

Arnaud Huftier

**La traduction de la tradition:
Le Livre des fantômes de Jean Ray,
ou comment donner forme aux spectres
de la guerre et de la Bible**

TRANSLATING THE TRADITION:
JEAN RAY'S *LIVRE DES FANTÔMES*

ABSTRACT

In 1947, when Belgian author Jean Ray releases, in the collection "La Résurrection du roman noir" his book *Le Livre des fantômes*, with the subtitle "Ghost Book", he seems to pledge allegiance to the Anglo-Saxon tradition of "ghost stories." The nostalgic tone of the stories, as well as their "intimist" aspect apparently come to confirm this view. This would place the author outside the literary concerns of the time, with an apparent refusal to consider recent events. However, this vow of allegiance is only displayed to better subvert tradition, and update it by lending transhistorical values. As such, Jean Ray blurs the interpretative grids by accumulating some apparently incompatible terms and hypotheses. In doing so, the "full" of tradition leads to a "void", which is reflected in the inability of the characters to see the essence of things. Thereby reflecting the "modern fantastic" that is starting to make its way in this period, particularly in the tale "La Choucroute" ("The Sauerkraut"), Jean Ray draws in hollow an "already dead" society, unable henceforth to understand all that is spiritual, and focusing consequently on the only physical dimension.

KEYWORDS

Fantasy Literature; Belgian Literature; Jean Ray; The Profane and the Sacred.

ARNAUD HUFTIER

Université de Valenciennes, France
Arnaud.Huftier@univ-valenciennes.fr

En 1947, lorsque l'écrivain belge Jean Ray fait paraître son recueil *Le Livre des fantômes*¹, s'il propose de courtes nouvelles, qui contrastent avec les récits d'une plus grande ampleur publiés auparavant (tels « La Ruelle ténébreuse » ou « Le Psautier de Mayence »), ce seul changement formel ne reflète pas le retournement de la critique à son égard. En effet, s'il avait pu être encensé en temps de guerre, il est désormais frappé d'ostracisme, en raison d'une nouvelle orchestration générique, d'où le fantastique est exclu (au même titre que les critiques importants pendant la Seconde guerre mondiale, compromis avec l'occupant). Or, dans son recueil, Jean Ray va non seulement citer les critiques influents en temps de guerre, mais il va aussi accentuer, avec le titre-programme dudit recueil, la généricité dans laquelle s'inscrivent ses nouvelles. Reflétant la collection dans laquelle est publié l'ouvrage, « La Résurrection du roman noir », il va en effet se placer dans la lignée du roman noir anglo-saxon, ancrant de la sorte ses récits dans une « tradition ». Dès le titre du recueil, Jean Ray affirme cette obédience envers une tradition perçue comme anglo-saxonne, puisqu'il propose en fait un double titre : « Le Livre des fantômes », avec en sous-titre « Ghost Book »². Si tout renvoie *au même esprit*, la redondance questionne alors le rapport à la *tradition* et à la *traduction*.

Mais nous n'assistons pas au même état d'esprit prévalant en Belgique au début de la



Seconde guerre mondiale, où critiques et créateurs avaient refusé l'esprit de traduction pour annoncer la « création » qui serait désormais possible. Car, pour le double-titre du recueil de Jean Ray, *la traduction est littéraire !* La traduction équivaut donc à revenir à ce principe de *tradition*, et le changement de langue enclenche la problématique : peut-on écrire sur et dans la tradition, peut-on faire acte créateur, ou ne se limite-t-on pas au simple rôle de re-créateur ?

Surtout, ce qu'il importe de questionner ici, c'est la valeur du retour de cette tradition dans la configuration littéraire et sociale de l'après-guerre. On ne peut en effet qu'être frappé par le ton délibérément « passéiste » des récits de Jean Ray. Nulle mention n'y est par exemple faite des récents événements, les récits se déroulant soit dans un cadre intemporel, frappé du sceau de l'obsolète et du désuet, soit à la fin du XIX^e siècle. Bien plus, les nouvelles peuvent presque apparaître comme « intimistes », prenant pour pivot le retour d'un fantôme dans un cadre restreint (qu'il s'agisse de petites villes, d'une prison, voire d'un château en désuétude) et les réactions du ou des personnages face à cette présence inadmissible. Le contrepoint avec la nouvelle manière littéraire d'embrasser l'impensable suite aux récents événements est donc parfait, et il en est presque étonnant, puisque cette nouvelle manière englobe aussi la perception des « fantômes de la modernité », que l'on ne cesse de relier aux affres de l'histoire³.

Si « résurrection du roman noir » et exacerbation de la tradition il y a chez Jean Ray, cela doit pourtant signifier « quelque chose » pour l'auteur. Dès lors, au détour de cette entreprise jusqu'au-boutiste qui consiste à exacerber le retour et la permanence d'une tradition des récits de fantômes, nous entendons débusquer en ces pages le singulier impensable avec lequel joue l'auteur. On verra alors que ce retour, tout en absorbant les différentes stratégies du fantastique « moderne »

qui commence à se dessiner, se dote de valeurs qui dépassent tout simplement l'Histoire... mais qui en même temps l'expliquent.

Les frontières de la tradition et de la traduction

En un premier temps, on peut donc constater un changement d'optique par rapport aux récits préalablement publiés. Refusant apparemment l'abstraction de l'épouvante, jouant différemment de la recreation par le Signe, *Le Livre des fantômes* va délibérément prendre le contre-pied des recueils précédents, pour adopter les motifs classiques.

Désormais, le contrat de lecture change radicalement. Si le livre est placé à l'encontre de la collection « La Résurrection du roman noir » des éditions de la Sixaine, s'il est sous-titré « Ghost-book » avec l'épigraphe « Car tout finit par être vrai », Jean Ray insiste en effet, dans la « Notice » signée « Les éditeurs », dans « En matière de préface » puis dans « Mon fantôme à moi », sur le contrat de véridiction, sur la brièveté entraînée par ce contrat de véridiction :

Cette œuvre présente un caractère partiellement documentaire : Jean Ray, ce « taiseux » pourtant, comme l'ont nommé les critiques littéraires, s'y mettant lui-même en cause, dans deux aventures personnelles et une brève préface.⁴

[...] j'éprouve une certaine satisfaction de pouvoir poser au début d'un recueil d'histoires de fantômes, un récit qui ne doit rien à l'imagination.⁵

Non seulement ceci n'est pas un conte, mais c'est un document. Si des souvenirs n'y vibraient pas, si, à travers mers, champs et villes, je n'y faisais pas de



merveilleux retours vers mon enfance et ma jeunesse, je le voudrais net et sec comme un rapport ou une règle de trois.⁶

Et si cela est un document, écrit-il, il lui est possible de proposer certains « témoignages », en l'occurrence ceux de Rosny Aîné, Maurice Renard et Gustave Vigoureux, noms qui placent l'auteur entre la France et la Belgique, entre la Flandre et la Wallonie, non sans présenter de la part de Jean Ray une certaine confusion historique sur les auteurs légitimés en cette période.

Donnant une multitude de détails présentés comme autobiographiques, Jean Ray peut alors jouer de son personnage « littéraire », en insérant *Le Livre des fantômes* dans une continuité d'intention :

C'était au mois de février, aux approches du Carnaval. Il faisait un froid noir et j'avais allumé un feu énorme. J'écrivais à ce moment un de mes premiers « Contes du whisky »⁷.

Ce dernier recueil venant d'être réédité, l'auteur entend ainsi donner une cohérence à sa production, incitant de la sorte les éventuels critiques à prendre en considération l'ensemble de ses récits. C'est donc bien dans l'intention du *leurre de la fiction* qu'il incombe de cerner ces détails, de même que dans la propension à donner la vision d'une production cohérente indéfectiblement placée sous le signe du fantastique, avec un réseau de sens « travaillé » depuis les premiers écrits. Ceci rejoint la présentation de l'auteur dans la « Notice » :

Comme dit Gaston Derycke, ceux qui gardent le « souffle noir » au long de l'œuvre d'une vie entière et non d'un seul livre, sont deux ou trois dans un siècle. Tel est pourtant le Belge Jean Ray⁸.

