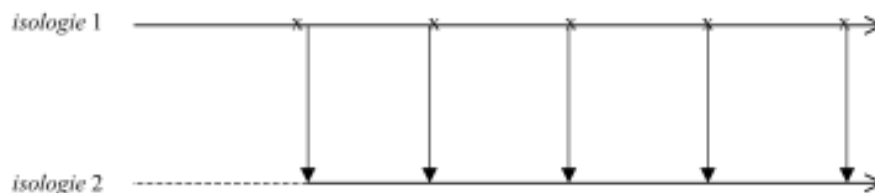
C'est là, d'un autre côté, une deuxième propriété paradoxale du récit fantastique : si dans sa diégèse comme dans le temps de sa narration le récit fantastique installe un monde au sein duquel l'irrationnel fait effraction — et sur un mode qui demande l'adhésion d'un lecteur acceptant de suspendre sa propre incrédulité —, il fait jouer aussi bien un ensemble de mécanismes voulant que le monde mis en place et le processus de son installation s'ordonnent à une logique rigoureuse, dans laquelle des codes thématiques sont associés à un certain nombre de processus rhétoriques. Le vampire, par exemple, n'est pas seulement un thème, c'est aussi un code dont les racines plongent dans le folklore (c'est là sa dimension anthropologique) et dont les ressorts formels ont été forgés, en différentes littératures et cinématographies, par une succession d'œuvres de plus ou moins grande envergure, fortement reliées entre elles, allant du *Vampire* de Polidori aux romans de la Louisianaise Anne Rice en passant par Sheridan Le Fanu, Bram Stoker ou encore Alexis Tolstoï (et allant, de même, du *Nosferatu* de Murnau au *Dracula* de Coppola, par l'intermédiaire de Tod Browning à l'Universal, de Terence Fisher et toute l'école de la Hammer, ou bien encore du mexicain Fernando Méndez). Ce code définit ce qu'est un vampire, quels sont ses traits moraux et physiologiques, quel est son comportement, quelles sont sa puissance et les limites à sa puissance, comment en venir à bout, etc. Une bonne part du travail du romancier ou du scénariste consistera à jouer de ces propriétés connues du lecteur ou du spectateur, à les infléchir le cas échéant mais non sans les maintenir fermement sous le contrôle d'un double horizon sémiotique : l'horizon d'une forme endossée par l'auteur et l'horizon d'attente du lecteur. Le monde dans lequel les vampires existent et sévissent n'est pas le monde réel (et ne doit l'être en aucun cas, fût-ce auprès du lecteur le plus naïf), ce monde n'en est pas moins gouverné par des lois, des régularités, des récurrences ; de quoi procèdent non seulement une certaine forme de jouissance chez le lecteur (jouissance de la reconnaissance, de la répétition, de la conformité circulaire du texte avec son schéma d'engendrement), mais aussi, à travers les libertés sous contrainte prises par l'auteur, une dimension importante de la qualité de l'œuvre, mesurée en termes d'écart raisonnable au regard de normes installées par des traditions souvent très longues.

L'ambivalence propre à toute fiction se convertit ainsi, dans le récit fantastique, en fiction de l'ambivalence, selon un chassé-croisé de l'irrationnel et du rationnel que la plupart des œuvres les plus canoniques du genre mettent fortement en scène et dont les plus remarquables tirent un parti rhétorique particulier. C'est très souvent

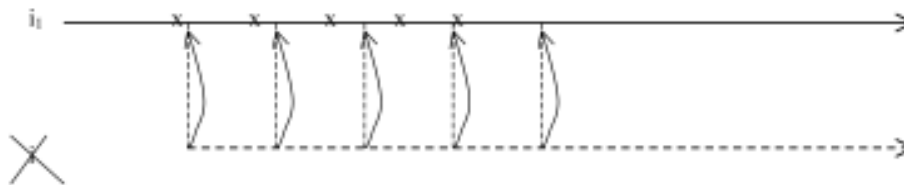
en effet que l'œuvre introduit, parmi ses personnages et très souvent sous l'enveloppe d'un narrateur impliqué dans la fiction, une figure de la nécessaire position d'incrédulité propre à son lecteur modèle ; l'irruption du fantastique aura ainsi pour témoin un acteur sceptique, un esprit positiviste, un scientifique, un philosophe matérialiste et cette irruption sera d'autant plus puissante et crédible en fiction qu'elle en viendra à convaincre de sa réalité l'esprit le moins disposé à s'y résoudre. Et c'est très souvent aussi que le déroulement de la narration s'articulera au progressif recouvrement du monde de la rationalité naturelle par un monde surnaturel répondant à une autre rationalité pratique. Raison pour laquelle il faut prendre ses distances ici avec la thèse trop classique *Introduction à la littérature fantastique* développée par Tzvetan Todorov selon laquelle le genre fantastique reposerait sur une ambiguïté touchant à l'explication des événements narrés, l'incapacité dans laquelle se trouverait le lecteur (et son représentant dans la fiction) de décider si les événements dont il a été l'acteur ou le témoin relèvent d'une explication naturelle ou d'une explication surnaturelle : réalité ou hallucination ? Car s'il est vrai que quelques textes de grande importance reposent sur un tel balancement herméneutique (dont le célèbre *Manuscrit trouvé à Saragosse*, que l'auteur de l'*Introduction à la littérature fantastique* a pris pour objet principal de sa réflexion formelle), la grande majorité des œuvres relevant du genre ne maintiennent pas cette indécision et articulent plutôt leur développement à la progressive résolution d'une indécision initiale en décision finale (ainsi, ce qui pouvait au départ apparaître comme l'expression d'une sensibilité exacerbée, le produit d'une illusion des sens ou d'un égarement quelconque se révèle *in fine* référible à l'intervention vérifiée d'une puissance surnaturelle). A s'en tenir à la catégorie étroite établie par Todorov — et qu'il croit constitutive du texte fantastique —, *Dracula* par exemple, *Le Portrait de Dorian Gray* ou *Malpertuis* ne relèveraient pas du genre qu'ils ont pourtant magnifiquement illustré. C'est que la duplicité du récit fantastique ne concerne pas l'explication elle-même, dans son instabilité finale supposée, mais, si l'on veut, le processus de cette explication telle qu'elle est mise en récit ou, pour dire les choses plus exactement, le fait que le texte fantastique a cette propriété interne — et référible à la duplicité de position du lecteur — de mettre en scène l'irruption du surnaturel dans le monde naturel à la faveur d'un événement singulier faisant rupture avec les lois de ce monde et la progressive substitution à celles-ci des lois gouvernant un autre monde, qui vient en quelque sorte se superposer au monde familier, s'entrelacer à lui, sinon s'y substituer.³

Substitution d'un monde à un autre, d'une logique à une autre, et plus particulièrement d'une logique irrationnelle (assez rigoureusement établie) à une logique rationnelle (donnée d'abord pour invincible) ; mise en tension, en tout cas, de deux logiques antagonistes, tel est donc, me semble-t-il, le ressort formel principal de la fiction fantastique. Des événements surviennent, des traces, des marques sont découvertes, signalant la possible intervention d'une entité ou d'un phénomène surnaturel. Ces indices de rupture peuvent en premier ressort paraître peu

concluants ; mais voici que d'autres se produisent, puis d'autres encore, d'abord incohérents (au regard des lois du monde ordinaire), mais dont la récurrence et l'addition induisent la possibilité et, pour finir, la certitude, en tant de cas, d'une cohérence seconde (gouvernée par d'autres lois que celles du monde ordinaire). Ce n'est pas là une dynamique seulement thématique, cette dynamique est plus fondamentalement tributaire d'une rhétorique particulière, qu'il est permis de se représenter sur le modèle de l'embrayage des isotopies. De la même façon que la polysémie du texte littéraire peut être décrite comme l'établissement de différents niveaux de signification stratifiés à mesure que s'indexent sur plusieurs axes respectifs, au moyen de procédés figuratifs, l'ensemble des écarts présentés — ce qui est écart à tel niveau étant susceptible de fonctionner à un autre niveau comme relevant du degré zéro —, la *polylogique* propre au texte fantastique procéderait d'une graduelle indexation, à un niveau secondaire, des événements logiquement rupteurs disposés plus ou moins successivement par le récit (convenons d'appeler *isologies* les axes ou niveaux sur lesquels s'indexent respectivement ces écarts logiques) :

