

in Le Conte, Actes du Colloque
d'Albi (G. Mauzand, éd.),
Toulouse, CALS, 1987, pp.
219-246.

LA RAISON DES GIGOGNES

Un parcours de "La ruelle ténébreuse" (Jean Ray)

Pascal Durand, Université de Liège

"Quelles lois régissent cet espace inconnu ?"
Alphonse Archiprêtre.

Si cet exposé s'annonce comme *un parcours*, il n'y sera pour autant pas question de céder aux séductions factices des lectures dites "spontanées". Ici moins que jamais : en effet, la dévaluation institutionnelle qui assigne aux productions populaires - dont le fantastique¹ - un statut dominé dans l'ordre des valeurs littéraires, oriente aussi bien leur réception ou, plus exactement, peut conditionner dans une certaine mesure, et à son insu, le regard critique porté sur elles. Sur l'analyse ce conditionnement s'exerce en lui imposant divers pré-supposés de nature à infléchir sa démarche et parmi lesquels le plus efficace est sans doute celui, très reçu, *d'indigence formelle* des textes "para-littéraires" : objets de consommation rapide, produits de série, où les exigences d'une fiction débridée n'auraient guère à s'embarasser de complexes constructions narratives. On conçoit que dans une institution où l'option formaliste, qui est celle de la littérature dominante, détient la plus forte légitimité, une pratique peu soucieuse "d'y mettre les formes" se tienne d'elle-même hors légitimité, en marge des valeurs reconnues. Et il est vrai que le

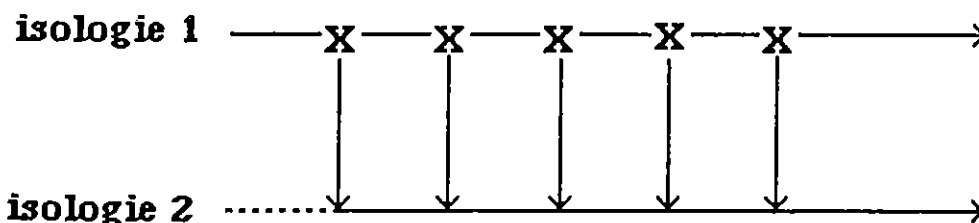
1. Il faut cependant remarquer qu'à la relative différence du polar ou de la S.F., le récit fantastique occupe une situation ambiguë dans le système littéraire (dans la hiérarchie des modes fictionnels), en ce qu'il participe tout à la fois du secteur de production de masse et du secteur de production restreinte. Cela est dû, sans doute, au fait que de nombreux écrivains reconnus, qui le pratiquent occasionnellement (tels Maupassant ou Balzac), lui ont conféré d'indéniables lettres de noblesse (transfert de légitimité d'une pratique à l'autre), tandis que les productions redevables aux "spécialistes" restent très en deçà du seuil de légitimité (toute spécialisation, en littérature, est dévaluée comme renonciation à l'universalité).

insoluble : au lecteur sont suggérées deux "explications" concurrentes, dont l'une exclut l'autre et entre lesquelles il lui est impossible de choisir : l'une rationnelle, l'autre surnaturelle (c'est l'hypothèse, très discutée, de T. Todorov (1970)). A cette ambivalence constitutive du genre en répondrait une autre au sein du code fantastique lui-même, résidant en la co-existence de deux sous-codes entre-agissant, antagoniques, l'un *thématique* (scénarios et topoï), l'autre *rhétorique*, celui-ci impliquant la transgression de celui-là. Du côté du lecteur, on notera que cette dernière ambivalence détermine une attente singulière, elle-même paradoxale, puisqu'elle est, en quelque sorte, *attente de la déception de l'attente*⁴.

2° Par ailleurs, l'affect d'angoisse propre au genre ne me paraît pas exclusivement suscité par la nature de ses contenus. Aucune évocation d'un monstre ou d'une situation horribles, fût-elle des plus précises, n'y suffira si elle n'est pas souterrainement réglée - *crédibilisée* - par une *stratégie d'écriture*, relevant d'une organisation formelle du contenu, écriture-piège par laquelle le malaise arrive au lecteur, sans qu'il lui soit toujours possible d'en cerner l'origine ou la cause (incertitude dont jouent à l'extrême certains textes modernes, comme ceux de Borgès). Ces stratégies scripturales, insistons-y, se distinguent des techniques éprouvées par lesquelles les spécialistes du genre multiplient les effets de suspense ou de choc, en ceci qu'elles ne sont pas simplement porteuses *du* sens (et donc secondaires) mais aussi porteuses *de* sens, que celui-ci soit redoublement ou contestation du contenu fictionnel.

3° Productrice d'un effet de nécessité qui tend à réduire l'arbitraire (relatif) de la fiction, cette stratégie formelle contribue de plus au déploiement d'un procès narratif, au terme duquel s'opère la substitution à la logique rationnelle (celle du lecteur et de son représentant dans le texte) d'une logique autre, déviante, d'autant plus puissante qu'elle seule permet d'intégrer en toute cohérence les éléments fantastiques orchestrés par le récit. Logique torve et insécurisante, en ce qu'elle s'impose insidieusement au lecteur comme la seule acceptable dans un monde régi par l'énigme et le non-sens.

On se représentera ce procès de substitution sur le modèle de l'embrayage rhétorique des isotopies : agissant sur la logique rationnelle (*isologie 1*), des écarts ou ruptures se produisent, que le texte va insensiblement réduire en les intégrant dans une autre logique (*isologie 2*), où ils ne font plus écart :



4. Autrement dit : la compétence du lecteur rompu au genre lui permet de reconnaître très vite

mode de production de ces textes, qui s'apparente davantage à l'industrie qu'à l'artisanat, ne permet guère cette lenteur concertée que l'élaboration des formes esthétiques est censée requérir. A bien y regarder, il apparaît cependant qu'en certains cas cette indigence est moins un constat formulé au terme d'une étude approfondie qu'un préjugé idéologiquement déterminé. Pour le dire autrement, ce n'est pas la pauvreté formelle de ces textes qui les dévaluerait mais leur dévaluation qui les ferait d'emblée tenir pour pauvres².

Sans doute n'est-ce pas le lieu ici d'un débat d'ordre axiologique, portant sur les enjeux socio-institutionnels d'un tel verdict, prononcé par contumace et acquis sans appel (il dispense d'y aller voir, aux fins de vérification)³ ; l'essentiel est que ce préjugé, lorsqu'il s'exerce à plein, tend à confiner l'analyse au seul plan des contenus, démarche qui ne peut elle-même qu'aboutir à un autre constat de carence, objectif cette fois : la relative diversité des sujets exploités par le genre s'avère en effet aisément réductible à une série (limitée) d'invariants thématiques et de scénarios minimaux. Pareil constat appelle deux interprétations très divergentes. La première justifierait la dévaluation du genre en prétextant, preuves à l'appui, qu'il fonctionne au cliché, au lieu commun et qu'en conséquence "ces textes racontent tous plus ou moins la même chose" : à formes-recettes, contenus stéréotypés. La seconde conclut à l'inverse que si ces textes abondent en clichés, c'est que leurs contenus se disposent comme une combinaison/modulation de motifs ou topoï génériques, pré-existant à l'oeuvre singulière et que l'auteur avait donc à ré-articuler selon des *stratégies formelles* spécifiques, sinon inédites.

De ceci découlent trois remarques, encore superficielles, éclairant trois aspects d'un dispositif très actif dans "La ruelle ténébreuse" :

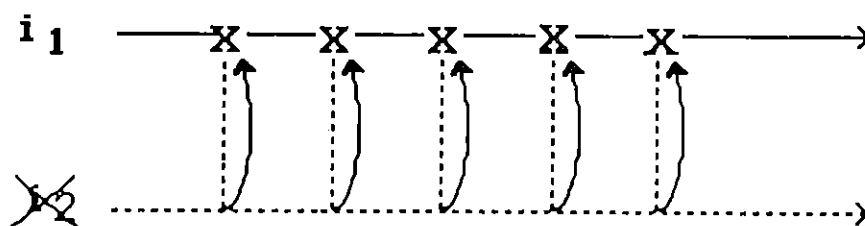
1° Si le fantastique repose sur un appareil restreint de motifs codifiés par toute une tradition (le fantôme ou le vampire, par exemple), on peut postuler que ceux-ci tendent à se constituer en *systèmes d'attente*, horizons ou codes thématiques vis-à-vis desquels les textes sont écrits et lus. Aussi les plus réussis d'entre eux doivent-ils une part non négligeable de leur efficacité à la distance ou la rupture qu'ils marquent par rapport à ces systèmes. Sous pareil angle, l'effet *d'inquiétante étrangeté* procède en fait d'un double écart : quant au réel d'abord, tel qu'il est figuré dans la fiction, en début de texte (les premières pages de "La ruelle ténébreuse" sont à cet égard très significatives) ; ensuite quant au système thématique requis et exploité par le texte.