Ce jeu avec la réception ne doit pas pour autant occulter le changement essentiel au niveau de la stratégie rayenne, avec cette abondance d'incises, de repentirs, qui ne cessent d'affirmer la « vérité » de ces fantômes. Il est nécessaire de remarquer que Jean Ray répète ici des effets de narration du type « [...] pardonnez-moi le détail [...] »⁹, « [...] et j'avoue [...] »¹⁰, « [...] et il ne se refuse pas aux confidences ; ceci dit, à l'intention de ceux qui se fient plus volontiers à leurs propres enquêtes qu'à la chose écrite »¹¹, « Cela ne modifie en rien le cours de cette histoire, affreusement véridique [...] »¹², « [...] ne sont pas du domaine de la fiction [...] »¹³. En outre, il donne l'indication générique « Document » à « Rues », qui se présente comme une énumération de coïncidences significatives, alors que dans « Après » il propose un panorama des présences « historiques » des fantômes. Inlassablement, Jean Ray joue de l'illusion de réel, de la confusion entre « auteur concret » et « auteur abstrait », du franchissement des frontières de la fiction¹⁴.

A cet effet, il convoque, dans la tradition, nombre de traités occultistes. Cette utilisation apparemment classique des grimoires montre que le récit est invariablement programmé par *le livre dans le livre*, que le récit générique est un jeu sur la répétition et que le plaisir de l'épouvante naît en même temps dans la répétition attendue. Mais Jean Ray ne peut se contenter de cette utilisation « classique » : exacerbant le jeu avec les frontières précédemment noté, il va alors mêler le « vrai » et le « faux », puisqu'il y ajoute le *Grimoire Stein* de son invention, lui donnant historique et consistance¹⁵.

Mais, à partir du moment où Stein est un signifiant vide, une autre dimension est apportée au récit : celle d'un jeu avec le plein et l'absence. L'absence apporterait de la sorte une dimension supplémentaire une quintessence des motifs classiques, comme l'est l'apocryphe *Grimoire Stein*, « quintessence

claire, nette et redoutable »¹⁶ : Stein, en tant que signifiant vide, traduit donc différemment la tradition, entraînant ces récits non pas vers le récit de fantôme, mais vers le fantomatique, où tout s'estompe.

Le fantomatique de l'art : Jean Ray, Sartre et Lafcadio Hearn

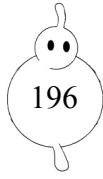
Si nous avons avancé que le recueil se concevait dans un principe de traduction de la tradition, il s'agirait de montrer comment Jean Ray aboutit sur ce vide, sur ce fantomatique. La pensée de la série ne va alors cesser de *stigmatiser* le livre : tout est dans la surenchère. Jean Ray joue par exemple de la surenchère titrologique : il porte redondance, on l'a vu, sur cette appellation de « livre des fantômes » par l'indication « ghost book », l'ensemble étant présenté dans la collection « La Résurrection du Roman noir », avec en outre l'annonce de deux ouvrages « En préparation » de l'auteur : *Vissages et choses crépusculaires* et *La Maison du fantôme* (ces deux titres ne seront d'ailleurs pas utilisés par l'auteur).

Par ces effets en série, Jean Ray tente de trouver un centre entre des récits fantastiques qui renvoient à la tradition avec le « plein » des figures (connues et renvoyant à une causalité analysable) et des récits proposant des effets de fantastique qu'on qualifiera de « moderne », où l'indécidable s'impose par le « vide ». De telle sorte que cette insistance sur l'aspect *externe*, l'aspect convenu de ces récits de fantômes, porte contrepoint au *Grimoire Stein*, qui ne renvoie à rien d'autre qu'au pouvoir du langage *par son vide*.

Dès 1900, Lafcadio Hearn percevait le récit de fantômes comme un récit jouant de ce vide pour ne renvoyer qu'au pouvoir humain par rapport à l'infini et au vide. Pour Lafcadio Hearn, ce n'était effectivement plus la croyance dans ces histoires désuètes [old-fashioned] et dans les théories sur les

fantômes qui importait désormais, c'était de voir que la science avait montré que tout ce qui avait été considéré comme solide, comme barrière solide cerclant la matérialité dans laquelle la raison-raisonnante trouvait son confort phénoménologique, apparaissait désormais « fantomatique »¹⁷. Face à quoi, il apparaissait nécessaire de reconnaître que « nous étions des fantômes de nous-mêmes [ghosts of ourselves] » et que le processus s'inscrivait dans une incompréhensibilité totale. Lafcadio Hearn, expliquant en cela la pérennité et la postérité du récit de fantômes, ouvrait même la comparaison sur l'œuvre d'art qui serait, *par essence*, « fantomatique » : le frisson artistique se réfère à un intérieur inconnaissable qui se donnerait dans cette vision de l'infini¹⁸.

Il ne resterait qu'à trouver, autour de cet aspect pérenne du récit fantomatique en relation au frisson artistique, sa *relation* à une science du langage qui mimétiserait son principe d'un frisson menant sur un vide. Cette science du langage pousserait à investir ce vide pour se mirer dans l'infini du signe, dans le vide du signe. En un curieux retournement, c'est dans une théorie française d'un certain type de récit investi par le terme de fantastique que s'inscrivent pour Jean Ray ces histoires de fantômes qui jouent de leur aspect convenu pour finalement s'inscrire dans ce vide. En effet, en 1943 est publié l'article « *Aminabad* ou Du fantastique considéré comme un langage » de Sartre¹⁹. A travers la fiction de Maurice Blanchot, ce qui est visé par Sartre, c'est cette extraterritorialité du Signe : pour Sartre, le récit fantastique selon la matrice de Blanchot serait ce trajet parsemé de panneaux indicateurs qui ne mènent nulle part : pour Sartre, le fantastique serait cette littérature dont les buts définitifs seraient inconnus, un fantastique où les signes ne représenteraient rien, seraient des moyens sans but, sans finalité, superficiellement pleins mais qui mèneraient à un vide



« terrible ». Et ce nulle part ne ferait que renvoyer, par un effroyable effet de tautologie, au créateur de ces signes²⁰.

Le fantastique moderne s'imposerait en conséquence par la démotivation, par l'absence de centre autre que le pouvoir humain par l'essence du langage. Il graviterait autour de l'incommunicable, qui *en propre* le définirait. Par là, un clivage s'établit, avec d'un côté le fantastique « populaire » basé sur l'affect et, de l'autre, le fantastique « littéraire », qui pose l'intellect comme condition première, qui impose son indécidable. Ce clivage questionne pourtant un jeu perméable des frontières, génériques et institutionnelles, à l'image de la phrase d'Eddington utilisée par Sartre²¹ : la phrase d'Eddington possède une singulière capacité de se trouver au *centre* d'un fantastique perçu comme populaire et, corrélativement, au centre d'un fantastique perçu selon son aspect moderne, selon cette visée de l'indécidable. Cette citation, qui se trouvait déjà dans *La Vie de l'espace* de Maeterlinck²², se retrouvait ensuite, liée à Maeterlinck, dans *Le Pays sans étoiles* de Pierre Véry²³, avant d'être finalement mise en épigraphe du *Saint-Judas-de-la-Nuit* (1964) de Jean Ray.

Le cercle est refermé, le fantomatique est retrouvé. Il ne s'agit pas pour autant de « dénaturer » les récits de Jean Ray en affirmant qu'ils répondent aux critères mis en place par Sartre. Les « buts définitifs » de ces récits sont par exemple énoncés avec cette appellation de « Livre des fantômes ». Mais cet aspect ostentatoire des « panneaux indicateurs » serait peut-être un leurre. A partir du moment où l'on met en doute, dans la lignée du signifiant vide « Stein », le rapport entre le signifiant et le signifié, il serait alors possible de percevoir, au sein de ces récits, différentes instances de fragmentation qui permettent de jouer sur différents plans, confrontant des perspectives jugées antagonistes. C'est d'ailleurs cette confrontation de registres –

qu'il s'agisse de l'écriture elle-même ou de la perspective d'ensemble du fantastique – qui apporte un souffle particulier au recueil.