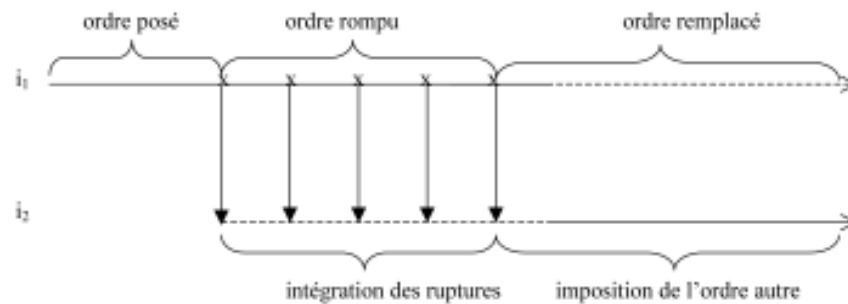


Le sous-genre du « fantastique expliqué » relèverait, sous cet angle, d'un fonctionnement logico-narratif consistant à réinterpréter en dernière instance les écarts logiques perçus. Ayant dans un premier temps induit une amorce d'explication surnaturelle, ces écarts se trouvent rétrospectivement intégrés dans le cadre d'une explication naturelle ; les voilà pour finir donnés ou dévoilés comme autant d'illusions, de truquages, de rêves ou d'hallucinations du narrateur ou de tel personnage. Retour donc, rassurant ou déceptif, à l'ordre antérieur et à la rationalité ordinaire :



A partir de cet embrayage d'*isologies*, le processus logico-narratif du récit fantastique peut donner lieu à une schématisation plus élaborée. Tout récit du genre pose d'entrée de jeu un univers ordonné à une logique rationnelle : les premières pages abondent souvent en effets de réel, en artifices affermissant l'illusion référentielle ;

et bien souvent, on l'a vu, le narrateur, qui peut être aussi le protagoniste principal, présente tous les traits de la normalité et de la pensée rationnelle. Dans l'ordre de ce réel surviennent des événements non intégrables à cette logique, événements qui en se multipliant tendent à susciter un effet croissant de déréalisation : le réel posé initialement vacille, bascule, s'affaiblit. Un autre univers se trouve ainsi peu à peu mis en place, régi par une logique « autre » dans laquelle se normalisent les ruptures précédemment constatées. Au final, deux solutions possibles, l'une et l'autre très exploitées, encore que la seconde le soit surtout dans une tradition plutôt récente : soit cet univers intrusif est refoulé par neutralisation de ses représentants maléfiques ; soit l'univers ordinaire se voit radicalement aboli et seul demeure, victorieux et définitif, l'ordre d'un grand Autre⁴ :



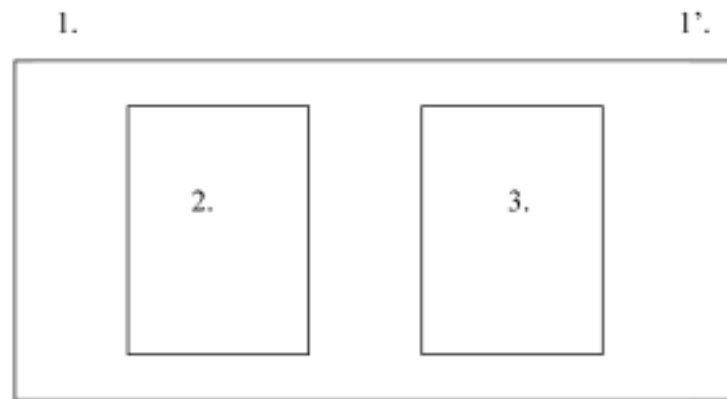
La ruelle ténébreuse

Appartenant au recueil *Le Grand Nocturne*, le récit de *La ruelle ténébreuse* — l'un des plus réussis que nous devions au maître de l'école belge de l'étrange — présente cette double particularité très saisissante non seulement de mettre en œuvre avec une grande force la logique qui vient d'être indiquée, mais aussi de la mettre en scène, c'est-à-dire d'en thématiser la rhétorique.⁵ Position duplice du lecteur (à la fois extérieur et intérieur au régime de crédulité inhérente au fantastique), monstration et détournement des codes thématiques adoptés (code du fantôme, code de la quatrième dimension), dédoublement et intrication des mondes (monde de la rationalité ordinaire, monde de la rationalité déviante), mécanismes du décrochage explicatif, tout y paraît bien machiné pour produire inséparablement un récit emblématique du genre et une sorte de texte analyseur de ce genre.

Positions et figures du lecteur

Forme adaptée à son contenu et, mieux encore, produite par son contenu, *La ruelle ténébreuse* articule trois séquences narratives dont deux, telles que schématisées ci-dessous, se trouvent comprises dans la première, chacune de ces séquences étant endossée par un narrateur à la première personne : 1. une *séquence introductive*, dans laquelle un narrateur anonyme (et qui le restera) rapporte sa découverte de

deux « manuscrits », qu'il livre au lecteur après traduction du premier d'entre eux ;
 2. un « *manuscrit allemand* », « journal » tenu par une narratrice elle aussi sans nom ;
 3. un « *manuscrit français* », rédigé par un certain Alphonse Archipêtre ; 1'. une *séquence conclusive*, continuation de la première, à la faveur de laquelle le narrateur relate l'enquête qu'il a personnellement conduite au sujet de ces manuscrits trouvés :



Ces trois séquences et leurs narrateurs relèvent évidemment de niveaux bien distincts. Ainsi, le premier narrateur se distingue des deux autres en ce qu'il est extérieur à l'histoire vécue et racontée par eux selon deux points de vue différents, histoire qui forme l'argument central de *La ruelle ténébreuse*. Ce premier narrateur pourrait de prime abord passer pour un représentant dans le texte de l'auteur lui-même ; toutefois, il apparaît bien davantage comme un substitut du lecteur en général et, en particulier, du lecteur modèle postulé par le genre, en ce qu'il semble comme situé à l'interface de l'histoire proprement dite et de son montage en récit, en position à la fois d'intériorité et d'extériorité à l'égard du texte dont il occupe les bords, mais aussi en ce qu'il est donné pour le premier lecteur de ces « manuscrits » et qu'il invite d'entrée de jeu à nouer entre ceux-ci les fils d'une explication (ce qu'il tentera, du reste, lui-même dans la séquence conclusive) : « Leurs auteurs, semblait-il, s'ignoraient, et pourtant on eût dit que le manuscrit français versait un peu de clarté sur l'angoisse noire qui montait du premier cahier, comme une fumée délétère » (Ray 87).

Dans les deux séquences centrales, divers indices et décrochages de l'énonciation tendent à inscrire le lecteur dans une sorte d'implicite du texte, que ce lecteur sous-jacent questionne ou mette en doute certains énoncés non vérifiables. Ce questionnement ou ce soupçon ne sont perceptibles que dans le moment où le narrateur les anticipe, les prévoit et les prévient. « – Comment j'ai fait cette extravagante découverte ? Mais... par une observation presque scientifique, comme on dirait pompeusement dans notre corps professoral » (Ray 105). Cette question tout oratoire, due au rédacteur du « manuscrit français », n'a de sens, dans « un journal » intime, que si celui-ci postule un lecteur qui s'interroge ; on notera aussi

que les points de suspension suivant le « Mais » miment l'oralité d'une réponse qui se cherche et que le tiret introduisant la question suppose un dialogue singulier, court-circuitant le monologue intime du journal. Deux pages plus loin, une autre question oratoire intervient, occasion pour le narrateur d'interroger sa propre sincérité, en référence implicite à l'évaluation qu'un énonciataire pourrait réserver à son propos : « Suis-je bien sincère en cherchant là la chiquenaude initiale qui met en mouvement les mondes et les événements ? » (Ray 107).