On a dit souvent que le récit fantastique s'inscrit sous le signe du paradoxe et de l'ambiguïté, en ce sens que l'énigme ne trouverait à s'y résoudre qu'en un dilemme

2. Que les amateurs les plus fervents du genre inversent la logique de cette dévaluation (dénonçant alors le formalisme "desséchant" de la littérature dominante pour vanter l'imaginaire foisonnant des productions de masse) n'enlève rien à la prégnance de celle-ci. Tout au contraire : la démarche atteste que cette dévaluation est à ce point puissante qu'elle ne peut être contestée que dans les termes mêmes (fussent-ils inversés) qu'elle impose.

3. On trouvera une esquisse de ce débat dans mon article, "D'une rupture intégrante : avant-garde et transactions symboliques" (P. Durand, 1986)

Tel est en somme le fonctionnement de *l'explication*⁵ au sein du récit fantastique. Des événements irrationnels interviennent, une énigme se noue, qu'une *explication surnaturelle* vient résoudre en fin de parcours. Quant au sous-genre du "fantastique expliqué", son fonctionnement logico-narratif consiste à ré-interpréter, en dernière instance, les écarts logiques perçus (lesquels dans un premier temps induisent une amorce d'explication surnaturelle) pour faire apparaître qu'en fait ces écarts n'étaient qu'apparents, simples truquages, hallucinations ou rêves du narrateur :

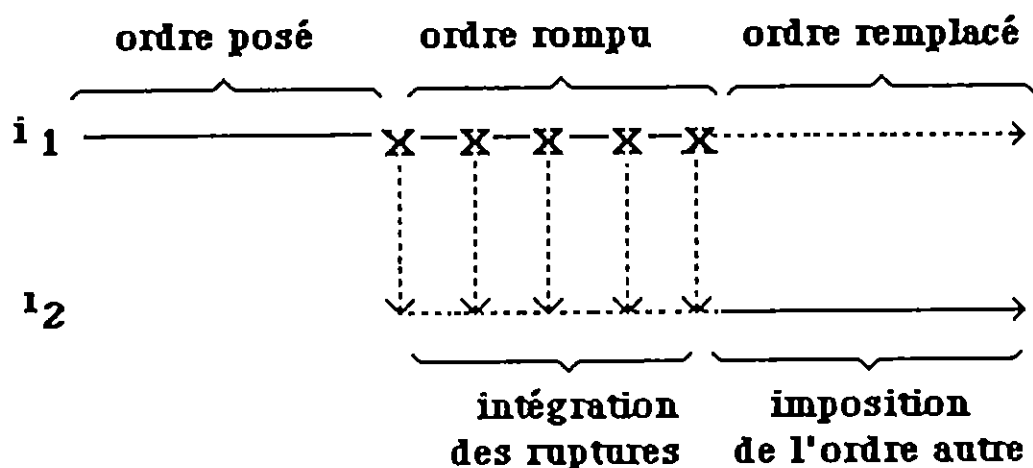


Il se produit donc un retour, éminemment déceptif, au niveau 1.

A partir de cet embrayage élémentaire *d'isologies*, on peut donner du procès logico-narratif du récit fantastique une schématisation plus élaborée. Tout récit fantastique pose, dans un premier temps, un univers réel et donc tributaire d'une logique rationnelle (les premières pages abondent en effets de réel, en artifices rhétoriques produisant l'illusion référentielle) ; dans l'ordre de ce réel apparaissent des événements non intégrables par cette logique, événements qui, en se multipliant, suscitent un puissant effet de déréalisation (le réel posé initialement vacille, bascule, s'anéantit) ; un autre univers est mis en place, régi par une logique différente, en laquelle s'indexent et se normalisent les ruptures précédemment produites ; en conclusion, deux solutions sont possibles, l'une et l'autre très exploitées, encore que la seconde le soit surtout dans la tradition la plus récente : soit cet univers irréel est détruit, par neutralisation ou refoulement de ses représentants maléfiques (s'il y a retour à l'ordre initial, celui-ci s'est cependant fragilisé, pour avoir été mis en question : il n'est plus senti comme le seul ordre possible et peut, à tout moment, périlcliter) ; soit l'univers réel est radicalement aboli et seul demeure, victorieux et définitif, l'ordre de l'Autre :

le code thématique exploité par le récit qu'il lit et d'anticiper, en conséquence, le déroulement de celui-ci ; cependant, sauf à susciter chez son lecteur la plus vive déception, le récit se doit, stratégiquement, de déjouer cette anticipation, en dévoyant peu à peu le code thématique initial et donc de décevoir l'attente prédéterminée par celui-ci.

5. Comme on le verra ci-dessous, ce terme d'explication ne doit pas être entendu comme un processus de rationalisation de l'énigme, c'est-à-dire la réduction du surnaturel au naturel (principe du fantastique improprement dit "expliqué") ; mais bien comme un processus d'intégration des ruptures survenues au cours du récit dans un autre système logique. Sur cette notion d'explication, cf. Finné, 1980.



Il reste, avant d'entamer l'analyse et d'y éprouver les hypothèses qui viennent d'être hâtivement formulées, à justifier, dans le cadre de cette démarche, le choix de l'auteur et du texte. Trois raisons l'ont déterminé. A la différence d'un Maupassant, par exemple, dont les textes fantastiques bénéficient d'une légitimité acquise par ailleurs, Jean Ray est un *spécialiste* du genre et, comme tel, il demeure aux enfers des écrivains populaires, non reconnus par les instances dominantes ; son oeuvre, très abondante (elle comprend des romans, des nouvelles, une série - *Harry Dickson* - et même des scénarios de B. D.), offre ainsi une multitude de textes qui sont autant d'objets privilégiés pour une approche visant à rendre compte du fonctionnement formel des productions dévaluées. De plus, qu'avec quelques autres (dont Poe et Lovecraft), Jean Ray soit considéré comme l'un des grands maîtres du genre, porte à croire que ses productions fournissent, par leur extrême maîtrise, d'excellents exemples des techniques et stratégies fantastiques. Enfin, si, de tous ses textes, "La ruelle ténébreuse" m'a retenu, c'est sans doute parce qu'il s'agit de l'un de ses plus accomplis, mais surtout parce que ce conte met en place un extraordinaire dispositif verbal et s'offre du même coup comme un excellent analyseur du genre dont il participe, en ce que, tout à fois, il se conforme à ses règles essentielles et les porte à leur limite, au point où, tout près d'être transgressées, elles sont contraintes à se démasquer.

En regard de la densité et de la complexité du texte, l'analyse ne pourra être que très partielle et incomplète ; elle sera cependant menée selon deux perspectives complémentaires, dont le croisement permet de cerner au plus près ses stratégies formelles : la première envisage le procès de l'énigme, tel qu'il s'y donne à suivre ; la seconde décrit le fonctionnement figural du récit. C'est ainsi, dans l'échange entre l'énigme et ses figures (entre le sens et ses formes), que se dévoileront les ruses et les secrets d'une écriture exemplaire.

I - LE PROCES DE L'ENIGME.

I - O Protocole de la lecture fantastique

L'un des traits singuliers du récit fantastique est qu'il passe avec son lecteur un contrat qui met celui-ci dans une position des plus instables, puisqu'aux termes de ce contrat, il doit tout à la fois croire en la fiction et n'y pas croire, accepter une logique non rationnelle tout en restant fidèle à la sienne propre : *être dans et en dehors du jeu*⁶. Ce n'est pas un hasard ni un accident historique si le genre prend naissance avec l'érosion, fin XVIII^e siècle, de la croyance au surnaturel ; il faut à ce mode fictionnel ludique et ambigu des lecteurs *sceptiques*. Un occultiste convaincu lira et manquera ces textes *en y croyant* ; à l'inverse, un esprit positiviste n'y verra que chimères et illusions sans intérêt⁷. La lecture fantastique est donc, réellement, *un double jeu*, selon le mot de Mme du Deffand : "Je ne crois pas aux fantômes, mais j'en ai peur".