En un premier temps, on peut ainsi voir que les histoires de fantômes de Jean Ray sont bien, au-delà de l'ancrage thématique et des outils qui vont avec, des réflexions sur l'écriture du fantastique par rapport à une écriture populaire *ou* légitimée : il s'agit bien de l'indicible des sentiments et non pas de la peur, il convient de donner des expressions comme « une histoire de fantôme à rebours » parce que cela est la seule qui réponde et corresponde au jeu avec le contrat de vérité²⁴. Avec le signifiant vide de Stein lié à une affirmation de la « résurrection » de la tradition, Jean Ray se positionne au centre des tiraillements de l'époque – sans que cela soit perceptible pour la critique, qui ne prend pas en charge la polyvalence du terme « résurrection », considérant uniquement le recueil sous l'angle de la tradition – entre le fantastique « classique » et le fantastique « moderne ». Dès lors, ce tiraillement se répercute, d'une part, sur l'aspect inéluctable du « mot-enseigne » : « il m'en coûte de devoir user d'un tel mot : un fantôme ! »²⁵. D'autre part, on ne peut que constater une dessaisie permanente de la parole et l'impossibilité de trouver un vocabulaire capable de rendre parfaitement la situation :

Je n'aurais pas pu mieux l'exprimer.

Le mot me semble vague et impropre, mais je n'en connais [trouve] pas d'autre.»²⁶

A partir de là, on peut voir que le recueil ne cesse d'alterner, voire de faire coexister les niveaux : entre littérature perçue comme « populaire » et celle perçue comme « légitimée » ; entre immanentisme (l'unique) et sérialité (les habitudes) ; entre le plein (la causalité) et le vide (l'indétermination).



Le plein et le vide

En cette perspective, on peut aisément repérer les instances du « plein ». Les différentes histoires proposées par Jean Ray semblent en effet posséder une logique argumentative « autour » de l'événement, avec des apprêts qui ne cessent de renvoyer à la tradition : dans ces nouvelles relativement courtes, le lecteur peut au départ s'accrocher au chiffre treize et la malédiction diabolique qui s'ensuit dans « Ronde de nuit à Koenigstein », au filleul de la mort, présent chez Charles Deulin ou Grimm, dans « La Vérité sur l'oncle Timotheus », au retour *post-mortem* d'un condamné à mort qui se venge de ses juges et bourreaux dans « La Nuit de Pentonville », à l'image d'une « ville-fantôme » dans « La Choucroute », ou à la malédiction donnée par un sorcier des îles, qui suit le voleur où qu'il se réfugie et qui s'appliquera aussi à son légataire dans « Le Cousin Passeroux ». Cela, c'est le plein de la tradition ! Celle qu'attend finalement tout lecteur d'un ouvrage placé à l'enseigne du *Livre des fantômes*...

Mais le mouvement entre le plein et le vide peut rapidement être décelé. Le vide « terrible », c'est finalement l'aspect insaisissable qui demeure à la fin du récit, avec l'absence de « panneaux indicateurs »²⁷, pour reprendre l'expression de Sartre, d'une part, mais aussi avec la démultiplication de panneaux indicateurs, qui fourvoient finalement le lecteur. Cette démultiplication de panneaux indicateurs, qui devraient en théorie aboutir sur un territoire connu, en l'occurrence celui du fantôme, constitue le premier niveau de déconstruction de la tradition.

Pour affirmer la présence inéluctable du « fantomatique », Jean Ray va en effet brouiller toute possible lecture linéaire et mono-compréhensive par l'empilement de termes et d'hypothèses pour expliquer l'existence d'un « autre plan ». L'auteur brouille

même le réseau interprétatif en plaçant sous le régime de l'équivalence des « mots » renvoyant à des « choses » radicalement différentes :

Mes nerfs n'y sont pour rien, [;] c'est mon subconscient qui est entré en jeu, [;] c'est l'autre plan, le terrible plan hypergéométrique, quatrième dimensionnel [quadri-dimensionnel], qui est en cause.²⁸

Ailleurs, l'explication donnée pour motiver la présence du « fantôme » renvoie à « une forme probable du moi cryptique »²⁹. Ce brouillage argumentatif est accentué par le recours, pour trouver une éventuelle explication et un sens, aux instances « légiférantes » de la société : le docteur et le prêtre. Pour le docteur Dupasquier, l'impossibilité de lier le « mot » et la « chose » reste d'actualité :

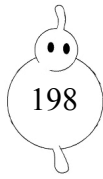
Je n'oserais nier que des forces inconnues y entrèrent en jeu, mais qui les découvriront, qui les connaîtra jamais ?

Nous remplacerons « pressentiment » par « action du subconscient dans l'espace et dans le temps ». Sommes-nous plus avancés ?³⁰

De son côté, le prêtre rappelle que l'Église se défie de la superstition, tout en avançant qu'elle « ne peut admettre les manifestations de l'Au-delà, de quelque nature qu'elles soient, qu'après examen sévère »³¹.

Tout est mis dos à dos, pour laisser jouer l'alternance de plans explicatifs. Ce faisant, Jean Ray « ouvre » son recueil, renvoyant au malaise provoqué par ce type de récit, peu importe le régime de croyance mis en jeu.

A cela s'ajoute un autre plan interprétatif, puisque Jean Ray a brouillé les frontières de la fiction en présentant certains récits comme des éléments biographiques.



Cela lui permet alors d'opérer la jonction entre les différents univers :

A croire que les histoires de fantômes, qu'on imagine avoir inventées d'un bout à l'autre, peuvent enclorre une réalité, et ceux qui les écrivent, être en quelque sorte des chargés de mission d'un monde voilé [caché] qui essaye de se révéler à nous, nous obligeant à réfléchir [,] alors que nous préfererions sourire, hausser les épaules et vouloir, par lâcheté humaine, ne voir dans l'Inconnu qu'une amusette à ne pas lire la nuit.[...]

... Car tout finit par être vrai...³²

Renforçant d'autant plus le jeu avec les frontières de la fiction, il est d'ailleurs important de préciser que dans l'édition originale du recueil, « En matière de préface » se terminait par la signature « Jean Ray », ce qui n'est pas repris par la suite. Cela permettait à l'auteur de déplacer les enjeux, d'accentuer cette séparation entre les récits et la préface, afin de mieux opérer la jonction par le brouillage des catégories.

Cela est un jeu littéraire, qui n'est pas une amusette, certes : réussir à provoquer l'effroi pendant la lecture réclame un certain travail, si ce n'est un certain talent. Cela veut dire aussi que cet effroi signifie quelque chose pour celui qui le ressent. Mais cela ne veut pas pour autant dire que nous restons, le recueil durant, sur le plan autobiographique ! Cette précision peut paraître naïve, mais elle nous paraît tout simplement nécessaire si l'on considère que la création de « l'homme-texte » par l'entremise de la « légende »³³, avec la contamination réciproque entre l'auteur et ce qui est dans ses textes, utilisera comme pivot ce type de récit : à ce titre, les premiers travaux universitaires sur Jean Ray commenteront longuement les nouvelles du *Livre des fantômes* sous l'angle autobio-

graphique. Or, en adoptant cette perspective, on niait en quelque sorte l'imaginaire, on niait aussi le principe même de lecture des récits de fantômes³⁴, et l'on réduisait considérablement la portée *littéraire* des récits : avec un tel rôle de chargé de mission, on pouvait ensuite aisément prendre pour argent comptant Jean Ray lorsqu'il avançait que son Underwood écrivait toute seule... Mais ces lecteurs – et critiques – fascinés par cet « homme-texte », prenant l'illusion de réel pour le réel³⁵, n'étaient alors pas en mesure d'expliquer la présence, au sein de grimoires « réels », du grimoire Stein ! Ils n'étaient pas en mesure d'expliquer la présence de ce signifiant vide parce qu'ils se trompaient tout simplement de plan, refusant de voir en Jean Ray un écrivain avec un véritable projet esthétique.