Le « manuscrit allemand » offre un autre cas semblable, mais plus complexe et plus éclairant⁶ :

– Mademoiselle Eléonore ! hoqueta Frida... Mon Dieu, comment allons-nous la retrouver ?
Effrayante question à laquelle tout de suite je répondrai :
Nous ne l'avons jamais retrouvée. (Ray 92)

Ainsi, une question posée dans le passé (quant au moment du récit) par Frida se trouve aussitôt prise en relais, implicitement et dans le présent de la réception, par le lecteur. « Je répondrai » est en effet un faux futur historique, puisque le contenu de cette réponse ne pouvait être connu qu'ultérieurement à la question posée. « Tout de suite » est donc un artifice du discours, renvoyant au moment du récit et non à celui de l'histoire. Aucun tiret, marque du discours rapporté, n'introduit de surcroît la réponse, laquelle se *prononce* donc, ou plutôt ne s'écrit que dans l'instant et l'instance du récit. Quant à l'italique, il n'a pas ici fonction de marquage de la citation, mais vaut à la fois comme *insistance* et comme marqueur typographique de la transgression logique impliquée par la réponse : l'oblique de la lettre iconise et peut-être ironise l'obliquité de la fiction, au moment précis où celle-ci bascule dans l'irrationnel. Ces trois exemples ont en commun de manifester l'une des figures très récurrentes du récit, tenant à différentes formes de discordance entre le racontant et le raconté, et en l'occurrence celle que le narrateur impose au récit pour déjouer ou prévenir les interventions du narrataire, c'est-à-dire aussi du lecteur.

Le « manuscrit allemand » ou le dévoiement thématique

L'une des ruses de *La ruelle ténébreuse* est d'orienter dans un premier temps son lecteur en direction d'une explication assez classique, mais qui se révélera trompeuse. Quoi de plus attendu en apparence que l'histoire de fantômes racontée par le « manuscrit allemand » ? Clichés et *topoi* propres au code thématique du fantôme s'y multiplient. Un lieu clos. Une sombre nuit d'orage. Une maison investie par un être surnaturel et maléfique, qui circule au mépris des portes verrouillées et des cloisons que l'on établit pour s'en préserver. Le mot « fantôme » est utilisé par la narratrice : « J'étais complice des fantômes » (Ray 100), notation explicite précédée, quelques pages plus haut, par cette question (oratoire une fois encore) : « On pourrait

me dire : « Pourquoi vous obstinez-vous à habiter cette maison si criminellement hantée ? » (Ray 97). Derrière l'impersonnel qui questionne, on perçoit bien entendu un lecteur ayant déjà anticipé une explication trop balisée. Par où le texte prend un sérieux risque : celui de décevoir son lecteur en paraissant lui ôter, par avance, toute surprise. C'est ici, effectivement, la première ruse du récit : l'enjeu de cette explication feinte est de toute évidence de placer le lecteur dans un simulacre de familiarité, familiarité fantastique (intertextuelle) où il croit reconnaître, ici et là, des situations narratives déjà rencontrées

Le doute cependant vient très vite inquiéter cette trop confortable familiarité. Le premier narrateur n'a-t-il pas pris soin de noter d'entrée de jeu que le « manuscrit allemand » comporte assez d'énigmes pour qu'un second récit ait à l'éclairer ?⁷ Mais le vacillement décisif de l'explication prématurée va s'opérer surtout selon deux modalités essentielles. Modalité *rhétorique* d'abord, par quoi le texte transgresse certains aspects essentiels du code thématique adopté, le plus souvent par *renversement*. Ainsi, au fantôme visible mais non palpable légué par la tradition fantastique, le « manuscrit allemand » oppose un être invisible et dont la présence est ressentie par des frôlements, des caresses, une haleine : « Une caresse fut faite à mes cheveux, un affleurement plus doux qu'une haleine » (Ray 100) ; « une sorte de brise m'entoura et passa longuement sur mes cheveux... » (100). Cet être du frôlement n'est visible que par les traces ou les indices qu'il laisse : « J'entendis un léger clapotement comme un chien lapant doucement, et, en effet, le liquide baissait dans ma cruche » (100) ; « Soudain quelque chose clignota au plafond et nous vîmes avec effroi que l'ombre avait envahi deux coins opposés de la pièce, où les lumières venaient de s'éteindre subitement. / – Vite ! haleta Méta, protégez les lumières ! ... Oh... là ... le voilà... / A la même minute, les lunes blanches sur la cheminée éclatèrent, crachèrent un jet de flamme fumeuse et s'évanouirent » (Ray 96). Deuxième fait d'inversion : en lieu et place du fantôme invulnérable (car il est déjà du côté de la mort) se dessine la figure d'un être vulnérable et blessé, pitoyable et affamé :

Les bougies sur la table furent soufflées, seul le petit lustre continuait à éparpiller de tranquilles lueurs. Je vis que Méta ne le quittait pas des yeux. Et, soudain, sa rapière coupa l'air et, dans un élan furieux, elle porta une botte dans le vide.

– Protégez la lumière, cria-t-elle. Je le vois, je le tiens... Ah !...

Nous vîmes alors la rapière faire de singuliers soubresauts dans les mains de Méta, comme si une force invisible tentait de la lui arracher. [...]

[Frida] poussa soudain un cri farouche et, saisissant un des pesants chandeliers de cuivre, elle sauta aux côtés de Méta et se mit à frapper le vide de son étincelante massue. La rapière resta inerte, quelque chose de très léger sembla frôler le plancher, puis la porte s'ouvrit

toute seule et une clameur déchirante s'éleva ». (Ray 96-97)

Il y a une présence dans la maison, mais une présence souffrante et blessée, qui tâche de se faire secourir. (98)

Et Méta de confirmer, dans la fiction, ce renversement rhétorique du code reçu en ne recourant au terme de « fantôme » que pour marquer la distance prise par le texte à l'égard de ce code trop apparent : « Car il est vulnérable, ton fantôme ! Il va mourir maintenant et je crois que mourir est, pour lui, autrement atroce que pour nous » (Ray 102).

Cette rhétorique du renversement induit d'autres effets encore, dans un ordre plus narratif, ainsi qu'il en va de la substitution progressive de rôles s'opérant entre l'Être surnaturel et Méta. D'agresseur, l'Être passe au statut de victime cependant que Méta passe du statut de victime à celui d'agresseur. Mais il y a plus encore : cette substitution ne modifie pas seulement le statut des acteurs en présence, il altère leur identité et les transforme symétriquement. Au plan thématique ou narratif, Méta et l'Être échangent leurs rôles ; au plan rhétorique, ils échangent leurs qualités, selon une double métamorphose, voulant d'abord que l'Être s'humanise : « Alors la plainte se changea en des pleurs humains, des sanglots d'enfants et j'eus pitié du monstre invisible qui souffrait. » (Ray 100). De l'humain, il va aussi acquérir la voix : « Et tout à coup, malhabilement, mais avec un accent de tendresse, mon nom fut prononcé. [...] Quelqu'un pleura violemment à côté de moi, suppliant étrangement Méta à son tour » (Ray 102). Et symétriquement l'on assiste à une *spectralisation* de son opposante humaine. A la paisible brodeuse placide évoquée au début du récit succède peu à peu, par une métamorphose que son prénom semble appeler, une furie vengeresse et sans pitié, selon un crescendo dont on peut suivre pas à pas le parcours⁸ :

1) Lotte, Eléonore et Méta Rückhardt sont d'adorables vieilles filles qui s'ingénient à me rendre la vie douce. (Ray 88)

2) Seul le visage de Méta se penchait placidement sur sa broderie. (90)

3) Hier, je cherchais Méta et nous commencions à nous lamenter en craignant un nouveau malheur quant on la trouva accroupie devant la cloison, les yeux secs, une expression de colère sur son visage ordinairement si doux.

Elle tenait la rapière du père Rückhardt dans la main et semblait mécontente d'être dérangée.

Nous avons tâché de la questionner sur la figure qu'elle avait entrevue, mais elle nous a regardées comme si elle ne nous comprenait pas.

Du reste, elle demeure plongée dans un mutisme absolu, et non seulement ne répond plus, mais semble ignorer notre présence autour d'elle. (93)

4) Ici je dois un mot d'admiration au calme courage de Méta Rückhardt. (95)

5) Nous la suivîmes, subjuguées par sa force froide. (95)

6) Méta restait immobile, mais ses regards parcouraient la pièce avec une rage froide que je ne lui connaissais pas. (96)

7) Méta s'apparente elle-même à une sorte de spectre ricanant. (99)

8) Méta connaîtrait-elle mon secret ?

Ce n'est plus visage placide qui se penchait, il y a quelques jours à peine, sur la broderie aux soies éclatantes, mais une figure sauvage où brûle une double flamme de haine, que parfois elle darde sur moi. (99)

9) La figure de Méta se convulsa en un masque de fureur démoniaque. (102)

Le processus de l'explication se voit d'autre part dévoyé par l'ensemble des énigmes plus ou moins locales que l'hypothèse du « fantôme » ne permet pas de résoudre. Cet être pitoyable et affamé peut-il être rendu responsable de tous les crimes perpétrés dans la ville ? Quelle est la cause de l'incendie sur lequel s'achève le « manuscrit allemand » ? Quelle est cette « vieille aux yeux de poulpe » qui surgit pour sauver des flammes la narratrice ? Où donc celle-ci termine-t-elle la rédaction de son récit ? « Je finis d'écrire ceci dans une étrange petite maison. / Où suis-je ? Seule ... Pourtant tout ceci est plein de tumulte [...] » (Ray 103). Une autre explication, plus puissante, doit donc prendre le relais, lisible déjà par fragments dans les manques de la première.