Concrètement, au plan des stratégies de lecture, ceci signifie que le lecteur doit certes s'impliquer dans la fiction (en s'identifiant, par exemple, au personnage principal, dont il éprouvera les angoisses) mais, en même temps, conserver quant à elle une distance spéculative, qui le porte à anticiper l'explication finale - du moins à le tenter : les meilleurs textes sont ceux qui rusent et déjouent les élaborations de leur lecteur.

I - 1 Figurations de la lecture.

I - 1 - 1 Le protocole figuré.

Avant d'envisager le procès de l'énigme et ses ruses dans "La ruelle ténébreuse", relevons que le protocole de lecture qui vient d'être rappelé s'y trouve curieusement figuré, et doublement, dans l'économie narrative elle-même.

Ainsi, le récit articule trois, voire quatre séquences narratives dont deux - selon une géométrie qu'il faudra examiner de près - sont comprises dans la troisième ; chacune de ces séquences est assumée par un narrateur en *je* :

1. *La séquence introductive*, dans laquelle un narrateur anonyme (et qui

6. Ceci fait le radical départ entre le récit fantastique et le 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". A. 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." (1972 : 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 tire ses effets d'une tension dialectique entre deux codes logiques concurrents ; le surnaturel fantastique doit *s'opérer et s'éprouver comme écart*.

7. Voir Bessière, 1974, notamment aux pp. 29-64.

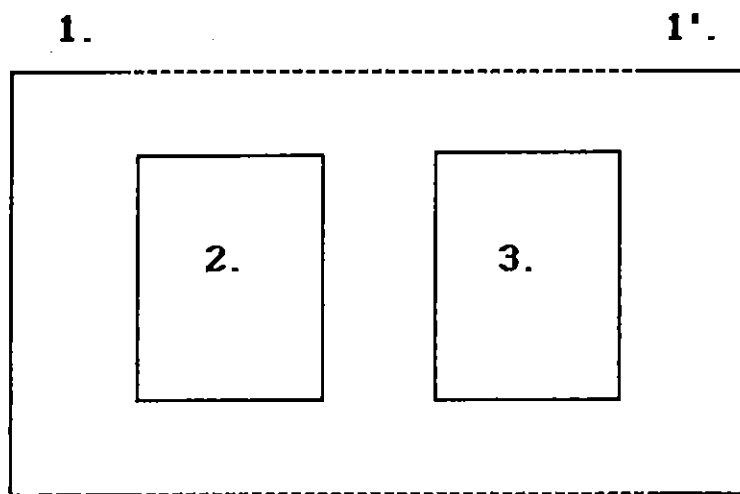
le restera) relate sa découverte de deux "manuscrits", qu'il livre au lecteur après traduction du premier d'entre eux ;

2. *Le "manuscrit allemand"*, "journal" tenu par une narratrice elle-même anonyme ;

3. *Le "manuscrit français"*, rédigé par Alphonse Archiprêtre ;

4. *La séquence conclusive*, continuation de la première, où le narrateur relate l'enquête qu'il a personnellement conduite au sujet de ces manuscrits.

Soit le schéma suivant :



De toute évidence, ces trois séquences et ces trois narrateurs ne relèvent pas d'un même niveau. 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 essentiel de "La ruelle ténébreuse". De prime abord, ce sur-narrateur pourrait passer pour un représentant, dans le texte, de l'auteur lui-même (on verra plus loin que cette hypothèse n'est pas incongrue) ; toutefois, au niveau présent de l'analyse, il est bien davantage un substitut du lecteur : n'est-il pas en effet donné comme le premier lecteur des manuscrits et comme celui qui invite à nouer entre eux les fils d'une explication (ce qu'il tentera du reste lui-même dans la séquence conclusive) ? A ceci s'ajoute que sa position dans le texte correspond au double jeu du lecteur évoqué plus haut : n'est-il pas à la fois *dans* le texte et *en-dehors* de sa double narration centrale ?

Un second degré de figuration de ce double jeu tiendrait au fait que le processus d'identification aux héros de la fiction-maîtresse se trouve concurrencé par cette autre identification, portant sur le premier narrateur, agent externe à la fiction. Figuration redoublée par la configuration spatio-discursive des séquences, qui situe le récit du sur-narrateur à la périphérie du texte (incipit et clôture) et la fiction-maîtresse en son noyau.

1 - 2 - 2 *Le lecteur sous l'énoncé*

Dans les deux séquences centrales du récit, divers indices et décrochages de l'énonciation tendent, de plus, à inscrire le lecteur dans l'implicite du texte - un implicite qui en agit l'explicite et l'infléchit -, 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. Ainsi, dans le "manuscrit français", cette question tout oratoire, qui n'a de sens, dans un "journal" intime, que si celui-ci postule un lecteur qui s'interroge :

"- Comment j'ai fait cette extravagante découverte ? Mais... par une observation presque scientifique, comme on dirait pompeusement dans notre corps professoral" (p. 105)⁸.

tandis que les trois points qui suivent le "Mais..." miment l'oralité d'une réponse qui se cherche et que le tiret introduisant la question postule un dialogue singulier, court-circuitant le monologue intime du journal. Deux pages plus loin, une autre question oratoire intervient, en laquelle le narrateur interroge sa propre sincérité :

"Suis-je bien sincère en cherchant là la chiquenaude initiale qui met en mouvement les mondes et les événements ? " (p. 107).

La question de la "sincérité" ne saurait se poser qu'en référence à l'évaluation qu'en peut faire l'énonciataire, c'est-à-dire, en dernière instance, le lecteur.

Le "manuscrit allemand" offre un autre cas de lecteur sous-énoncé, plus complexe et plus éclairant à la fois. Notons, avant de l'envisager, que si ce récit désigne avec force son narrataire ("J'écris ceci pour Hermann quand il reviendra de la mer", p. 88), il ne nous livrera, quant à l'identité de son narrateur, que son sexe. 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, malhablement, mais avec un accent de tendresse, mon nom fut prononcé" (p. 102).

"J'ai de nouveau entendu prononcer mon nom d'une façon malhabile et douce..." (p. 103).

Un tel jeu sur le nom (prononcé dans l'histoire, tu par le récit) ne saurait être fortuit, d'autant plus, peut-être, que ce nom qui restera inconnu du lecteur est donné comme prononcé par celui qui, de même, n'en a pas : *l'Être, la Chose* : l'innommable seul nomme l'innommée... Sans doute cette nomination et ce partage de l'anonymat sanctionnent-ils l'extrême connivence qui s'est nouée entre la narratrice et l'Être (le secret qui les unit est peut-être, en définitive, celui de leurs

8. L'édition utilisée est celle, récente, parue chez Labor (Bruxelles, 1984), édition accompagnée d'une "Lecture" par Jacques Carion, très pertinente, et où l'auteur, sur mon conseil, a proposé, une première fois, une formulation rapide de l'hypothèse ici déployée (p. 350). "La ruelle ténébreuse" est également accessible dans la remarquable *Anthologie du fantastique* de Jacques GOIMARD et Roland STRAGLIATI : *Histoires d'aberrations*, Paris, Presses Pocket, 1977, pp. 91-135.

noms respectifs), mais il me paraît qu'ici - fortuitement, sans doute - se concrétise en fiction l'une des remarques faites par la linguistique de l'énonciation quant au "sujet de l'énonciation", case *vide*, instance *imaginaire*, que l'énoncé vient remplir en y refluant⁹. Le silence du nom figure l'absence élocutoire du sujet.

Voici l'extrait où pointe dans l'implicite de l'énoncé le correspondant symétrique de l'énonciateur :

" - 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." (p. 92).

Si l'on examine de près ce segment du récit, on s'aperçoit que la question posée dans le passé (quant au moment du récit) par Frida, est aussitôt prise en charge, implicitement et dans le présent de la lecture, *par le lecteur*. Le futur de "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. Le "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 sa fonction habituelle de marquage de la citation mais vaut à la fois comme *insistance* et comme figuration typographique de la transgression logique que contient la réponse : l'oblique de la lettre iconise l'oblique de la fiction, au moment précis où celle-ci bascule dans l'irrationnel.

En fin de compte, ces trois exemples font apparaître déjà l'une des figures récurrentes, à tous niveaux, du récit, à savoir la discordance entre le racontant et le raconté, ici celle que le narrateur impose au récit pour déjouer ou prévenir les interventions du narrataire (derrière lequel se tient masqué le lecteur).