Cela est un jeu littéraire, à ce point élaboré qu'il en déborde le cadre de la suspension d'incrédulité sensé s'imposer uniquement pendant le temps de lecture³⁶. Cette suspension doit pourtant être effective – « Je ne crois pas aux fantômes, mais ils me font peur », pour reprendre l'expression maintes fois citées de M^{me} du Deffand, – si l'on entend voir ce que cet effroi signifie pour le lecteur, le battement interprétatif permettant ensuite de donner non pas un mot à sa peur, mais un *sentiment* de l'importance de cette émotion pour se comprendre.

Le dépassement de la tradition passait donc par ces différents jeux avec les franchissements des frontières de la fiction, et l'on peut mieux comprendre pourquoi Jean Ray reprend l'appréciation de Gaston Derycke en avançant qu'il fait partie des deux ou trois par siècle qui possèdent le « souffle noir ».

Le dépassement de la tradition sous-entendait donc un jeu, qui commence dès l'historique de cette tradition dans la « Notice », et qui s'amorce par « En matière de préface » : nous sommes déjà au cœur du jeu, avec le double sentiment d'être dans un

univers connu et en même temps de ne savoir sur quel plan on se situe. La « légende » vient par conséquent se greffer sur ce type d'épisode « fictionnel ». Participant au brouillage des frontières de la fiction, elle vient toutefois contredire un élément-clé du recueil, que dévoile notamment la citation « attribuée à Carlyle » mise en ouverture de « La Choucroute » :

Rien n'est plus proche de nous que l'inconnu, bien qu'à notre idée, il n'appartienne qu'aux lointains rivages.³⁷

Rien n'est plus proche de nous, ne vient contredire ce que nous sommes, ce qui se traduit chez Jean Ray par la possibilité d'être sur un autre plan tout en restant dans la pièce qui définit au mieux le personnage dans « M. Wolhmut et Franz Benchneider », d'entrer dans une « ville-fantôme » qui « matérialise » un désir culinaire précis dans « La Choucroute », de voir la quiétude de son univers étriqué être ébranlée par l'héritage d'une malédiction reçue en des « lointains rivages » par un parent dans « Le Cousin Passeroux », ou de tout simplement vivre avec la mort, sur le plan littéral, dans « La Vérité sur l'oncle Timotheus ». L'espace sur-numéraire reste ainsi étroitement lié à l'espace d'inscription « réaliste » : avec ces histoires de fantômes, qui *traduisent la tradition*, il apparaît tout simplement imbriqué dans l'espace d'inscription initial.

L'explication finale de l'absence de panneaux indicateurs réside dans cette imbrication : comment placer ces panneaux alors que tout renvoie finalement à un lieu voire à un personnage identiques ? Autour du « fantomatique », seule l'essence change. Ce qui ne peut là aussi être indiqué par quelque panneau indicateur... La traduction de la tradition se résout finalement à cette expansion du « fantomatique » *qui est en soi*, et que ne peuvent résumer quelques panneaux indicateurs, les images « traditionnelles » étant

finalement abolies. Ne reste donc qu'un mot que l'on pensait plein, et qui finit par devenir vide à la fin du recueil, tout simplement parce que désormais « le fantôme se passe du suaire blanc, des chaînes et des coups de cloche de minuit que lui prête la tradition »³⁸.

L'outré et la copie : la transition « L'Histoire de Marshall Grove »

Par ce jeu avec l'étiquette « Livre des fantômes » et les invariants qui lui sont en théorie associés, on peut toutefois revenir sur une constatation formelle : la brièveté des nouvelles. Cette nouvelle brièveté – en regard des récits des précédents recueils – s'explique par la double programmation de l'épigraphe *ouvrant* et *obturant* chaque récit, de même que par *l'invasion* des grimoires. La brièveté s'explique dans cette programmation, avec l'épouvante qui cerne de la sorte les effets, préparant aux différents retournements. Le seul manquement à la règle est « L'Histoire de Marshall Grove », placé au centre du recueil. Le récit sert de pivot : par cette nouvelle, le lecteur pourra comprendre que l'auteur se refuse ici à tout autre jeu rhétorique que la traduction de la tradition dans un univers figé.

Par l'intermédiaire de « L'Histoire de Marshall Grove », on peut déjà revenir sur le jeu dialogique des épigraphes, qui rejoint le tiraillement précédemment entrevu entre différents plans. En un premier temps, les épigraphes réduisent apparemment le sens, renvoyant inlassablement à la tradition. Sous cet angle, la bibliothèque apparaîtrait particulièrement sélective, et les différentes nouvelles ne feraient rien d'autre que d'indiquer le rayon dans lequel elles doivent être rangées. Le jeu consisterait alors, avec cette « résurrection », à questionner la place et la valeur de ce rayon. Pourtant, avec ces



épigraphes, on peut aussi percevoir une volonté de Jean Ray d'opérer une certaine distanciation, ce qui lui permet tout simplement d'interroger la « forme » de cette « résurrection ». Comment ne pas voir dans la citation de Sheerbart placée au début de « L'Histoire de Marshall Grove » une annonce, relativement précise, de la « tradition » comme matériau, l'essentiel étant alors le savoir-faire et la valeur de celui qui utilise les matériaux dans un contexte donné :

Ce fou de Glaucus, bien qu'il ne voulût lui être agréable, lui donna des briques, du bois et du ciment, en disant : « Fais ta maison toi-même, et comme elle te plaira ».

En faisant comme lui, en ordonnant tout ce qu'il faut pour composer une histoire, sans la faire moi-même, au lieu d'en achever une, j'en aurais écrit cent, mille, plus peut-être, autant que j'aurais trouvé de gens pour la lire.³⁹

Or, si l'on regarde le récit lui-même, on peut constater que l'auteur propose tout simplement deux versions d'une même histoire, avec en un premier mouvement une mue bourgeoise, et dans un second la mue « réelle » (littérale, si l'on veut) du personnage. Nous avons eu l'occasion de commenter ailleurs les deux mouvements⁴⁰, le premier jouant de la lenteur, le second de la célérité. Nous y avons noté, dans la première partie du récit, l'abondance de références directes à l'univers réaliste *français*, avec notamment la présence de ce perroquet qui désymbolise le perroquet d'« Un Cœur simple » de Flaubert et la tentative de présenter une impression de « trottoir roulant » chère à Flaubert, ou l'investissement du terme « héros » qui n'est pas sans venir discuter l'appellation identiquement problématique de Fabrice del Dongo chez Stendhal. Le mouvement pendulaire consistait donc à emprunter en un premier

temps des « formes voyantes » (le nombre d'imparfait du subjonctif et de passé simple est important) qui répondent parfaitement à l'attente du lectorat (petit-)bourgeois. Cette longue « mue bourgeoise » est alors coupée non seulement par l'immixtion d'un meurtre et de l'herpéton tentaculé mais, surtout, par un long passage de commentaire, dissocié du corps du récit par les italiques⁴¹ :

Ici je donne un brusque coup de frein à ce récit.

A vrai dire, il me semble que le scribe personnage, qui s'est complu à raconter l'histoire de Marshall Grove, versa dans d'inutiles longueurs. Tout ce qui précède prend une [l'] allure de [du] premier chapitre de [d'un] roman biographique.

Pour ma part, je me serais contenté de cueillir dans ce petit jardin bourgeois, image de la vie de mon simple héros, les fleurs rares de l'insolite.⁴²

On en revient donc aux préoccupations essentielles du recueil : la discussion entre le « roman noir », le « document » et la « norme littéraire » :

Il est fort probable que [,] si j'avais laissé mon ami le biographe achever son ouvrage, selon le plan qu'il s'était tracé, j'aurais pu présenter un récit répondant aux exigences de la norme littéraire, avec ses claires et « logiques » conclusions.⁴³

Il est donc fort probable qu'avec un tel récit sur rien, « L'Histoire de Marshall Grove » se serait apparenté à la norme littéraire... française ! Or, ce n'est pas l'essence de la « Résurrection du roman noir ». Au « rien » – qui n'est pas obligatoirement synonyme de « vide » – succède donc le « trop-plein » événementiel, à la clarté d'une lente et logique transformation en petit-



bourgeois s'oppose l'opacité d'une brusque transformation irrationnelle en herpéton. Les deux mouvements de la nouvelle ne sont pas pour autant radicalement dissemblables : certaines images, investies de valeurs différentes, resteront.