Le « manuscrit français » ou les chicanes de l'espace

Déplacement et relance de l'énigme, le « manuscrit français » fournit toutefois et de manière explicite, à la différence du « manuscrit allemand », l'explication appropriée. Rien, semble-t-il, n'est dissimulé au lecteur dans ce récit en forme de « mémoires » ou de « journal » (les deux termes étant utilisés par le narrateur), où les indices sont questionnés (le rameau de viorne), où des hypothèses sont soumises à l'épreuve de la vérification. Intellectuel, professeur de français, probablement sceptique et rationaliste (il relate comme un événement important

la vente de son *Voltaire*), Alphonse Archipêtre livre au lecteur autant le récit de sa découverte et de son exploration méthodique de la ruelle Sainte-Bérégonne que ses raisonnements et méditations sur la « juxtaposition de cette tranche d'un cosmos étranger sur le nôtre » (Ray 106-107). Et il le fait avec un tel souci de logique, de rigueur et de sincérité que son récit prend par moments l'allure d'une démonstration scientifique : 1° *Observation* : « Comment j'ai fait cette extravagante découverte ? Mais ... par une observation presque scientifique, comme on dirait pompeusement dans notre corps professoral » (Ray 105) ; 2° *Vérification* : toute la première séquence du récit, relatant l'enquête auprès des personnes les plus autorisées de la ville (cocher, policier, etc.) ; 3° *Hypothèse explicative* : « L'impasse Sainte-Bérégonne ? Ah ! Ah ! Elle n'existe, ni pour le cocher, ni pour l'étudiant, ni pour l'homme de police locale, ni pour personne ; elle existe pour moi seul ! [...] J'en conclus que, pour le monde entier, moi excepté, cette ruelle existe en dehors du temps et de l'espace. » (106) ; 4° *Enjeu général de la recherche* : « Quelles lois régissent cet espace inconnu ? » (106). Tropisme scientiste de la démarche souligné explicitement par le narrateur lui-même, qui se prend quelquefois à réagir — non sans ironie — à son propre discours. Ainsi la médiation philosophique portant sur la contingence du rameau de viorne (« Ce bout de bois est de trop dans ce monde ») est immédiatement suivie par ces lignes qui, tout à la fois, en commentent l'allure et en dévoilent l'enjeu trivial et sordide :

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, pour en arriver à me démontrer à moi-même qu'un vol dans la Berégonnegasse n'en est plus un dans la Mohlenstrasse.

Fort de ce galimatias, je juge la cause entendue. Il me suffira d'éviter les repréailles des habitants énigmatiques de la ruelle, ou du monde où elle conduit. » (Ray 111)

Ce récit très maîtrisé — au point de contrôler ses propres défaillances et travers — paraît ne laisser guère de place à l'intervention du lecteur, auquel sont soumises toutes les pièces du dossier, preuves, épreuves de falsification et explication globale. Le narrateur se substitue si bien à lui, semble-t-il, qu'il le met à distance, hors-jeu en quelque sorte. C'est que l'intervention du lecteur se trouve en réalité requise très fortement par ailleurs et que si *La ruelle ténébreuse* appelle à sa participation active, ce n'est pas tant que l'énigme y paraisse plus qu'ailleurs obscure et impénétrable ; c'est plutôt qu'elle s'y noue et dénoue aussi bien dans les méandres de l'histoire que dans les interstices du récit. Entendons par là que cette machine verbale extrêmement réglée multiplie les blancs et les silences.

La juxtaposition des deux « manuscrits » manifeste leur rapprochement autant que la faille qui les sépare ; la loi de cette juxtaposition et de leur mise en

rapport n'est jamais donnée par le texte — ni dans la séquence conclusive (où elle aurait pu apparaître), ni *a fortiori* dans le « manuscrit français » (puisque les « auteurs [des deux manuscrits respectifs] s'ignoraient » et que leurs récits ont été rédigés simultanément). Le premier narrateur avait cependant souligné d'entrée de jeu l'étroite interdépendance, le rapport explicatif noué de l'un à l'autre. Plus d'un trait pourtant les opposent : langues d'origine (allemand *vs* français) ; narrateurs (féminin *vs* masculin) ; lieu des actions (clos *vs* ouvert ; intérieur *vs* extérieur) ; régime narratif (continu *vs* discontinu, linéaire *vs* non-linéaire). Au lecteur en somme d'ajuster entre eux les deux récits, de baliser, au-delà de leurs discordances de surface, le réseau de correspondances qui les lient (lire, ici, c'est *lier*) et de formuler l'explication pertinente pour l'ensemble du récit, par une démarche qui ne peut s'accomplir que dans un mouvement de lecture non-linéaire, procédant par anticipations et retours, saut d'un récit à l'autre, passage d'un récit dans l'autre, ne serait-ce que de mémoire, jusqu'à épuisement de la série de leurs relations possibles.

Impulsion lui en est donnée également par la présence, dans l'un et l'autre des deux manuscrits, de segments qui se répondent immédiatement, sortes de signaux rhétoriques d'appel au lecteur, telle l'évocation de la « vieille aux yeux de poule », mystérieusement présente dans chacune des séquences du récit et dont l'identité est, au surplus, révélée par « le manuscrit français » : « Et j'en viens à penser à ma grand-mère maternelle. Cette grand sombre femme qui parlait si peu et semblait, de ses immenses yeux verts, suivre les péripéties d'une autre vie, sur le mur devant elle » (Ray 107). Tel aussi l'incendie qui précède exactement la clôture des deux manuscrits, clôtures dont les relations thématiques autant que rhétoriques se montrent elles-mêmes très serrées :

Manuscrit allemand

Je finis d'écrire ceci dans une étrange petite maison. Où suis-je ? Seule... Pourtant, tout ceci est plein de tumulte ; une présence invisible mais effrénée est partout. Il est revenu. J'ai de nouveau entendu prononcer mon nom de cette façon malhabile et douce... (Ray 103)

Manuscrit français

Je parcours une dernière fois la cuisine, les sévères parloirs, l'escalier qui plonge dans la muraille, et je sens à présent que tout cela m'était devenu familier, presque cher.

— Qu'est cela ?

Sur le grand plateau, celui que tant de fois je dérobaï, pour le retrouver le lendemain, il y a des feuilles couvertes d'écriture.

Une écriture élégante de femme.

Je m'empare du rouleau ; ce sera mon dernier larcin dans la ruelle ténébreuse.

Les Stryges ! Les Stryges ! Les Stryges ! (Ray 128)

<i>Manuscrit allemand</i>		<i>Manuscrit français</i>
INCENDIE subi	Métonymie	INCENDIE provoqué
ACHEVEMENT DU MANUSCRIT écriture	Métonymie	VOL DU MANUSCRIT lecture
PRESENCE SURNATURELLE bienfaisante	Antithèse	PRESENCE SURNATURELLE malfaisante

Le système de ces relations orchestre très manifestement un effet de *contamination métonymique* d'un texte à l'autre et incite le lecteur à dégager entre des segments de plus en plus nombreux des rapports qui n'étaient pas d'emblée perceptibles. Et l'explication, sans jamais être donnée par le texte, se trouve pour finir construite par le lecteur, sous l'aspect d'une relation globale de causalité entretenue par les chaînes d'action respectives des deux manuscrits (dont le premier est volé à la fin du second). Ainsi, de même que l'incendie subi dans le premier manuscrit est provoqué dans le second, de même l'invasion et la dévastation de la cité par les entités surnaturelles rapportées dans le premier sont provoquées par l'incursion d'Archipêtre dans la ruelle et les larcins qu'il y commet jour après jour.