1 - 2 *Le "manuscrit allemand" ou le dévoiement thématique*

L'énigme semble d'emblée se défaire, sous l'effet d'une explication tôt anticipée. De prime abord, le "manuscrit allemand" semble ne relater qu'une simple histoire de hantise. Différents clichés et topoï propres au code thématique du fantôme sont en effet recueillis par le texte : tout se passe en un lieu clos, une maison investie, lors d'une sombre nuit d'orage, par un être surnaturel et maléfique,

9. "(...) si l'énonciation est le lieu d'exercice de la compétence sémiotique, elle est en même temps l'instance de l'instauration du sujet (de l'énonciation). Le lieu qu'on peut appeler l'"*égo hic et nunc*" est, antérieurement à son articulation, sémiotiquement vide et sémantiquement (en tant que dépôt de sens) trop plein : c'est la projection (...), hors de cette instance, et des actants de l'énoncé et des coordonnées spatio-temporelles, qui constitue le sujet de l'énonciation par tout ce qu'il n'est pas : c'est la réjection (...) des mêmes catégories, destinée à recouvrir le lieu imaginaire de l'énonciation, qui confère au sujet le statut illusoire de l'être." (Greimas et Courtès, 1979 : 127).

véritable passe-muraille qui circule au mépris des portes verrouillées et des cloisons que l'on établit pour s'en préserver. Le mot "fantôme" est du reste utilisé par la narratrice :

"J'étais complice des fantômes" (p. 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 . " (p. 97).

Derrière l'impersonnel qui questionne, on perçoit bien entendu le lecteur (et non pas le narrataire : pourquoi la narratrice aurait-elle à dissimuler sous le "on" son amant ?), un lecteur qui déjà a anticipé une explication trop attendue. Ce par quoi le texte prend un sérieux risque : celui de décevoir son lecteur en paraissant lui ôter, par avance, toute surprise. C'est ici, en fait, 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 plus d'une fois. Par cette familiarisation, l'effet de choc sera redoublé.

Le doute, cependant, s'insinue très vite : d'abord parce que le premier narrateur a 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 :

"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 ! " (pp. 87-88).

Mais l'instauration du doute et le vacillement décisif de l'explication première vont s'opérer surtout selon deux modalités essentielles.

La première est *rhétorique*. Par elle, le texte transgresse ou dévoie certaines données du code thématique. La figure principale est celle du *renversement*.

Ainsi, au fantôme visible mais non tangible légué par la tradition fantastique, le "manuscrit allemand" oppose un être invisible et que l'on éprouve par frôlement, caresse :

"Une caresse fut faite à mes cheveux, un affleurement plus doux qu'une haleine". (p. 100).

"... une sorte de brise m'entoura et passa longuement sur mes cheveux..." (p. 100).

Etre du frôlement, qui n'est *visible* que comme trace, ou indice :

"J'entendis un léger clapotement comme un chien lapant doucement, et, en effet, le liquide baissait dans ma cruche." (p. 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." (p. 96).¹⁰

Deuxième fait d'inversion : en lieu et place du fantôme invulnérable (il est déjà du côté de la mort) se compose ici 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." (pp. 96-97)

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

En confirmation ironique de ce renversement observé par la figure du "fantôme", intervient cette déclaration triomphante de Méta, qui semble ne recourir au terme de "fantôme" que pour marquer la distance transgressive prise par le texte vis-à-vis du code thématique apparent (le "ton" contribue à l'ironie) :

"Car il est vulnérable, ton fantôme ! Il va mourir maintenant et je crois que mourir est, pour lui, autrement atroce que pour nous." (p. 102).

La rhétorique du renversement détermine encore d'autres effets, plus narratifs : ainsi la substitution progressive de rôles qui s'opère 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 : cette substitution ne modifie pas seulement le statut des acteurs en présence, il altère leur identité et les transforme symétriquement : si, au plan thématique ou narratif, Méta et l'Être s'échangent leurs rôles, au plan rhétorique ils s'échangent leurs qualités, selon une double métamorphose. D'abord, l'Être s'humanise :

"Alors la plainte se changea en des pleurs humains, de sanglots d'enfants et j'eus pitié du monstre invisible qui souffrait." (p. 100)

De l'humain, il va aussi acquérir la voix :

"Et tout à coup, malhablement, mais avec un accent de tendresse, mon nom fut prononcé. (...) Quelqu'un pleura violemment à côté de moi,

10. Au plan intertextuel, on remarquera que, dans ces deux derniers exemples, apparaissent, d'une part, une référence au *Horla* de Maupassant (l'évocation générale du monstre et, singulièrement, l'anecdote du lait bu de préférence aux fruits), d'autre part, en la personne de Méta appelant à protéger les lumières, une anticipation du personnage de Lampernisse, dans *Malpertuis* du même Jean Ray.

suppliant étrangement Méta à son tour." (p. 102).

Quant à Méta, sa *méta*-morphose (son nom ne peut être fortuit) est une progressive *spectralisation* ; à la brodeuse placide évoquée en début de texte succède peu à peu une furie vengeresse et sans pitié, en un mot : inhumaine, selon un crescendo dont on peut suivre pas à pas le parcours :

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

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

"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." (p. 93).

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

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

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

(Transformation rhétorique :)

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

(Auto-commentaire, par le texte, du procès transformateur :)

"Méta connaîtrait-elle mon secret ?

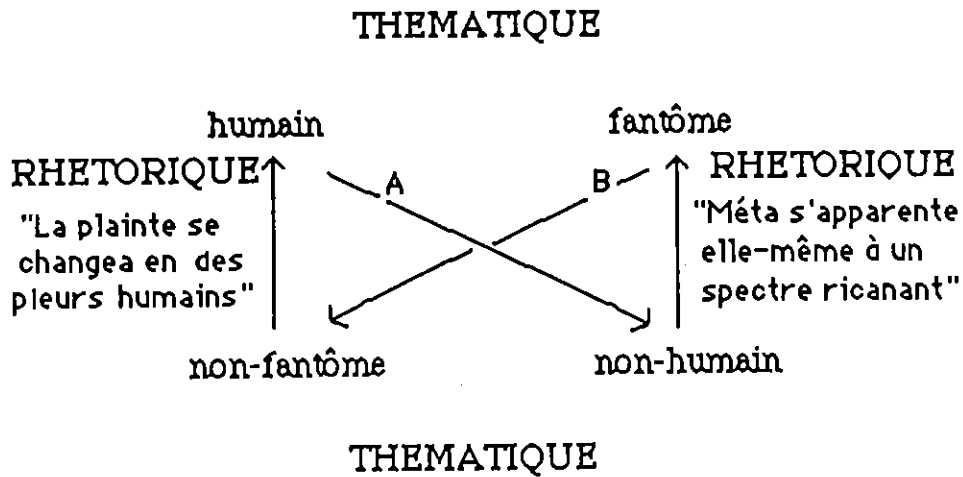
Ce n'est plus le visage placide qui se penchait, il y a quelques jours à peine, sur la broderie aux soies éclatantes, mais une figure sauvage où brûle une double flamme de haine, que parfois elle darde sur moi." (p. 99).

(*Méta*-rhétorique du renversement :)

"Je rencontrai le regard terrible de Méta dans le miroir." (p. 102)

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

Un schéma, lisible selon deux entrées (obliquement et de bas en haut), rend compte de ce procès de métamorphose, à la fois thématique et rhétorique, qui affecte symétriquement le "fantôme" et Méta :



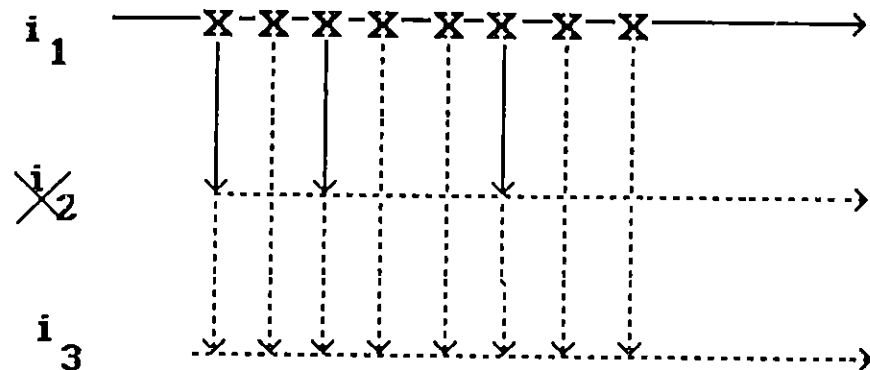
(Le procès transformateur de l'Être (B) le fait thématiquement passer du statut de fantôme à celui de non-fantôme (dévoiement thématique) et l'indexe rhétoriquement sur le registre humain ; inversement, Méta "s'humanise" (A) pour être ensuite métaphorisée en spectre.)