Sans reprendre l'ensemble du récit, nous voudrions simplement insister ici sur un point : si Grove est transformé dans la deuxième partie de la nouvelle en herpéton et mis en cage, pleurant alors de voir la forme tangible des barreaux, ceux-ci n'en existaient pas moins dans la première partie du récit, représentés par les normes sociales de la petite-bourgeoisie. Cela n'en reste toutefois pas au seul niveau de l'histoire elle-même, puisque le changement de forme littéraire vient se replier sur ce changement de forme des barreaux. Pour Jean Ray, la transition est réelle et reprend de *Malpertuis* (1943) cette insémination de la forme du roman bourgeois dans la condamnation de la société petite-bourgeoise : la forme « légitimée », si soigneusement copiée dans la première partie du récit, épouse bien son objet et se conçoit en une condamnation *de ce qu'elle représente au niveau du jeu des structures sociétales*. Cette transition permet de voir que Jean Ray met en adéquation la forme et le lectorat supposé, permet de comprendre que la forme *écrit au préalable* l'Histoire, et qu'en cette perspective, il est désormais impossible *de penser le monde*, il est désormais impossible *de penser son monde*.

Ce constat désabusé devant la force de l'Histoire sous-tend cette forme brève qui sera désormais privilégiée. Ceci explique en partie le refus désormais entériné, dans le cadre des récits fantastiques, des longues nouvelles où l'intérêt premier pouvait se concevoir dans les replis et les rebondissements de l'histoire. Désormais, cette transition par l'intermédiaire de « L'Histoire de Marshall Grove » permet de mieux comprendre la condamnation rayenne de l'incompréhension par la petite-bourgeoisie de l'essence du sacré, de

comprendre pourquoi Jean Ray, de *Malpertuis* à *Saint-Judas-de-la-Nuit*, fait graviter ses récits autour de l'incompréhension de la valeur originelle du Signe. Car il en a désormais compris le régime de fonctionnement contemporain, qui s'entend dans l'ordre du pragmatique, avec le règne des habitudes, et d'une matérialité qui ne peut plus concevoir l'essence.

La déconstruction de la zone de rupture explique la cooptation des victimes qui sera désormais opérée : ce sera ce petit-bourgeois qui n'a pas conscience d'être dans l'Histoire, ce petit bourgeois qui, *en lui* (« *Elle est en vous, fut la réponse* », annonce « L'Histoire de Marshall Grove »⁴⁴), condense le jeu du fantastique. Ici, le petit-bourgeois renvoyait de manière exemplaire, dans son absence de conscience, au discours qui le présente habituellement, à la forme culturellement admise :

Telling implies the language of the dominant order and so accepting its norms, re-covering its dark areas. Since this excursion into disorder can only begin within the dominant cultural order, literary fantasy is a telling index of the limits of that order.⁴⁵

Cela nous permet en tout cas de montrer comment s'établit le fantomatique généralisé dans ces récits qui feignent de respecter la tradition afin de la miner complètement. Car « L'Histoire de Marshall Grove » est finalement un récit véritablement hanté, et les fantômes ne sont pas exactement là où l'on pense les voir et les trouver. Comment ne pas voir en effet que dans la première partie de la nouvelle, ce qui est actif (et qui effraie par rapport à l'horizon d'attente, avec cet écart ostensible par rapport aux récits de fantômes), c'est le fantôme de la forme littéraire légitimée, renvoyant au roman bourgeois, et mettant en adéquation la forme et le fonds ? Comment ne pas voir alors que ce qui hante



véritablement la seconde partie de la nouvelle, ce qui est actif (et qui effraie par le té-ratogène, sans pour autant présenter un fantôme respectant la « tradition »), c'est tout simplement le spectre de la première partie ? Et comment ne pas voir rétrospectivement que ce récit hanté... agissait aussi de manière spectrale dans la première partie ? La conception d'un « livre des fantômes » s'en trouve dès lors radicalement changée, puisque la véritable hantise ne se voit finalement pas : avec ce jeu de reflets, avec la présence dans le « vivant » (la description linéaire et au présent) de ce qui est « déjà mort » (la forme copiant le passé), elle déborde littéralement la tradition.

Jean Ray a ainsi montré ce sur quoi se bâtit finalement la « résurrection du roman noir » une reprise des normes littéraires pour les subvertir... tout en les commentant ! Car, ce que fait l'auteur dans « L'Histoire de Marshall Grove » avec la « norme littéraire » du roman bourgeois, il le fait dans le reste de l'ouvrage avec la norme littéraire du roman noir ! Autrement dit, en tant qu'écrivain, il décrit lui aussi les barreaux qui l'entourent lorsqu'il choisit de placer ses récits à l'enseigne d'un « livre des fantômes ». Cependant, le simple fait d'en avoir conscience permet de les limer⁴⁶, pour sortir du cadre imposé, en imposant un aspect « fantomatique » qui, d'un côté, renvoie au créateur lui-même et, de l'autre, déplace la valeur des récits de fantômes en tant que miroir des hantises de la société.

Or, pour Jean Ray, ce qui peut définir les hantises de la société actuelle, c'est tout simplement son aveuglement à voir l'absence des choses. Dès lors, on peut mieux comprendre pourquoi, tout en annonçant un respect de la tradition, il bascule vers le fantomatique : les personnages étant eux-mêmes dans l'incapacité de voir ce qui se cache derrière le fantôme, le lecteur doit faire face à un aveuglement du même ordre. Le sensitif,

avec l'atteinte à l'intégrité corporelle des personnages, emmène de la sorte le lecteur vers un ressenti directement perceptible, basé sur le plaisir de la répétition (répétition qui, elle aussi, est un des moteurs de la fiction au niveau des réactions des personnages), rendant ainsi invisible le véritable fantôme des récits. Avec « L'Histoire de Marshall Grove », on a bien compris que ces fantômes sont en quelque démultipliés (par eux-mêmes, pourrait-on même avancer), l'ensemble stigmatisant le règne mortifère de la petite-bourgeoisie, avec une incapacité de prendre en charge l'Histoire. Cela peut aller plus loin, et hanter véritablement l'horizon d'attente, puisque Jean Ray a pleinement conscience que son lectorat, avec un *Livre des fantômes*, est en quelque sorte le reflet de ses personnages : « vous êtes des fantômes de vous-mêmes », écrit finalement Jean Ray et, sans obligatoirement en comprendre le sens et en percevoir l'essence, vous vous faites peur *par vous-même*.

Ce véritable tour de force passe donc par la démultiplication des plans interprétatifs, avec l'accumulation de panneaux indicateurs qui ne mènent nulle part. Ou plutôt, des panneaux indicateurs qui mentent sur la direction affichée, entraînant le lecteur vers un vide « effroyable ». Cela nous permet par conséquent de voir conjointement ce qui rattache et ce qui différencie Jean Ray par rapport au fantastique « moderne ». Car, s'il reprend ce jeu trompeur des panneaux indicateurs, tout comme il fait sien la tromperie du plein, le vide « effroyable » prend finalement une forme, ou tout du moins un nom : l'absence. Non pas uniquement l'absence de sens, mais l'absence d'essence pour les personnages – et les lecteurs qui les hantent, ou les lecteurs hantés par eux, c'est selon.

Ce « parcours » exemplaire, c'est notamment celui de la nouvelle « La Choucroute ».