Impossible ici de détailler l'ensemble de ces correspondances ; on se bornera à signaler que cette lecture dynamique n'a pas seulement une portée fonctionnelle, mais qu'elle a aussi une dimension *figurative*. La logique même de son processus la renvoie à l'une des composantes essentielles du mythe des univers intercalaires tel qu'il est exploité dans *La ruelle ténébreuse* en particulier et dans l'œuvre de Jean Ray en général. Ce mythe, on le sait, postule d'une part l'existence en marge du nôtre d'un univers « situé sur un autre plan de l'espace et du temps » et, d'autre part, que la frontière spatio-temporelle en principe infranchissable qui les sépare peut, en certains lieux (ici l'impasse Sainte-Bérégonne) et/ou pour certains individus (tel Archipêtre), être traversée dans un sens comme dans l'autre (ce qui se produit symétriquement dans l'un et l'autre des deux récits centraux). Sous cet angle, il apparaît que le mode de lecture requis et suscité par ce texte *schizoïde* renvoie à l'explication surnaturelle de ses énigmes, à savoir que deux mondes irréductiblement distincts (ici figurés par les deux manuscrits contigus) peuvent quelquefois communiquer entre eux ; à l'exemple d'Archipêtre passant et revenant de l'Autre Côté, le lecteur est amené, comme sur les pas du héros, à voyager d'un

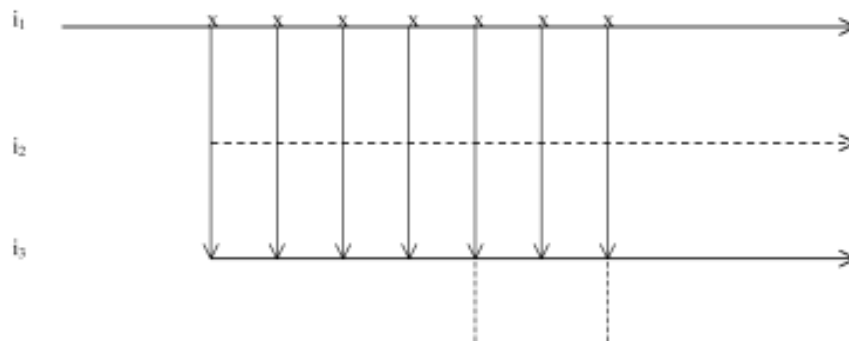
récit à l'autre, à combler la distance qui les isole en deux espaces discursifs aussi peu pourvus *a priori* en points de contact qu'ils paraissent inséparables en dernière analyse. Et selon un fait de redoublement qui n'est pas rare dans le texte, ce rendement figuratif de la lecture se trouve lui-même figuré dans l'une des scènes du « manuscrit français », lorsqu'Archipêtre, dans une maison de la ruelle, gravit un escalier « insensé » :

Cet escalier ne menait nulle part !

Il plongeait à même la muraille terne comme si, au-delà de la barrière de pierre, il se prolongeait encore.

Tout cela baignait dans cette lueur ivoirine des vitraux dépolis qui formaient le plafond. J'entrevis, 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 ; du reste, elle ne me troubla pas car, en m'y reprenant une seconde fois, je ne la vis plus dans le réseau des gerçures du plâtre. (Ray 117)

Inquiétante figure. Car au fond elle place Archipêtre dans la position du lecteur : le voici en train de déchiffrer à rebours les signes inscrits dans la muraille et voici que l'escalier interrompu semble renvoyer au passage interprétatif, d'abord problématique, d'un manuscrit à l'autre. De « ce mur insensé devant lequel s'achève l'escalier », il sera question encore, à la page suivante (Ray 118) ; et, quelques pages plus loin, ce mur s'ouvrira, laissant l'escalier « [finir] sur un gouffre creusé à même la nuit et d'où montent de vagues monstruosité » (Ray 123). A filer encore la métaphore du lecteur, cette levée soudaine de l'obstacle qui libère les monstres semble suggérer que l'opération faisant communiquer entre eux les deux manuscrits parallèles, substitue à l'énigme l'insoutenable vérité qu'elle tenait scellée. Et voici, en définitive, que lecteur se voit intronisé en maître et responsable des chimères du récit. Et voici aussi qu'à l'explication par le code du fantôme (i 2) se substitue une autre explication, plus cohérente et puissante, par le code des univers intercalaires (i 3) :



La séquence conclusive ou le temps de la résolution

Est-ce à dire qu'à présent le lecteur détient une explication totale et totalisante ? En fait, il n'en est rien. L'explication est correcte, mais insuffisante. Il demeure des éléments non ou mal intégrés : l'identité de celui qui achète régulièrement à l'antiquaire Gockel le plateau volé par Archipêtre ; l'anachronisme qui fait intervenir dans l'action une aïeule d'Archipêtre, décédée bien auparavant ; le destin des deux narrateurs. Intervient alors la séquence conclusive, qui ferme et relance à la fois le processus de l'explication. Cette séquence marque le retour du premier narrateur, lequel localise et date son enquête, en même temps que l'action décrite dans chacun des manuscrits : « Ce fut l'année dernière à Hambourg » (129) ; « Alphonse Archipêtre fut professeur au Gymnasium jusqu'en 1842 » (130). Un siècle donc sépare l'enquête de l'action. La séquence n'en arrache pas moins le premier narrateur à sa neutralité initiale (son extériorité à l'histoire), en le mettant en présence de deux descendants de l'un des protagonistes secondaires de la fiction (Gockel), qui vivent comme une malédiction héritée les conséquences de l'action.

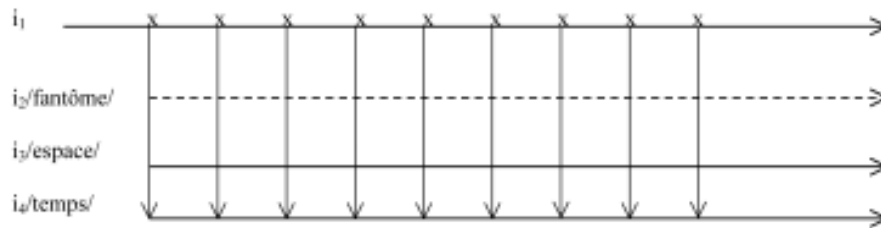
Mais l'essentiel est ailleurs. D'une part, les réseaux de correspondance mis en place dans les séquences précédentes sont maintenues aux deux plans rhétorique et thématique). D'autre part et surtout, cette conclusion lève les quelques énigmes laissées en suspens par l'explication dégagee dans le mouvement de la lecture : 1° l'identité de l'acheteur (avec marquage, dans le texte, de la récurrence lexicale) : « – Monsieur Gockel, demandai-je, votre grand-père n'a-t-il jamais parlé du mystérieux acquéreur, qui chaque soir, venait acheter les mêmes plateaux et les mêmes chandeliers ? / Une voix lasse répondit pour lui, par des mots presque identiques à ceux qui terminaient le manuscrit allemand : / Une grande vieille, une immense vieille femme avec des yeux de poulpe, dans une figure inouïe » (131-132) ; 2° le destin d'Archipêtre : « Et Archipêtre ? / Il habitait assez loin de là, vers Bleichen ; le feu n'atteignit pas sa rue mais, au milieu de la deuxième nuit, celle du 6 mai, une nuit terrible, sèche et sans eau, sa maison flamba, elle seule, parmi les autres, qui par miracle, furent épargnées. Il mourut dans les flammes ; du moins, on ne le retrouva plus » (130) ; 3° le destin de la narratrice du « manuscrit allemand » : « Tout ce que je puis espérer maintenant, c'est qu'il y a, ou qu'il y a eu auprès d'eux une présence humaine qu'ils chérissent et qui intercède peut-être pour nous » (132). Enfin, la conclusion du conte développe une ultime hypothèse explicative, tout en puissance dans la précédente, celle de la « contraction espace-temps » qui permet d'intégrer la survivance anachronique de la grand-mère d'Archipêtre et, surtout, de cerner l'investissement sémantique des multiples distorsions temporelles qui affectaient le récit du « manuscrit français » :

– L'histoire a dans tout ceci resserré le temps, comme l'espace s'est resserré sur cet endroit fatidique de la Beregonnegasse. Ainsi, dans les archives de Hambourg, on parle d'atrocités qui se commirent

pendant l'incendie par une bande de malfaiteurs mystérieux. [...] Or, ces troubles eurent lieu plusieurs jours *avant le sinistre*. Comprenez-vous la figure que je viens d'employer sur la contraction du temps et de l'espace ? [...]