Quant à la narratrice, si elle ne connaît pas une métamorphose aussi radicale, elle est aussi entraînée quelque peu dans la logique du renversement, en ce sens que, d'abord victime potentielle de l'Être, elle en devient ensuite la protectrice et que, d'autre part, protégée de Méta, elle en devient la victime. A quoi s'ajoute, renversant radicalement le rapport traditionnel entre le mortel et l'Être surnaturel, le connivence érotique qui s'établit entre elle et la *Chose*.

La seconde modalité par laquelle le texte dément l'explication qu'il paraissait d'abord imposer, est la mise en réserve d'énigmes dont elle ne pouvait en aucun cas rendre compte : cet être pitoyable et affamé peut-il être rendu responsable de tous les crimes perpétrés dans la ville ? ; l'incendie par quoi s'achève le récit ; l'intervention, à ce moment, de la "vieille aux yeux de poulpe" ; la question du lieu où la narratrice termine la rédaction du récit :

"Je finis d'écrire ceci dans une étrange petite maison. Où suis-je ?
Seule... pourtant tout ceci est plein de tumulte (...)" (p. 103).

Tous ces mystères laissés en suspens créent sans doute une attente chez le lecteur, mais leur fonction essentielle est d'invalider définitivement l'explication première et donc de ré-orienter l'énigme du texte :



Une autre explication, plus puissante, doit donc prendre le relais, lisible déjà dans les manques de la première.

I - 3 Le "manuscrit français" ou les ruses du récit

S'il induit un déplacement et une relance de l'énigme, le "manuscrit français", à la différence du précédent, fournit toutefois et de manière explicite 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 sont utilisés par le narrateur) où les indices sont questionnés (le rameau de viorne) et les hypothèses 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 Archiprêtre livre au lecteur autant le récit de son exploration de la ruelle Sainte-Bérégonne que ses raisonnements et méditations sur la "juxtaposition de cette tranche d'un cosmos étranger sur le nôtre" (pp. 106-107), avec un souci irréprochable de logique, de rigueur et de sincérité, à telle enseigne que son récit affecte par moment l'allure et prend le ton d'une démonstration scientifique :

Observation, découverte :

"Comment j'ai fait cette extravagante découverte? Mais... par une observation presque scientifique, comme on dirait pompeusement dans notre corps professoral." (p. 105).

Vérification :

Toute la première séquence du récit, relatant l'enquête auprès des personnes les plus autorisées de la ville (cocher, policier, etc.).

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 !" (p. 105).

"J'en conclus que, pour le monde entier, moi excepté, cette ruelle existe en dehors du temps et de l'espace." (p. 106).

Enjeu de la recherche :

"Quelles lois régissent cet espace inconnu ? "(p. 106).

La prétention scientifique de la démarche est d'ailleurs sanctionnée explicitement par le narrateur lui-même, qui réagit réflexivement - et non sans ironie - à son propre discours : ainsi la méditation 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 ironiquement l'enjeu, trivial et sordide :

"Mon argumentation continue, elle coule, ample comme un fleuve qui charrie des flotilles 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 Beregonnegasse 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." (p. 111).

Cela étant, on pourrait penser que ce récit très maîtrisé - au point de contrôler ses propres défaillances et travers - ne laisse aucune place à l'intervention du lecteur, auquel sont soumises, semble-t-il, toutes les pièces du dossier, preuves, contre-preuves et explication globale. Le narrateur se substituerait si bien à lui, sans lui concéder aucune prise, qu'il le mettrait à distance, hors-jeu en quelque sorte. Dans ce texte sans faille, le lecteur n'aurait-il aucun manque à combler ?

C'est qu'en fait son intervention se trouve requise par ailleurs, et d'extrême façon. En effet, si "La ruelle ténébreuse", plus qu'aucun autre récit fantastique, appelle la participation active du lecteur, ce n'est pas tant parce que l'énigme y apparaît plus qu'ailleurs obscure et impénétrable, mais parce qu'elle s'y noue et dénoue aussi bien dans les méandres de l'histoire que dans les interstices du récit¹¹. Entendons par là que cette machine verbale extrêmement réglée laisse vacants des blancs, ouverts des silences : ainsi, entre les deux "manuscripts" s'insinue la faille d'une juxtaposition dont la loi n'est à aucun moment explicitement 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 manuscrits) s'ignoraient" et que leurs récits se sont écrits en même temps). Or, le premier narrateur, comme on l'a vu, avait d'entrée de jeu signalé leur étroite interdépendance. Plus d'un trait cependant les oppose : leurs langues d'origine (allemand vs français), leurs narrateurs (femme vs homme), le lieu des actions qu'ils relatent (clos vs ouvert ; intérieur vs extérieur), et même leur régime narratif (continu vs discontinu, linéaire vs non-linéaire). C'est ici, dans ce travail d'ajustement entre les deux récits, qu'intervient le lecteur : selon la piste pointée dès l'incipit du texte, il est

11. Je reprends ici la terminologie et les distinctions de Genette : "Je propose(...) de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (...), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place." (1972 : 72).

qui les lient (lire, ici, c'est *lier*), 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, et cela ne serait-ce que de mémoire, jusqu'à ce que la série de leurs relations possibles soit épuisée.

L'impulsion est donnée à ce mouvement également par la présence, dans l'un et l'autre manuscrits, de segments qui se répondent immédiatement, véritables signaux rhétoriques d'appel au lecteur, comme l'évocation de la "vieille aux yeux de poulpe" (dont l'identité est, au surplus, révélée par le "manuscrit français") :

M. A.

"Alors à cette seconde où tout allait sombrer dans la mort, la porte s'ouvrit. Une grande, une immense vieille femme dont je ne voyais que les terribles yeux verts luire dans une face inouïe, entra. (...) Puis les yeux sans pupille de la monstrueuse vieille, lentement, fouillèrent la pièce qu'envahissait le feu et son regard tomba sur moi." (p. 103).

M.F.

"Et j'en viens à penser à ma grand-mère maternelle. Cette grande 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." (p. 107).

Comme aussi l'incendie qui précède exactement la clôture des deux manuscrits - clôtures dont les relations de correspondance s'avèrent des plus serrées :

M. A.

"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..." (p. 103).

M. F.

"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 ! " (p. 128).

Entre ces deux clôtures, les correspondances sont autant thématiques que rhétoriques, comme il apparaît dans le tableau suivant :

M. A.	M. F.
INCENDIE	INCENDIE
subi <-----	Métonymie -----> provoqué
ACHEVEMENT DU MANUSCRIT	VOL DU MANUSCRIT
écriture <-----	Métonymie -----> lecture
PRESENCE SURNATURELLE	PRESENCE SURNATURELLE
bienfaisante <-----	Antithèse -----> malfaisante.

Cet autre double exemple illustre une correspondance entrelacée dans la disposition spatiale des points de contact entre les deux récits :

M. A

"(...) dans cette même nuit, quatre-vingt personnes ont disparu, les unes en revenant chez elles, les autres de leur domicile" (p. 92).

"Des milliers d'histoires, les unes plus invraisemblables que les autres, courent la ville. On parle d'une ligue secrète et criminelle ; on accuse la police de négligence, et pis encore ; des fonctionnaires ont été mis à pied. (...) des crimes bizarres viennent d'être commis : des cadavres déchirés avec furie sont découverts à l'aube. (...) Mais je ne veux pas m'occuper de ce qui se passe en ville ; on trouvera assez de gens pour le raconter de vive voix. Je veux me restreindre au cadre de notre vie qui, pour être étroit, n'en enclôt pas moins beaucoup d'effroi et de désespoir." (pp. 93-94).

M. F.

"Une terreur sans nom est sur la ville. Je n'en parlerais pas dans ces brefs mémoires qui ne s'intéressent qu'à moi-même, si je n'avais pas trouvé un lien mystérieux entre la ruelle ténébreuse et les crimes qui, chaque nuit, ensanglantent la cité. Plus de cent personnes ont disparu brutalement. Cent autres ont été sauvagement assassinées." (p. 121).