**« La Choucroute »
et les fantômes de la Bible**

Le *Livre des fantômes*... Avec l'article défini, Jean Ray entendait mettre au centre du projet la dialectique de la répétition et de l'unique. La répétition, c'est le régime de la tradition. L'unique, c'est ce que revendique cet article défini. La liaison des deux peut cependant presque apparaître comme une aporie. En même temps, avec une telle dialectique, outre la perspective « littéraire », on peut précisément voir que dans la ligne de préoccupations de l'auteur s'insère le rapport au spirituel, le rituel et le sacré relevant d'une dialectique identique. Le tout reste alors de voir, tant sur le plan littéraire que sur le plan spirituel, où se situe l'essence, comment elle est perçue et ce qu'elle apporte.

Telle serait selon nous la ligne de lecture possible d'une des nouvelles les plus fréquemment rééditées et commentées de Jean Ray, sans que la critique ne prenne pour autant véritablement en charge cette double dimension : « La Choucroute ».

Déjà, on ne peut que s'étonner du choix d'un tel titre pour un écrivain essentiellement connu pour ses récits fantastiques : il choisit en effet de mettre en avant un plat commun, qui en plus est parfaitement connu. Le titre ne promet donc rien de monstrueux, et il n'est énigmatique que par cette transparence trop ostensiblement affichée.

En même temps, si l'on insère ce récit dans le recueil qui le présente, le titre prend une vigueur particulière : dans *Le Livre des fantômes* on retrouve « La Choucroute » ! L'article défini montre qu'il s'agit de prendre en charge l'unique, et cela s'opposerait à la répétition – et au temps cyclique que cela implique.

Pourtant, on retrouve au début de « La Choucroute » l'enfermement itératif – manifesté par un partage culinaire – du narrateur et de son double Buire :

Nous avons d'ailleurs des goûts communs, par exemple pour la choucroute, le vin des Côtes-Rôties et le tabac de hollande.⁴⁷

Ce qui serait de la sorte représenté, c'est la singulière version moderne de l'aventure, avec cette occupation pour assouvir un « insatiable désir d'inconnu » : grâce à un abonnement sur l'ensemble du réseau ferroviaire, Buire prend « place dans le premier train venu » et descend selon son caprice. Le narrateur, séduit par ce singulier sens de « l'aventure » que l'on peut qualifier de petit-bourgeois (avec la symbolique au niveau de la société industrielle du train), imite Buire, et se retrouve dans un train où il partage avec les occupants du compartiment des souvenirs culinaires. Pris d'une faim soudaine, il décide de descendre au prochain arrêt. Il y trouve une bien curieuse auberge⁴⁸, où on lui sert une choucroute flambée, « énorme, splendide, [...] bardée de lard épais, étayée de saucisses dorées, flanquée de puissantes tranches de jambon et de rôti »⁴⁹. Mais il ne peut la manger, en raison « des flammes bleues, épouvantablement ardentes et pourtant ne brûlant pas ». Il découvre ensuite qu'il est « prisonnier d'une ville toute en façades, sans bruit et [...] sans vie »⁵⁰, et se résout à s'enfuir de ce non-monde hors du temps. Revenu à la normalité, son « histoire » lui rapporte de l'argent (un morceau de carafe brisée se révèle être un rubis). Mais il n'en a cure : désormais, il vit dans l'attente de pouvoir toucher et jouir de cette choucroute aux flammes bleues. Les autres repas ? Tout lui est « cendre et poussière ». Buire ? Il refuse d'entretenir tout rapport avec lui.

Le régime de la répétition est donc brisé. Car la vision fugitive d'un plat *a*-typique et *l'ardeur* de cette *vision* traduisent bien un impossible mythe : changer l'essence, *voir* et toucher l'unique... Mais l'histoire s'arrête là où commence le mythe...



L'histoire s'arrête là où commence le mythe. Celui de Tantale évidemment, pourrait-on avancer en première analyse. Cette filiation avec le mythe de Tantale suffit déjà à montrer la perspective sacrée sur laquelle s'enroule le récit. Mais cette perspective sacrée trouve, à regarder le texte d'un peu plus près, une valeur bien plus ambitieuse.

Reprenons sous cet angle cette choucroute aux « flammes bleues, épouvantablement ardentes et pourtant ne brûlant pas ». Ce qui est vu comme unique est par conséquent inatteignable, d'une essence autre. De plus, sachant que dans les théophanies, le feu est toujours présent, on commence à comprendre la dimension sacrée de cette manifestation. Comment ne pas voir alors dans cette véritable épiphanie une relation directe avec le Buisson ardent, qui « brûle sans se consumer »⁵¹ ? La similitude nous semble évidente, et cela invite par conséquent à mieux comprendre le détournement proposé par le récit. Ce détournement ne nécessite d'ailleurs pas de passer par les multiples interprétations de l'épisode sur le mont Horeb⁵², tout juste peut-on revenir sur les différences afin de mieux comprendre ce sur quoi joue le récit.

Dans le *Livre de l'exode*, lorsque Moïse aperçoit le Buisson ardent, il fait preuve de curiosité : « Je vais faire un détour pour voir cet étrange spectacle et pourquoi le buisson ne se consume pas »⁵³. Ce faisant, « Moïse est donc l'homme qui est ramené à la première racine de son humanité et placé face au mystère de Dieu. En lui transparaît ce désir absolu de savoir, qui est à l'origine de tout ce qui est humain. [...] Ce 'savoir' en Moïse est une sorte de feu intérieur, une passion qui ne s'est pas assoupie et que la purification a rendue plus simple, plus déliée »⁵⁴. Lorsqu'il s'entend appeler à deux reprises, il éprouve un sentiment de peur, mais reste afin d'entendre une voix énonçant : « N'approche pas d'ici, retire tes sandales de tes pieds car le lieu où tu te tiens est une terre sainte »⁵⁵.

Autrement dit, en dépit de son désir de savoir, il doit abandonner toute volonté d'assimiler le buisson ardent selon son système de conceptualisation habituel. De même, si le désert est ici donné comme une terre sainte, c'est par la présence de Dieu, qui vient chercher Moïse là où il est. Dieu, « Je suis celui qui est »⁵⁶, enverra ensuite Moïse, transformé intérieurement, délivrer son peuple du joug des Egyptiens.

Ce bref rappel est nécessaire pour bien comprendre *ce que l'on ne retrouve pas* dans « La Choucroute ». L'épisode du Buisson ardent est en effet une « théophanie vocationnelle »⁵⁷, et le feu symbolique – puisqu'il ne possède pas les propriétés combustibles du feu matériel – y joue un rôle fécondant, intimant l'appelé et son peuple à mener une vie nouvelle. Or, c'est exactement l'inverse qui se produit dans la nouvelle de Jean Ray. Le narrateur trouve en effet ce qu'il cherche désespérément, pour répondre à son appétence gastronomique. Sa « passion » ne se lie donc pas à une quelconque volonté de savoir, mais elle est régie par une volonté de surenchère culinaire. L'étrange spectacle est ainsi appelé de ses vœux, et ce qui le choque véritablement – puisqu'il refuse d'abandonner son système de conceptualisation habituel, – ce n'est pas de le voir dans une splendeur sans pareille, mais c'est de ne pouvoir le toucher. Aucune voix ne se fait alors entendre, aucune présence ne se donne à voir, seul l'objet intouchable demeure au centre de l'action. Ce centre irradie ensuite le reste de la scène, la chaleur devenant bien vite insupportable. Autant dire que si elle ne se consume pas, cette choucroute présente encore un lien avec les propriétés du feu matériel. Et c'est ce qui fait fuir le narrateur : cette peur de l'atteinte à l'intégrité corporelle. Arrivé là sans volonté de savoir – il n'avait pas cherché à comprendre et connaître ne serait-ce que le nom de la ville où il était, – il repart sans avoir cherché à savoir. Et dans sa fuite, l'image du désert apparaît alors, avec cette ville toute en



façades, sans bruit, sans occupant.

On voit bien que le système complet est inversé : le narrateur ne peut appréhender l'épiphanie de cette choucroute perçue et donnée comme unique, il ne peut par conséquent percevoir cette « rencontre » comme une théophanie vocationnelle, mais elle apparaît au contraire comme l'exacerbation de son aphanie constitutive. L'aphanie, autrement dit le refus de toute élévation au profit de la répétition d'un même.