– La science moderne n'est-elle pas acculée à la faiblesse euclidienne, par la théorie de cet admirable Einstein que le monde entier nous envie. Et ne doit-elle pas, avec horreur et désespoir, admettre cette loi fantastique de contraction de Fitzgerald-Lorentz ? La contraction, monsieur, ah ! ce mot est lourd de choses ! (Ray 130-131)

Boucle bouclée : trois logiques, trois explications se sont enchaînées, dont la dernière est seule susceptible de rendre compte à la fois des distorsions du récit et des discordances de l'histoire. Trois sauts vers la plus *rigoureuse* des déstabilisations du réel :



De la juxtaposition à l'imbrication

Le mode de lecture programmé par le montage complexe de *La ruelle ténébreuse* vaut sans doute comme figure essentiellement dynamique du passage de la limite vécu par les acteurs de la fiction. Mais s'il y a bien passage, il ne s'effectue pas entre deux univers qui seraient simplement juxtaposés : le mythe intercalaire suppose en effet que ces univers, pour être situés sur des plans distincts de l'espace et du temps, n'en sont pas moins imbriqués l'un dans l'autre, à l'image de cette ruelle qui zèbre la ville comme d'un trait de flamme. Cette donnée fondamentale du code thématique, c'est à une rhétorique particulière, affectant aussi bien la forme du récit que les contenus de l'histoire, qu'il revient encore de la prendre en charge en privilégiant, sous diverses modalités, l'intercalation et la segmentation.

La division du récit en trois séquences — dont chacune est elle-même divisée, la première par l'intercalation en elle des deux manuscrits, et ceux-ci par segmentation en multiples sous-séquences, distinguées typographiquement par le triple astérisque — constitue l'opération rhétorique la plus visible. Elle ordonne l'ensemble du récit à une structure en gigogne sous les deux aspects de l'enchâssement et de la répétition. A la segmentation en sous-séquences, le « manuscrit français »,

plus que le « manuscrit allemand », ajoute diverses distorsions imposées à l'histoire par le récit, en particulier de nombreuses anachronies. L'épisode d'Anita, vaste analepse hétérodiégétique, en est le meilleur exemple, d'autant qu'il s'insère dans le récit au moment crucial où le narrateur va (devrait) commenter l'indice de sa première expérience intercalaire (Ray 107) ; la relation de cette expérience sera, au surplus, retardée par des « *Notes brèves* » en italiques (110), où se trouveront placés sur un même pied notations anecdotiques ou triviales et éléments essentiels de l'histoire.⁹ Un premier niveau d'interprétation avait perçu ces ruptures et discontinuités du récit comme autant de traces laissées dans le texte par les aberrations temporelles de l'histoire ; au présent niveau, elles produisent, de plus, des *effets de greffe*, ayant cette propriété de formaliser dans l'ordre temporel du récit la compartimentation de l'espace décrit (c'est ici une autre emprise sur la matérialité du texte de la logique des gigognes). Une analyse plus fine et détaillée ferait d'ailleurs apparaître qu'il n'y a pas, au sein de chacune des séquences, linéarité temporelle mais bien plutôt progression par ellipses et reprises, digressions et répétitions ; et d'autre part que ces séquences, qui n'ont qu'une faible homogénéité (elles n'encadrent pas des scènes complètes), empiètent les unes sur les autres.

A ces *figures du récit* se conjuguent, dans le même sens, diverses *figures de l'histoire*. Entendons ici un ensemble d'éléments appartenant à la trame proprement sémantique du texte et ne renvoyant que *latéralement* à son code thématique, au point qu'une lecture peu attentive n'entrevoit guère leur fonction figurative, les percevant d'abord comme de simples effets de réel, des détails accessoires ou valant essentiellement pour eux-mêmes. Ces figures thématiques – figures de l'enchâssement, de la répétition et de la duplicité – ressortissent aussi bien au comportement des personnages et aux actions narrées qu'à certaines descriptions, qui paraissent de prime abord gratuites ou purement décoratives.

Les plus significatives sont sans doute les figures de l'enchâssement, qui se multiplient dans l'ensemble de *La ruelle ténébreuse* et en particulier dans sa séquence d'ouverture :

Sur un quai de Rotterdam, les whinch pêchaient hors des cales d'un cargo, des ballots pressés de vieux papiers ; le vent les hérissait de banderilles multicolores, quand, tout à coup, l'un deux éclata comme une futaie dans la flamme. [...]

Il y avait là [...] de pauvres livres dont les pages étaient restées jointes comme des mains désespérées, et ma canne fourrageait dans cet immense résidu de la pensée, où ne vivait plus ni honte ni espérance.

De toute cette prose anglaise et allemande, je retirerai quelques pages de France : numéros du *Magasin Pittoresque*, solidement reliés et un peu roussis par le feu.

Ce fut en feuilletant la revue si adorablement illustrée et si lugubrement écrite, que je découvris les deux cahiers, l'un rédigé en allemand, l'autre en français. Leurs auteurs, semblait-il, s'ignoraient, et

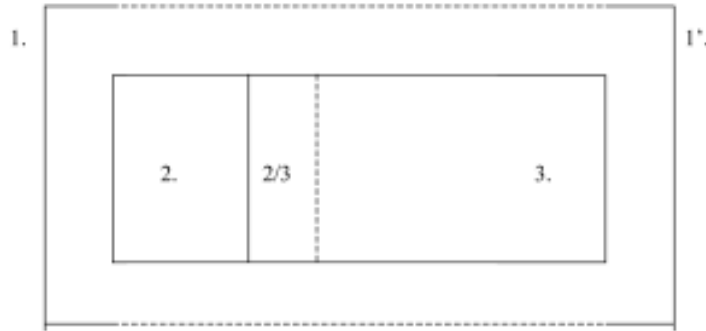
pourtant on eût dit que le manuscrit français versait un peu de clarté sur l'angoisse noire qui montait du premier cahier, comme une fumée délétère. [...]

La couverture du recueil portait un nom : *Alphonse, Archipêtre*, suivi du mot *Lebrer*. (Ray 88-89)

Le récit s'engage ainsi sur une représentation concrète de l'emboîtement structural dont il est l'instance englobante, en ce qu'il situe les manuscrits dans une relation de co-inclusion au sein d'un ballot qui *éclate* dès l'incipit. A peine entré dans le texte, le lecteur assiste donc au déboîtement d'une quadruple structure : les cahiers sont en effet 1° glissés dans un recueil ; 2° ce recueil est lui-même inséré entre les feuillets d'un numéro du *Magasin Pittoresque* ; 3° cette revue est reliée en un volume ; 4° et ce volume est à son tour comprimé dans un ballot de vieux papiers. A cet enchâssement qui se défait, une rhétorique de la métaphore et de la métonymie contribue, soit directement — les pages sont « jointes comme des mains désespérées » —, soit plus latéralement en renvoyant l'interdépendance des éléments imbriqués à un significatif trait commun : le ballot « éclate comme une futaille dans la flamme » ; les « numéros du *Magasin Pittoresque* [sont] un peu roussis par le feu » ; des cahiers découverts, « l'angoisse noire [monte] comme une fumée délétère ». Trois notations (l'une de « détail », les deux autres comparatives) indexables sur l'isotopie /feu/ qui va traverser tout le texte, de la même façon que la ruelle en feu va enflammer sur son parcours la ville entière. Trois figures qui sont aussi la trace de cet incendie, comme si les textes découverts, par là très crédibles, portaient les marques de ce qu'ils évoquent et les effets de ce que leurs narrateurs ont provoqué. Trois motifs, enfin, qu'une première lecture serait tentée de mettre au nombre de banals artifices réalistes ou de réduire au rang d'ornements superflus. Aucune gratuité, cependant, en cette page qui est triplement d'ouverture : elle ouvre le texte ; introduit les « manuscrits » et saisit le moment où ceux-ci se dégagent d'une gangue d'autres textes. Page aussi marquée par un magistral coup de force puisqu'en la concrétisant dans l'anecdote d'une découverte, qui elle-même détourne le cliché du récit trouvé, elle met à l'avant-plan de *La ruelle ténébreuse*, sorte de lettre volée trop bien mise en évidence pour être aperçue du premier coup d'œil, la figure gigogne sous le signe de laquelle toute la narration tout entière va s'inscrire.¹⁰