Pareilles relations terme à terme déterminent un effet de *contamination*

métonymique, telle que le lecteur est incité à déployer en tous sens la chaîne de l'explication et à dégager entre des segments de plus en plus nombreux, des rapports qui n'étaient pas d'emblée perceptibles. En dernière instance, cette contamination conduit à mettre au jour la relation globale de causalité qu'entretiennent les deux manuscrits : de même que l'incendie subi dans le premier est provoqué dans le second, de même l'invasion et la dévastation de la cité par les entités surnaturelles sont suscitées par l'incursion d'Archiprêtre dans la ruelle et les larcins qu'il y commet jour après jour.

Dans le cadre de cet exposé, il est évidemment impossible de détailler l'ensemble de ces correspondances : on se bornera, pour finir sur ce point, à signaler que cette lecture dynamique n'a pas seulement une dimension fonctionnelle mais aussi une portée *figurative*. A bien y regarder, elle renvoie en effet, de par la logique même de son procès, à l'une des composantes essentielles du mythe des univers intercalaires exploité par Jean Ray et donc à l'une des spécificités thématiques du conte. Le 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 disjoint peut, en certains lieux (ici l'impasse Sainte-Bérégonne) et/ou pour certains individus (comme Archiprêtre) être transgressée dans un sens comme dans l'autre (ce qui se produit symétriquement dans l'un et l'autre des deux récits centraux). Sous un tel angle, on perçoit que le mode de lecture requis et suscité par ce texte schizoïde renvoie à l'explication surnaturelle de ses énigmes : que deux mondes irréductiblement distincts (ici figurés par les deux manuscrits contigus) peuvent quelquefois communiquer entre eux : de même qu'Archiprêtre passe et revient de l'Autre Côté, de même le lecteur est amené à voyager d'un récit à l'autre, à combler la distance qui les isole en deux espaces discursifs peu pourvus *a priori* en points de contact¹².

Selon un fait de redoublement qui n'est pas rare dans le texte, cette figurativité de la lecture se trouve elle-même figurée dans l'une des scènes du "manuscrit français", lorsqu'Archiprêtre, dans une maison de la ruelle, gravit un escalier insensé :

"Cet escalier ne menait nulle part !

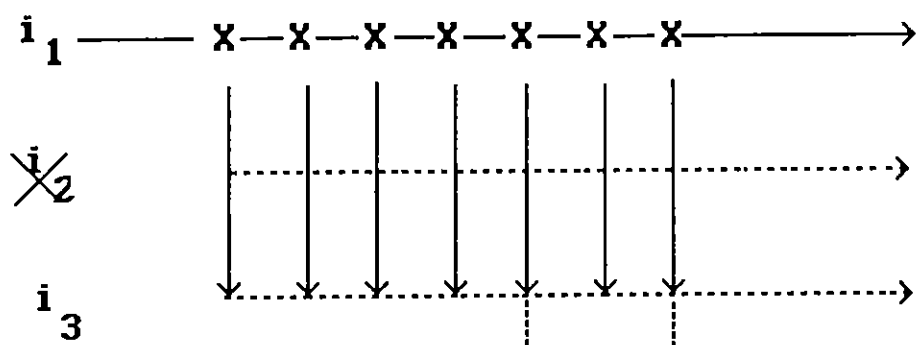
Il plongeait à même la muraille terne comme si, au-delà de la barrière de pierre, il se prolongeait encore.

12. Impliquant le lecteur dans le texte (en tant que producteur de l'explication), ce mouvement de fusion/réunion induit par le dispositif narratif du conte en constitue, on le voit, l'enjeu essentiel. On comprend dès lors que le parti choisi naguère par Roger Caillois de ne publier, dans sa célèbre *Anthologie du fantastique*, que le manuscrit français, s'avère à tous égards inacceptable (d'autant qu'aucune mention n'était faite d'une coupure aussi absurde). Caillois semble du reste avoir fait école puisque, récemment, dans une anthologie scolaire consacrée au genre, Cl. Puzin donne simplement un extrait du conte intitulé *Le Manuscrit français*" (sic) (1984 : 94).

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." (p. 117)

Inquiétante figure, qui place Archiprêtre en position métaphorique de lecteur : il déchiffre, à rebours, les signes inscrits dans la muraille, cependant que l'escalier interrompu renvoie au passage interprétatif, d'abord problématique, d'un manuscrit à l'autre. A la page suivante, il sera question encore de "ce mur insensé devant lequel s'achève l'escalier" (p. 118) - "insensé" : on est bien dans le registre d'un sens introuvable ; 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" (p. 123). Si l'on continue de filer la métaphore du lecteur, cette levée soudaine de l'obstacle qui libère les monstres semble suggérer que l'opération qui fait communiquer entre eux les deux manuscrits parallèles, substituée à l'énigme scellée l'insoutenable vérité qu'elle tenait, malgré tout, occultée : le lecteur est, en définitive, maître et responsable des chimères du récit.

Pour nous résumer en ce point de l'analyse, on peut compléter comme suit le schéma de l'intégration logique des énigmes du texte : à l'explication par le fantôme se substitue celle, plus cohérente, des "univers intercalaires" (i₃) :



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 Archiprêtre ; l'anachronisme qui fait intervenir dans l'action une aïeule d'Archiprêtre, décédée bien avant ; le destin des deux narrateurs.

1 - 4 La séquence conclusive ou le temps de la résolution

Cette séquence marque le retour du premier narrateur, qui localise et date son enquête, en même temps que l'action décrite dans chacun des manuscrits :

"Ce fut l'année dernière à Hambourg." (p. 129)

"Alphonse Archiprêtre fut professeur au Gymnasium jusqu'en 1842."
(p. 130).

Cent années, donc, séparent l'enquête de l'action; en dépit de cette distance temporelle, la séquence arrache le sur-narrateur à sa neutralité initiale (son extériorité à l'histoire), dans la mesure où elle le met en présence de deux descendants de l'un des protagonistes secondaires de la fiction (Gockel) et cela d'autant plus que ceux-ci en vivent encore les conséquences, comme une malédiction.

Mais l'essentiel est, d'une part, que les réseaux de correspondance mis en place dans les séquences précédentes sont maintenus (tant au plan rhétorique qu'au plan thématique) et, d'autre part, que cette conclusion lève les quelques éngimes laissées en suspens par l'explication constituée dans le mouvement de la lecture : 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." (pp. 131-132)

le destin d'Archiprêtre :

"Et Archiprêtre ?

- 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." (p. 130).

le destin de la narratrice du "manuscrit allemand" :

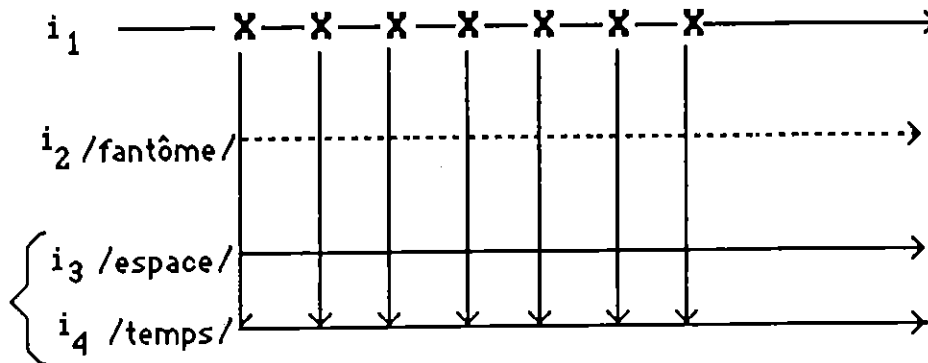
"Tout ce que je puis espérer maintenant, c'est qu'il y a, ou qu'il y a eu auprès d'eux une présence humaine qu'ils chérissent et qui intercède peut-être pour nous." (p. 132)

Enfin, la conclusion du conte développe une ultime hypothèse explicative, en puissance dans la précédente, celle de la "contraction espace-temps" qui permet d'intégrer la survivance anachronique de la grand-mère d'Archiprêtre et, surtout, de cerner l'investissement sémantique des multiples distorsions temporelles qui affectaient le récit du "manuscrit français" (j'y reviendrai au point II - 1) :

"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 ! " (p. 130-131).