Aussi ne s'agit-il pas de chercher obligatoirement dans « La Choucroute » une image de Dieu, mais bien de percevoir l'impossibilité pour le narrateur d'assimiler une quelconque essence divine, incapable qu'il est de transcendance. De transcendance il était pourtant question, avec la représentation symbolique de ce qui, en quelque sorte, le définissait : une choucroute plantureuse, objet de toutes ses attentions. Ce qui était alors demandé au personnage, c'était par conséquent de sublimer ce qui le constituait : d'avalier tout simplement ce qu'il était (ce que son désir lui indiquait qu'il était), pour lui donner une autre signification.

Mais la sublimation n'est pas accomplie, et cela ne détruira donc pas l'ancien monde du narrateur : cet ancien monde deviendra pour lui purement inhabitable. Pourquoi ? Tout simplement parce que si le personnage s'effraie du non-monde (l'espace surnuméraire) dans lequel il évolue pour un temps lorsqu'il s'enfuit de l'auberge, c'est peut-être parce qu'il a reconnu que ce non-monde, *c'était finalement le sien*, c'est-à-dire qu'il reproduisait fidèlement le monde dans lequel il évolue d'habitude, les auberges faisant office de lieux de culte. Et, pour rendre ce non-monde, pourtant miroir du monde « réel », effrayant, il suffit juste de le dépeindre de manière hyperbolique. Ceci confère de la sorte une certaine vision symbolique au récit, l'hyperbolique venant mettre en lumière ce qui prévalait dans le monde du narrateur. Que l'on pense de la sorte à l'absence de liens sociaux et le règne des

apparences dans le monde du narrateur, et le non-monde propose comme image hyperbolique (une littéralisation si l'on veut) une « ville toute en façades ». Que l'on pense aussi à l'absence de questionnement et l'absence d'essence de tout sacré de la part du narrateur, et le non-monde quintessencie le manque par l'image d'une ville déjà morte, « sans bruit et [...] sans vie ». Bref, tout ce que la société tente d'oblitérer...

On comprend dès lors pourquoi le narrateur, revenu à son monde, ne ressent que déception et se retrouve isolé, rejetant par exemple Buire, perçu au départ comme son *alter ego*. Car avec l'épiphanie et la théophanie avortée, le narrateur a vu ce qu'était réellement son monde, et il ne peut plus en changer, il ne peut pas le changer. Il ne lui reste qu'un seul espoir : celui d'une nouvelle expérience de l'unique, qu'il pourra désormais assimiler pour ce qu'elle est, pour ce qu'elle implique réellement au niveau du changement de la perception spirituelle.

Dans cette perspective d'une « attente », on peut alors voir que le récit est grevé de références religieuses, afin de bien montrer à quel point tout s'enroule autour de la perception impossible du sacré dans la société où dominant les valeurs de la petite-bourgeoisie. Evoquant ses multiples tentatives de retrouver l'unique, le narrateur avance en effet que tout lui est désormais « cendre et poussière ». L'aspect hiératique de l'expression n'est évidemment pas sans effet (sur le lecteur) dans une société où dominant les représentations judéo-chrétiennes. Car il ne faut pas chercher bien loin pour trouver l'origine et les reprises de cette association de mots, ce qui peut être source de différentes interprétations.

D'une part, cela peut renvoyer à l'humilité d'Abraham : « Je suis bien hardi de parler à mon Seigneur, moi qui suis poussière et cendre »⁵⁸. Le narrateur, sous cet angle, ne pourrait plus prendre en considération que sa qualité mortelle, sans dimension



spirituelle : il renverrait de la sorte au degré zéro de la matière (la poussière) et au degré ultime du corps (les cendres), sans pour autant que l'on ne retrouve une quelconque dimension sacrificielle. D'autre part, cela pourrait entrer en résonance avec le troisième discours du *Deutéronome*, avec notamment l'annonce des malédictions qui suivent la désobéissance : « Le Seigneur répandra sur la terre de la poussière au lieu de pluie, et la cendre tombera du ciel sur toi afin que tu sois desséché »⁵⁹. La punition pourrait de la sorte apparaître comme divine.

Ceci n'éclaire pourtant que faiblement le récit de Jean Ray, puisque le narrateur n'a pas été en mesure de toucher le divin. A partir de là, l'expression fait clairement penser à la célébration eucharistique du mercredi des Cendres, qui ouvre le Carême ! Le prêtre, en imposant les cendres (obtenues à partir de la combustion du buis béni de l'année précédente) sur le front des fidèles, prononce : « Souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière »⁶⁰, avec ensuite en lecture un sermon sur le jeûne⁶¹.

Tout est « cendre et poussière » pour le narrateur, et après cette expérience de l'unique, qu'il est en passe de comprendre, il ne peut plus manger de repas plantureux... Qu'en conclure ? Tout simplement qu'il applique à la lettre les préceptes du Carême ! Mais ceci, à son corps défendant. Cet accomplissement, sans en avoir pleinement conscience, mais avec une réelle volonté de voir le monde qui l'entoure changer, propose un contrepoint parfait aux nombreux articles et récits signés John Flanders consacrés au Carême⁶². Le Carême s'y réduisait en effet à des éléments folkloriques, avec autant d'anecdotes historiques, et l'on ne commentait pas les raisons profondes d'un tel acte. Le Carême était aussi la source de détournements, où là aussi, en tentant d'assouvir sa gourmandise, on ne l'abordait que sous l'angle du jeu, sans dimension sacrée. Le tout était é-

videmment placé sous l'égide du principe de répétition. Tout s'oppose à ce personnage désormais en souffrance dans « La Choucroute », et qui présente comme seule ligne de vie une quête des sens certes, mais qui passe par une quête du sens, et donc par une compréhension de l'essence...

On a donc compris que cette ville-fantôme n'était ni plus ni moins que le reflet du monde dans lequel le personnage vivait, ville-fantôme qui re-traduit cette dernière assertion en « monde dans lequel il était déjà mort ». On a aussi compris que le fantôme qui vient hanter ces textes, c'est tout simplement la Bible, que l'on ne peut désormais plus comprendre, et donc plus faire vivre. Le fantomatique est par conséquent complet, puisque le personnage vit désormais dans un univers... vide de sens, sans que le lecteur ne comprenne au départ la cause de cette vacuité. Tout simplement parce que ce lecteur était incapable, lui aussi, d'assimiler l'essence, préoccupé qu'il était par les sens.

Une nouvelle épopée, ou les fantômes de la guerre...

On peut donc comprendre ce qu'entérinent les récits du *Livre des fantômes* : la traduction de la tradition que l'ouvrage propose c'est de montrer l'inanité des panneaux indicateurs dans une société qui refuse désormais de prendre en charge la valeur de la dimension spirituelle, ne comprenant plus le Signe, ne percevant plus « l'Etre voilé »⁶³, « l'Etre Immense, et dont, par humaine sottise, nous voulons nier l'essence tutélaire »⁶⁴. Désormais, avec *Le Livre des fantômes*, Jean Ray peut entamer une singulière épopée du petit-bourgeois. La base de cette épopée à venir semble d'ailleurs symbolisée par la citation du *Visionnen der Dämmerung* d'Oskar Panizza mise en épigraphe à « La Vérité sur l'oncle Timotheus » :

Il y avait en lui si peu d'imprévu et de



mystère que, tout en l'aimant et les [en le] respectant, on le méprisait.⁶⁵

Dorénavant, avec l'aspect figé qui est entériné, les commentaires sur et dans le récit apparaîtront superflus, l'ensemble gravitant pourtant autour des destinées humaines et de leur rapport avec le mystère universel.