La thématique de l'enchâssement, peu présente dans le « manuscrit allemand » où elle n'engendre que la tactique consistant à cloisonner l'espace de la maison investie par l'Être — Le conseiller Hühnebein a fait placer une épaisse cloison en bois de chêne qui ferme l'étage des combles. » (Ray 93) —, se fait plus prégnante dans le « manuscrit français », très logiquement au fond, puisque c'est dans ce deuxième récit enchâssé que la thématique des univers intercalaires s'impose en explication surnaturelle pertinente. Que le « manuscrit allemand » soit découvert et volé par Archipêtre à la fin du « manuscrit français » porte à les voir bien plus unis que par une simple contiguïté au sein du récit-cadre : l'un, en quelque sorte, se trouve inclus dans l'autre (et, du reste, comme l'indique la page liminaire, Archipêtre

glissera les deux cahiers dans une chemise portant son nom : geste d'appropriation, geste aussi d'emboîtement fusionnel des manuscrits parallèles). La relation d'expliquant à expliqué instituée entre eux incite aussi bien à percevoir dans le « manuscrit français » l'englobant dont le « manuscrit allemand » est l'englobé, en sorte que le schéma structural de *La ruelle ténébreuse* doit être réaménagé, pour rendre compte du glissement l'un dans l'autre des deux narrations centrales :



La structure en gigogne suppose à la fois emboîtement et réplique. Et en ce sens le « manuscrit français » multiplie, comme il se doit, les figures de la répétition, notamment et au plus significatif sous la forme de la double ronde infernale décrite par son narrateur, qu'il s'agisse de la ruelle reproduisant à chaque détour le même décor, comme autant de « périodes » d'un cycle sempiternel et de « quatrains de comptines »¹¹, ou du vol inlassable des mêmes objets retrouvés chaque jour à la place où le narrateur les avait dérobés la veille.¹²

« C'est à devenir fou », s'effraie Archipêtre sujet à l'inférieur retour du même dans un univers emboîté. L'altération de l'espace et du temps affecte ainsi par contre-coup les sujets qui en sont prisonniers. C'est là une autre forme de figuration thématique, voulant qu'à la duplicité de la ruelle — « De plus en plus, je me rends compte que la Beregonnegasse et ses petites maisons ne sont qu'un masque, derrière lequel s'abrite je ne sais quelle horrible face » (Ray 123) — corresponde sans doute la duplicité d'un récit clivé, mais plus encore la duplicité de ses protagonistes : double jeu de la narratrice allemande (amie de Méta et protectrice de l'Être maléfaisant) ; renversement comportemental de Méta Rückhardt ; double vie d'Archipêtre, professeur au Gymnasium entretenant une fille de joie.¹³ L'adjectif « schizoïde » s'est imposé plus haut pour caractériser l'économie narrative du texte ; il semble bien, à présent, que cette schizoïdie redouble en surface celle qui se trouve profondément inscrite dans l'histoire et ses acteurs et qu'en somme la faille de cette ruelle césurant la cité représente la figure la plus générale et la plus inquiétante du texte. L'ultime leçon de *La ruelle ténébreuse* ne serait-elle pas, en définitive, que dans, un univers sans unité l'identité du sujet se lèzarde, pour n'être plus que vertige lové en spirale au cerveau ?

Je galope par la venelle sinueuse, de coude en coude, un peu de vertige au cerveau, comme si je dévalais trop rapidement un escalier en spirale qui descendrait profondément sous terre. (Ray 27)

La raison des gigognes

La lecture à laquelle il vient d'être procédé ne visait pas à l'exhaustivité ni à rendre compte des propriétés particulières de l'écriture ou de l'imaginaire de Jean Ray, chez qui se conjuguent goût du vocable rare et gourmandise, érotisme diffus et fascination panique, pouvoir des faibles à triompher du mal ou tropisme les portant à assumer les puissances démoniaques qui les habitent à leur insu : l'auteur de *La ruelle ténébreuse*, de *Malpertuis* ou de *La maison des cigognes* avait plus d'un tour dans son sac pour mener paisiblement son lecteur au seuil de l'effroi et l'abandonner aux monstres plus ou moins bienveillants dont ses héros et peut-être nous-mêmes sommes l'enveloppe charnelle. Ce qu'il s'agissait ici de mettre à jour est un fonctionnement modal à l'œuvre dans un texte exemplaire : quelque chose comme un modèle dans les deux sens du terme. Modèle de récit fantastique et modèle du récit fantastique sous l'angle de la rhétorique de l'explication que son discours particulier mobilise.¹⁴

Ce que *La ruelle ténébreuse* a de plus remarquable est en effet de fournir – et de tourner en fiction – une sorte d'épure du fonctionnement du genre : la production de ruptures et d'écarts ; leur intégration dans un système décroché — une *isologie* —, qui les ordonne à une autre logique ; la construction d'une métaphore de l'emboîtement qui, à travers le mythe des « univers intercalaires », renvoie la fiction aux structures propres du récit fantastique suggérant toujours en quelque façon superposition de mondes, dédoublement de la personnalité, duplicité d'un réel à double fond et tension dialectique entre forces et formes de rationalité antagonistes. Et tout cela à la faveur d'un jeu avec le lecteur et la lecture, dont *La ruelle ténébreuse*, récit analyseur du genre autant qu'auto-analyseur, propose toute une série de figures d'identification en multipliant non seulement narrateurs et narrataires, mais aussi en installant au bord comme au cœur du récit deux lecteurs : au bord, le lecteur enquêteur ayant le premier mis en conjonction les deux « manuscrits » ; au cœur, Alphonse Archipêtre, premier lecteur du « manuscrit allemand ». Un récit dans un autre pour un monde dans un autre. Deux récits juxtaposés que la lecture se voit tenue, implicitement, de faire glisser l'un vers l'autre et l'un dans l'autre. L'imaginaire des poupées gigognes a beau, chez Jean Ray, renvoyer à une vision du monde et des êtres qui les voient hantés et habités par un autre, par de l'autre ; à la représentation d'un présent habité par un passé ; à l'image paisible et inquiétante de petits bourgeois agis à leur insu par des forces démiurgiques : avec *La ruelle ténébreuse*, l'auteur de *Malpertuis* a su élever ses images obsédantes au rang d'une métaphore mettant en abyme le genre tout entier en sa rhétorique particulière.

Notes

1. A l'inverse, la *Bible* ou tel témoignage d'exorcisme demandent qu'on croie ou qu'on y croie : l'athée lisant la *Bible* ne lit pas la *Bible*, mais un document anthropologique de première grandeur ; le poète romantique fasciné par la beauté rhétorique des Écritures, tels Hugo ou Vigny, les reçoit comme écriture, comme texte, non comme Parole.
2. Ce n'est pas un fait de hasard si le genre prend son essor avec l'érosion, à la fin du XVIII^e siècle et jusque dans les rangs des théologiens, de la croyance aux formes populaires du surnaturel, ainsi que l'a fait si remarquablement valoir Irène Bessière : il faut à ce mode fictionnel ludique et ambigu, gouverné par une « poétique de l'incertain », des lecteurs sceptiques, disposés à se tenir à la fois dans et en dehors du jeu installé par la fiction fantastique (voir *Le récit fantastique. Une poétique de l'incertain*).
3. Ceci contribue à faire le départ entre récit fantastique et conte merveilleux. Passé le protocolaire « il était une fois », le merveilleux n'est plus écart mais norme, norme d'un monde où règne la loi du « tout est possible ». André Jollès déjà le faisait remarquer : « le conte ne peut se comprendre que dans le merveilleux. Que les haillons de Cendrillon se changent en habits magnifiques ou que les sept chevreaux ressortent du ventre du loup, ce n'est pas merveilleux, c'est ce qu'on attend, c'est ce qu'on revendique dans cette forme ; ce qui serait merveilleux à l'intérieur de cette forme et donc dénué de sens, ce serait que ces choses n'arrivent pas et que le conte et son univers perdent ainsi leur validité » (192). Au rebours, si, dans le conte fantastique, l'impossible fait loi, c'est une loi qui reste scandaleuse (perçue comme telle et par le lecteur et par les acteurs de la fiction). Le récit y tire ses effets d'une tension dialectique entre deux codes logiques concurrents ; le surnaturel fantastique doit s'opérer et s'éprouver comme écart.
4. Cette logique narrative est grosse, on s'en doute, d'implications sociales et politiques. On ne s'y attardera pas ici. Le genre fantastique est, de toute façon, particulièrement perméable aux représentations les plus idéologiques du monde, qu'il fasse fond sur une société conservatrice (*Dracula*, sur ce plan, ne peut pas être séparé de l'ordre victorien, qu'il postule et qu'il combat de façon très ambiguë) ou qu'il contribue à charger de signes maléfiques toute alternative à l'ordre dominant. Peu de textes du genre échappent à cette assignation.
5. Résumé sommaire : *La ruelle ténébreuse* juxtapose, au sein d'un récit cadre, deux « manuscrits » trouvés. Dans le premier de ces manuscrits (le « manuscrit allemand ») une narratrice rapporte l'intrusion, dans la maison qu'elle partage avec quelques vieilles amies, d'une entité surnaturelle inquiétante mais fragile, avec laquelle elle va développer des rapports à la fois maternels et vaguement érotiques. Pendant ce temps des meurtres inexplicables se produisent dans la ville. L'une de ses amies, la paisible Méta, va se mettre en chasse de l'entité et menacer de mettre à mort la narratrice au moment où la complicité que celle-ci a établie avec l'Être lui apparaît.