En somme, à ce moment final du texte, la boucle est bouclée : trois logiques, trois explications se sont enchaînées, dont la dernière est la plus puissante puisqu'elle seule est susceptible de rendre compte à la fois de distorsions du récit et des discordances de l'histoire. Trois sauts vers la plus rigoureuse des déstabilisations du réel :



II - LES RECITS INTERCALAIRES

Ainsi qu'on l'a vu, le mode de lecture programmé par le texte vaut comme figure, essentiellement dynamique, du passage de la limite vécu par les acteurs de la fiction ; cependant, 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 entre eux, à l'image de cette ruelle qui sillonne la ville, comme en filigrane. Cette donnée fondamentale du code thématique, c'est une rhétorique particulière qui l'a relayé, privilégiant, selon diverses modalités, l'intercalation et la segmentation, et dont les figures affectent aussi bien la forme du récit que les contenus de l'histoire.

II - 1 Figures du récit

Parmi ces figures affectant le signifiant narratif, relevons en premier lieu 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. Au plan du récit, cette économie est sans doute la figure la plus productive, puisqu'elle détermine une *structuration-gigogne*, combinant enchâssement et répétition.

A la segmentation en sous-séquences, le "manuscrit français", plus que le "manuscrit allemand", ajoute les diverses distorsions imposées à l'histoire par le récit, en particulier de nombreuses anachronies (prolepses et analepses)¹³. L'épisode d'Anita, vaste analepse hétérodiégétique¹⁴, est à cet égard un exemple privilégié, 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 (p. 107) ; la relation de cette expérience sera, au surplus, retardée par les "*Notes brèves*" (p. 110), en italiques, où se mêlent, placés sur le même pied, notations anecdotiques ou triviales et éléments essentiels de l'histoire. Un même effet se produira encore, quelques pages plus loin (p.114), lorsqu'une séquence s'interrompt à un autre moment important (la première ouverture d'une porte du monde intercalaire), interruption par une longue prolepse au terme de laquelle le narrateur écrit :

"Mais je dois remonter dans mon récit (...) " (p. 118) avant de reprendre, où il l'avait laissé, le fil de l'histoire¹⁵.

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, elle produisent, de plus, des *effets de greffe*, formalisant, dans l'ordre temporel du récit, la compartimentation de l'espace décrit (c'est une autre emprise sur la matérialité du texte de la logique des gigognes). Une analyse plus fine et détaillée ferait d'ailleurs apparaître, d'une part, qu'il n'y a pas, au sein de chacune des séquences, une linéarité temporelle mais bien plutôt une progression par ellipses et reprises, digressions et répétitions ; d'autre part, que ces séquences n'ont qu'une faible homogénéité (elles n'encadrent pas des scènes complètes) et souvent mordent, empiètent les unes sur les autres. Un seul exemple, déjà évoqué plus haut : si, à la p. 107, une séquence s'achève sur l'énoncé "Ce fut une branche de viorne qui déclencha l'aventure", la reprise du discours interrompu ne s'effectue pas au début de l'une des deux séquences suivantes, mais à la fin de la seconde de celles-ci (à savoir au terme des *Notes brèves*) :

"J'ai fait deux bonds effrayés dans la Beregonnegasse ; ma main, machinalement, a cassé une branche de viorne. Elle est sur ma table."
(p. 110)

13. Selon la terminologie de Genette. *Prolepse* : "toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur"; *analepse* : "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" ; *anachronies* : "toutes les formes de discordances entre les deux ordres temporels (du récit et de l'histoire)" (1972 : 82).

14. A la suite de Genette (1972), on désigne par là toute rétrospection dont la portée excède le point initial de l'histoire racontée.

15. Cette intervention réflexive du narrateur - il commente lui-même les discordances de son discours - s'ajoute aux différentes figures de l'énonciation dont le texte abonde. Quelques pages plus loin, le narrateur ira jusqu'à homologuer *l'acte de la scriptio* à l'action rapportée, lorsque, relatant sa découverte d'une liaison entre les lieux des crimes ou disparitions et le tracé de la ruelle, il écrira : "Au fur et à mesure que je suis de ma plume la ligne fatidique, mon idée se transforme en certitude." (p. 122).

Cet empiétement contribue lui aussi à figurer "la juxtaposition (d'une) tranche d'un cosmos étranger sur le nôtre" (p. 106-107).

Enfin, le répertoire des figures purement formelles peut s'adjoindre les nombreux vocables allemands et anglais (non traduits en note) ou rares (*tartanes, sacolèves, spéronares, lougres, mastouches, etc...*), qui se disposent comme autant de corps étrangers ou étranges greffés dans la langue du texte¹⁶.

II - 2 Figures de l'histoire

Il s'agit d'éléments prélevés sur la trame thématique du texte et qui ne renvoient que *latéralement* à son code thématique, à telle enseigne qu'une lecture peu attentive n'aperçoit guère leur fonction figurative et les perçoit d'abord comme de simples effets de réel, détails accessoires ou valant essentiellement pour eux-mêmes. Ces "figures" thématiques ressortissent aussi bien au comportement des personnages et aux actions narrées qu'à certaines descriptions, qui paraissent de prime abord gratuites ou purement décoratives.

II - 2 - 1 Figures de l'enchâssement

Moment stratégique du texte, la page liminaire est tout entière tissée de figures de cet ordre, qui transforment l'anecdote introductive en discours implicitement protocolaire (quant aux formes du texte qu'il ouvre) :

"Sur un quai de Rotterdam, les whinch pêchaient hors des cales d'un cargo, des ballots pressés de vieux papiers : le vent le hérissait de banderilles multicolores, quand, tout à coup, l'un d'eux éclata comme une futaille 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 retirai 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

16. On notera que l'onomastique du texte ne relève pas du hasard, mais fournit quelques clés. Méta Rückhardt (*Méta* / métaphore/métamorphose/méta-texte + le préfixe allemand *rück*, signifiant "à l'envers, à rebours", lequel est accolé à "*har(d)t*" signifiant "dur, ferme, solide" : le nom de la protagoniste programme et sa fonction et son destin narratif) ; Lockmann Gockel (*lock-man* : *l'homme-fermé*, en ce qu'il détient le secret de l'identité de l'acquéreur des objets volés par Archiprêtre) ; Alphonse Archiprêtre (le Prêtre est une instance médiatrice entre deux mondes - religieux/profane, immortel/ mortel, surnaturel/naturel - ; quant à *Archi*, le préfixe semble provenir de ce qu'Archiprêtre ne fait pas seulement, en tant que "prêtre", communiquer les mondes entre eux, mais en outre voyage inlassablement de l'un à l'autre).

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 : Alphose Archiprêtre, suivi du mot *Lehrer*." (pp. 88-89).

Le récit s'initie en effet 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 *ECLATE* dès l'incipit. A peine entré dans le texte, le lecteur assiste donc au dénouement (par étapes, comme d'un feuilleté) d'un quadruple emboîtement : les cahiers sont en effet (1) glissés dans un *recueil* (2) lui-même inséré entre les feuillets d'un numéro du *Magasin Pittoresque* (3) relié en un volume (4) lequel est comprimé dans le ballot de vieux papiers. Au renforcement de cet enchâssement qui se défait, la rhétorique contribue soit directement (les pages sont "jointes comme des mains désespérées"), soit plus latéralement en sanctionnant l'interdépendance des éléments entre-imbriqués en les dotant d'un singulier trait commun :

le BALLOT	"éclata comme une futaille dans la flamme" ;
la REVUE	"numéros du <i>Magasin Pittoresque</i> (...) un peu roussis par le feu" ;
les CAHIERS	"l'angoisse noire qui montait du premier cahier 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 entière¹⁷. Trois motifs qu'une première lecture est 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), et qui signe, au surplus, un magistral coup de force puisqu'en la concrétisant dans l'anecdote d'une découverte, elle dévoile la figure-gigogne sous laquelle la narration tout entière va s'inscrire et, du même coup, détourne le topos usé du récit trouvé¹⁸.

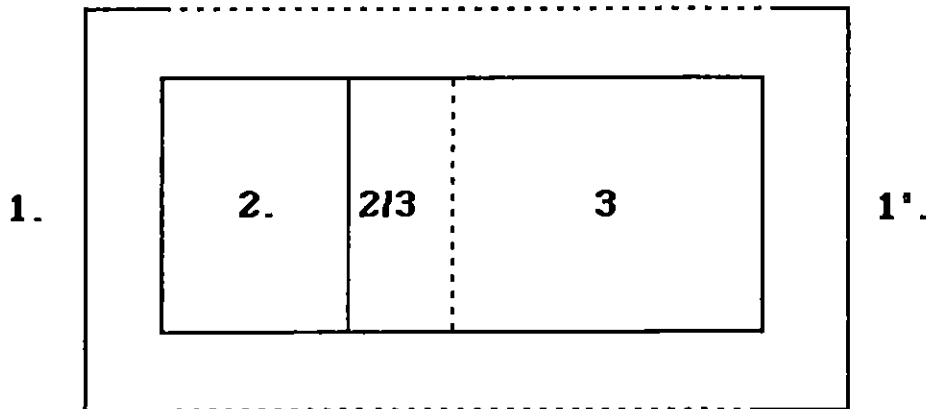
17. Quelques exemples, parmi une multitude, de ces *figures du feu* : "Je supporte mal le regard enflammé de Méta" (p. 101) ; " (...) son regard de feu pâle errant parmi les ombres " (p. 107) ; "un iceberg qui brûlait au soleil" (p. 109) ; "Il s'est évanoui (...) comme une fumée" (p. 122) ; "L'antiquaire avait une figure (...) si blanche qu'elle sortait de l'ombre comme si une flamme intérieure l'avait illuminée" (p. 129).

18. L'analyse de cette page liminaire ne serait pas complète si n'était pas relevé cet autre curieux effet méta-textuel 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 Chr. Delcourt (1980), 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 hypotextuelle. 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." (p. 130). Enchâssé dans cette double référence au

Dans le "manuscrit allemand", la figure thématique la plus sensible me paraît être qu'à l'intérieur de la maison close, les habitants disposent, pour tenter de retenir l'Être maléfique, un cloisonnement supplémentaire :

"Le conseiller Hühnebein a fait placer une épaisse cloison en bois de chêne qui ferme l'étage des combles." (p. 93).

Plus riche en figures de cet ordre est de toute évidence le "manuscrit français". Ainsi, que le "manuscrit allemand" soit découvert et volé par Archiprêtre 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 est, en quelque sorte, inclus dans l'autre (et, du reste, comme l'indique la page liminaire, Archiprêtre glissera les deux cahiers dans une farde portant son nom : geste d'appropriation, geste aussi d'embôtement fusionnel des manuscrits parallèles). La relation d'expliquant à expliqué instituée entre eux incite davantage encore 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 comme suit aménagé, pour rendre compte du glissement l'un dans l'autre des deux narrations centrales :



II - 2 - 2 Figures de la répétition

Dans cette sous-catégorie des figures thématiques, on placera la double ronde infernale décrite par le "manuscrit français", où se noue le cercle d'une infinie répétition, qu'il s'agisse du décor sempiternel de la ruelle ¹⁹ :

récit originaire, le récit de Jean Ray mime, en une figuration à la fois rhétorique et thématique (selon la distinction proposée plus haut), *sa naissance du sein de l'hypotexte*.

19. On notera, dans l'extrait qu'on va lire, un double effet-gigogne ; si la ruelle reproduit, passée chaque courbe, un même décor, ce décor lui-même est composé de trois maisons *identiques*.

"(...) je franchis en quelques seconde 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 le 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 rétrogradai vers la Mohlenstrasse ; les périodes redéfilèrent comme des quatrains de comptines : trois petites portes et des viornes, trois petites portes et des viornes..." (pp. 120-121).

ou du vol inlassable des mêmes objets :

"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'accomplis ?

La damnation ne serait-elle pas la répétition sempiternelle du péché, pour l'éternité des temps ? " (p. 118).

II - 2 - 3 Figures de la duplication et de la duplicité.

"C'est à devenir fou"... Que l'altération de l'espace et du temps affecte par contrecoup les sujets qui en sont prisonniers, constitue un autre aspect figural du texte. A 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" (p. 123)

correspond la duplicité d'un récit clivé, mais plus encore, sans doute, celle même des protagonistes. Ainsi, qu'il s'agisse de la narratrice du premier manuscrit ou d'Alphonse Archiprêtre, ceux-ci voient leur comportement modifié dans ce sens : double jeu de la narratrice allemande (amie de Méta et protectrice de l'Être malfaisant) ; réversion psychologique de Méta Rückhardt ; double vie d'Archiprêtre, professeur au Gymnasium qui entretient une fille de joie :

"J'ai donné de l'or ; de l'or, moi humble professeur de grammaire française pour un regard d'Anita." (p. 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." (p. 110).

Ajoutons encore que tout un réseau de figures de la scission, de la coupure, traverse le texte, emblématisant formellement cette duplicité omniprésente. Parmi

d'autres :

"Il y avait là de belles gravures Pearsons, coupées en deux par ordre de douane." (p. 87).

Ainsi se termine comme coupé au couteau le manuscrit allemand." (p. 103).

"(...) par dessus son épaule, je vois l'entaille jaune de l'impasse Sainte-Bérégonne." (p; 105).

"Je dois avouer que la vue était coupée immédiatement, à dix pas, par un coude brusque de la ruelle." (p. 106).

Plus haut, l'adjectif "schizoïde" s'est imposé pour caractériser l'économie narrative du texte ; il semble bien à présent, que cette schizoïdie redouble en surface celle profondément inscrite dans l'histoire et ses acteurs, et qu'en somme la faille de cette ruelle césurant la cité constitue la figure la plus générale, et la plus inquiétante, du texte. L'ultime leçon de "La ruelle ténébreuse" serait, en définitive, que, dans un univers sans unité, l'identité du sujet se lézarde, 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." (p. 127).

CONCLUSION.

En dépit de son schématisme, l'analyse qu'on vient de lire aura fait apparaître, je l'espère, l'extrême densité rhétorique de "La ruelle ténébreuse" et, ce faisant, contribué à démentir la représentation commune qui exclut les textes fantastiques de la littérature légitime, sous le prétexte (fallacieux) de leur indigence formelle. Sans doute objectera-t-on ici que "La ruelle ténébreuse" constitue, au vrai, un cas d'exception - laquelle, comme on sait, confirme toujours la règle (par quoi l'on voit que la force de la règle est d'autoriser la réduction du différent) ; on pourrait, en effet, difficilement prétendre que la majorité des textes relevant du corpus fantastique se situe à ce niveau d'élaboration, qui fait du récit de Jean Ray un incontestable sommet du genre. Mais ce statut de chef-d'oeuvre, il semble que "La ruelle ténébreuse" le détienne autant par ses qualités d'écriture et l'ingéniosité de son scénario, que par sa faculté, singulière et puissante, *d'analyser* le genre dont il participe et donc, en quelque manière, de dévoiler les traits fonctionnels des innombrables textes que celui-ci commande.

Plus d'une fois en cours d'analyse, il est apparu en effet que les différents narrateurs enrayaient l'histoire par des interventions méta-discursives, commentant le récit lui-même ; que, par ailleurs, divers dispositifs figuratifs inscrivaient, dans la matérialité du texte, le protocole spécifique de son déchiffrement. De même et au-delà, on aurait pu montrer que ce retournement réflexif du texte tend à produire, constamment, de curieux effets "méta-génériques" : marquage, dans le récit, des différents moments du procès logico-narratif, convocation de l'activité lectorale générique, désignation anaphorique des codes rhétoriques et thématiques,

rassemblement, en un texte, de l'histoire du genre²⁰, etc. Dans une telle perspective, qui donne à voir "La ruelle ténébreuse" comme un *modèle du mode* fantastique lui-même, tout porte donc à croire que, malgré leur moindre réussite formelle, les multiples textes exploitant ce mode seraient susceptibles de révéler, à une approche analogue à celle tentée ici, *la préséance plus ou moins forte, en eux, du récit sur l'histoire.*

REFERENCES

- BESSIERE Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, "Thèmes et textes", 1974.
- DELCOURT Christian, *Jean Ray ou les choses dont on fait les histoires*, Paris, Nizet, 1980.
- DURAND Pascal, "D'une rupture intégrante : avant-garde et transactions symboliques", *Pratiques*, 50, 31-45, 1986.
- FINNE Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1980.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, "Poétique", "Discours du récit", 65 - 282, 1972.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- JOLLES André, *Formes simples*, Paris, Seuil, "Poétique", 1972.
- PUZIN Claude, *Le Fantastique*, Paris, Nathan, "Intertextes", 1984.
- RAY Jean, *Le Grand Nocturne. Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, "Espace Nord", 1984.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, "Points", 1970.

20. Les différentes étapes du récit marqueraient celles de l'évolution historique 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 S. F. et tend, pour d'aucuns, à se confondre avec elle.