Un incendie inexplicable se déclare, une vieille femme aux yeux hideux survient qui arrache la narratrice aux flammes. Celle-ci achève la rédaction de son manuscrit dans une petite maison inconnue. Le « manuscrit français » rapporte ensuite la découverte par le professeur Alphonse Archipêtre, dans sa ville, d'une ruelle qui n'est portée sur aucune carte. Cette ruelle existe donc sur un autre plan de l'espace, qu'il est seul à pouvoir rejoindre. Une branche de viorne qu'il a brisée par accident au coin de la ruelle et pu rapporter dans son monde réel lui confirme qu'il peut y entrer et en sortir sans danger, et en rapporter des objets. S'ensuivent des expéditions nombreuses dans la ruelle faite de maisons toutes identiques et dans lesquelles Archipêtre, qui entretient une fille de joie, dérobe jour après jour les mêmes objets précieux, qu'il revend dans le monde réel et retrouve à leur place le lendemain dans le monde virtuel. Des crimes mystérieux sont perpétrés dans la ville. Archipêtre réalise que ces crimes sont commis suivant le tracé de la ruelle ténébreuse. Au cours d'une dernière expédition, Archipêtre boute le feu à la ruelle et emporte d'une des maisons jouxtant le monde réel un manuscrit rédigé d'une main de femme. Une séquence conclusive rapporte l'enquête menée par le narrateur ayant découvert les deux manuscrits. Cette enquête, qui le conduit auprès du descendant de l'antiquaire auquel Archipêtre revendait les pièces d'orfèvrerie volées dans la ruelle, lui révèle la mort de celui-ci lors du grand incendie d'Hambourg et le fait que les pièces vendues étaient chaque fois rachetées par une « immense vieille femme avec des yeux de poulpe ».

6. On notera que si ce récit désigne avec force son narrataire – « J'écris ceci pour Hermann quand il reviendra de la mer » (Ray 88) –, il ne nous livrera, quant à l'identité de son narrateur, que son genre. Cet anonymat est d'autant plus surprenant qu'à deux reprises, la narratrice mentionne que son nom est prononcé par un tiers : « Et tout à coup, malhabilement, mais avec un accent de tendresse, mon nom fut prononcé (Ray 102) ; « J'ai de nouveau entendu prononcer mon nom d'une façon malhabile et douce... » (Ray 103). Un tel jeu sur le nom, prononcé dans l'histoire mais tu par le récit, semble d'autant moins fortuit que ce nom, qui restera inconnu du lecteur, est donné pour prononcé par celui qui, de même, n'en a pas : l'Être, la Chose, l'innommable seul nommant l'innommée... Façon d'affirmer la connivence qui s'est nouée entre la narratrice et l'Être : le secret qui les unit est peut-être aussi celui de leurs noms respectifs.

7. « Leurs auteurs [des deux manuscrits], semblait-il, s'ignoraient, et pourtant on eût dit que le manuscrit français versait un peu de clarté sur l'angoisse noire qui montait du premier cahier, comme une fumée délétère. Pour autant que la lumière puisse se faire sur cette histoire, qui paraît hantée des pires forces hostiles ! » (Ray 87-88).

8. Si la narratrice ne connaît pas de métamorphose aussi radicale, elle ne reste pas à l'abri de cette logique du renversement. Victime potentielle de l'Être, elle en devient ensuite la protectrice. Protégée de Méta, elle en devient la victime.

9. Un même effet se produit, à la page 114, lorsqu'une séquence s'interrompt à un

autre moment important – la première ouverture d’une porte du monde intercalaire –, pour laisser place à une longue prolepse au terme de laquelle le narrateur écrit : « Mais je dois remonter dans mon récit » (Ray 116), avant de reprendre où il l’avait laissé le fil de l’histoire.

10. L’analyse de cette page liminaire ne serait pas complète si n’était pas relevé cet autre curieux effet métatextuel qu’elle comporte : c’est en effet dans le *Magasin Pittoresque*, revue bien réelle qu’il utilisera souvent par la suite, ainsi que l’a montré Christian Delcourt dans *Jean Ray ou les choses dont on fait les histoires*, que Jean Ray a trouvé la matière initiale de son récit, une relation de l’incendie de Hambourg en 1842 et des crimes perpétrés pendant celui-ci. En somme, l’incipit de *La ruelle ténébreuse* contient une figuration de son origine hypo-textuelle. L’ultime ruse à ce niveau consistera à faire de nouveau latéralement référence à celui-ci dans la séquence conclusive : « dans les archives de Hambourg, on parle d’atrocités qui se commirent pendant l’incendie par une bande de malfaiteurs mystérieux. » (Ray 130). Enchâssé dans cette double référence au récit originaire, le récit de Jean Ray mimerait ainsi, par une figuration à la fois formelle et thématique, sa naissance du sein de l’hypotexte.

11. « [...] je franchis en quelques secondes l’espace devant moi, cette fois d’un pas tranquille ... pour trouver, pour la troisième fois, le décor laissé derrière moi. [...] Trois maisons identiques, puis encore trois maisons identiques. [...] Une courbe, trois petites portes jaunes, un bouquet de viornes, puis un nouveau coude, et réapparaissent les trois petites portes dans un mur blanc et l’ombre portée des fusains. Cela se déroulait comme des périodes dans une série de chiffres, depuis une demi-heure, en une formidable obsession, le long de ma marche devenue furieuse et bruyante. [...] Je me rétrogradai vers la Mohlenstrasse ; les périodes redéfilèrent comme des quatrains de comptines : trois petits portes et des viornes, trois petites portes et des viornes... » (Ray 120-121).

12. « C’est à devenir fou ; je me sens une âme monotone de derviche tourneur. / Je vole éternellement dans une même maison, dans les mêmes circonstances, les mêmes objets. Je me demande si ce n’est pas là une première vengeance de cet inconnu sans mystère. N’est-ce pas une première ronde de damné que j’ai accompli ? / La damnation ne serait-elle pas la répétition sempiternelle du péché, pour l’éternité des temps ? » (Ray 118)

13. « J’ai donné de l’or ; de l’or, moi humble professeur de grammaire française pour un regard d’Anita » (Ray 110) ; « J’ai posé un lourd souverain d’or dans la conque de nacre : le regard d’Anita m’a longuement brûlé l’âme. / Alors, j’entendis rire dans les bosquets de laurier du Tempelhof, et j’ai reconnu deux domestiques du Gymnasium qui s’enfuyaient dans l’ombre » (Ray 110).

14. Et aussi sous l’angle de l’histoire spécifique du genre. Les différents segments de *La ruelle ténébreuse* pourraient en effet être lus comme marquages successifs de l’évolution du genre : le « manuscrit allemand », en tant que (faux) récit de fantôme, représenterait le fantastique traditionnel révolu ; le « manuscrit français », le fantastique contemporain, plus spéculaire et spéculatif ; la séquence conclusive

renvoyant, par son recours aux discours scientifiques (Einstein, Fitzgerald-Lorentz), à ce moment critique où le fantastique entre en concurrence avec la science-fiction sur le marché de la littérature d'évasion.

Ouvrages Cités

- DELCOURT, Christian. *Jean Ray ou les choses dont on fait les histoires*. Paris : Nizet, 1980.
- JOLLÈS, André. *Formes Simples*. Collection « Poétique ». Paris : Seuil, 1972.
- RAY, Jean. *Le Grand Nocturne*. Bruxelles : Auteurs associés, 1942.
- . « La ruelle ténébreuse ». *Le Grand Nocturne*. Collection « Espace Nord ». Bruxelles : Labor, 1984. 87-132.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Collection « Points ». Paris : Seuil, 1970.