On comprend par conséquent mieux le ton passéiste et le cadre intimiste adoptés par l'auteur. Il entend en effet dépasser les récents événements marquants, et il entend aussi, par ce dépassement, les expliquer. Car, si le sens véritable de ces fantômes, c'est tout simplement qu'ils provoquent un effroi sans que l'on arrive à percer leur essence, cela traduit l'irréductibilité mortifère de l'impensable représenté dans les textes. Le retour de la tradition consiste par conséquent à lui apporter un surcroît de sens... en montrant que, pour être actif au niveau de ses effets, il traduit l'impossibilité éprouvée par la société contemporaine à prendre en charge le sacré et le mystère universel, pour mieux se lover dans des espaces soigneusement délimités et qu'on entend préserver. Si l'on ne comprend pas ce qui arrive, si l'on est dans l'incapacité de conceptualiser ce qui advient, la seule réponse, pour protéger son espace privatif, passe par le corps. La tradition a donc de la sorte « traversé » les événements historiques les plus mortifères, parce qu'elle en soutient tout simplement les mouvements, en lui proposant des personnages malléables et corvéables, des « corps sans tête » en quelque sorte, à l'image des personnages de Jean Ray... et éventuellement à l'image de son lecteur qui ne perçoit pas le sens du fantomatique mis en crise. Il n'y a donc pas, avec les fantômes de Jean Ray, une séparation entre ce qui est mort et ce qui est vivant, mais l'auteur peint une singulière réciproque des deux univers. Rien donc de plus normal que de voir cette société déjà morte au niveau spirituel enclencher sur un régime de mort au niveau corporel. Le passéisme apparent du

Livre des fantômes éclaire de la sorte de manière saisissante non les événements récents, mais l'ensemble des événements mortifères de la modernité.

Ainsi prend forme le fantôme le plus effroyable...

Notes

¹ Pour une mise en contexte, nous nous permettons de renvoyer à Arnaud Huftier, *Jean Ray. L'Alchimie du mystère*, Paris, Les Belles Lettres/ Encrage, 2010, dont nous reprenons ici certains éléments.

² Les différentes rééditions du recueil ne prennent pas en considération ce titre complet. Sur les différentes versions de l'ouvrage, voir Arnaud Huftier, « Le Sens d'une réédition : lire du neuf avec de l'ancien », in Jean Ray, *Le Livre des fantômes*, Kurne, Sailor's Memories, 2011, pp.7-17.

³ Voir sur ce point Raphaëlle Guidée, « La Modernité hantée » et « Conjurer les fantômes. Exclusion et retour des spectres dans la modernité », *Otrante*, n° 25, 2009, pp. 9-19 et 113-125.

⁴ « Notice », in Jean Ray, *Le Livre des fantômes*, Bruxelles, La Sixaine, 1947, p. 12. Désormais, les citations extraites du *Livre des fantômes* renverront toutes à cette édition, l'ouvrage n'étant plus mentionné. Selon toute vraisemblance, cette notice a été composée par Jean Ray lui-même.

⁵ « En matière de préface », p. 13.

⁶ « Mon fantôme à moi (L'Homme au foulard rouge) », p. 15.

⁷ *Id.*, pp. 18-19. *Les Contes du whisky*, premier recueil de Jean Ray, a été publié en 1925.

⁸ « Notice », p. 11.

⁹ « Mon fantôme à moi », p. 19.

¹⁰ « Maison à vendre », p. 22. L'expression est changée de manière plus adéquate en

« et j'ajoute » dans les versions suivantes. Dans les différentes citations, nous donnons les variantes entre crochets.

¹¹ « M. Wohlmut et Franz Benschneider », p. 45.

¹² « Ronde de nuit à Koenigstein », p. 100.

¹³ « Après », p. 140.

¹⁴ Voir sur ce point Arnaud Huftier, « Non-présentation et explication : auteur concret vs. auteur abstrait », *Otrante*, n° 10, 1998, pp. 177-182.

¹⁵ Pour une stimulante approche des instances spéculatives autour du *Grimoire Stein*, voir Philippe Met, « Jean Ray : le livre et ses fantômes », in Françoise Dupeyron-Lafay, Ed., *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de science-fiction*, Publications de l'Université de Provence, 2003, repris et augmenté in Philippe Met, *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Lille, Septentrion, 2009, pp. 120-149.

¹⁶ « Maison à vendre », p. 22. C'est nous qui soulignons.

¹⁷ Voir aussi en cette perception du « fantomatique » dans le cadre d'un fantastique moderne, Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, Puf, « Que sais-je », 1960, p. 51.

¹⁸ Lafcadio Hearn, « The Value of the Supernatural in Fiction », *Apud Jonathan Cott, Wandering Ghost: The Odyssey of Lafcadio Hearn*, New-York, A. Knopf, 1991, pp. 345-346.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, « Aminabad ou Du fantastique considéré comme un langage », *Les Cahiers du Sud*, avril et mai 1943, pp. 299-305 et 361-371, rééd. In Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1947, pp. 56-72.

²⁰ Pour une discussion du « Aminabad ou Du fantastique considéré comme un langage » de Sartre, voir Rosemary Jackson, *Fantasy : The Literature of Subversion* [1981], London, Routledge, 1988, pp. 17-18 et 40-41.

²¹ Phrase extraite de Arthur Stanley Eddington, *Space, Time and Gravitation. An*

Outline of the General Relativity Theory, Cambridge University Press, 1920.

²² Maurice Maeterlinck, *La Vie de l'espace*, *op. cit.*, p. 34.

²³ Pierre Véry, *Le Pays sans étoiles*, Liège, Maréchal, 1945. Le roman est à l'enseigne d'une épigraphe de Maeterlinck extraite de *La Vie de l'espace* alors que l'ultime chapitre, p. 219, présente en ouverture la citation du *De la nature du monde physique* d'Eddington.

²⁴ « Il la nomma lui-même 'une histoire de fantôme à rebours', l'expression me laissant notablement perplexe. Aussi je la donne telle quelle. », « Maison à vendre », p. 21.

²⁵ « Le Cousin Passeroux », p. 121.

²⁶ « Rues », p. 135.

²⁷ Cette absence de « panneaux indicateurs » se retrouve d'ailleurs, *sur le plan littéral*, dans « La Choucroute ».

²⁸ « Rues », p. 130.

²⁹ « En matière de préface », p. 14.

³⁰ « Après », p. 135.

³¹ *Id.*, p. 139.

³² « En matière de préface », p. 14.

³³ Sur le plan de la réception, le discours qui entourait Jean Ray lors de sa redécouverte à partir de 1961 consistait à avancer que ses récits pouvaient être lus comme des retranscriptions de sa vie « aventureuse ». Or, cette vie « aventureuse » était une pure création de la part de l'auteur, qui n'a strictement rien connu des faits qu'il se prêtait, ou qu'on lui prêtait.

³⁴ « There is a big difference between *being* frightened – and actually *choosing* to be frightened. The pleasure of fear have been described as 'being frightened in a safe place' », « Introduction », in Christine Bernard, Ed., *The Armada Ghost Book*, Armada Paperbacks, London, 1967, p. 6.

³⁵ Ce qui vient alors gommer le principe même de fiction, et d'interrogation du principe de fiction : « La literatura fantástica –



dice Borges – es necesario que se lea como literatura fantástica y presupone la literatura realista », Flora Botton, *Los Juegos fantásticos*, México, Unam, 1983, p. 50.

³⁶ Il « faut pouvoir croire à ce qu'on voit. Il faut croire pour voir. C'est l'opération du livre : montrer pour de vrai ce qui répugne à ma croyance [...] qu'il y faut le 'développement' – comme dit le photographe, – la spectacularisation, quelque part la reproduction de ce qui a ou aurait été : du retentissement, du saisissement, et de la reconnaissance (fantastique est ce qui me revient) », Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, P.U.F, 1992, pp. 108-109.

³⁷ « La Choucroute », p. 35.

³⁸ « Après », p. 140.

³⁹ « L'Histoire de Marshall Grove », p. 67

⁴⁰ Voir Arnaud Huftier, *Jean Ray. L'Alchimie du mystère*, op.cit.

⁴¹ Jean Ray aimait jouer de la typographie comme effet de sens et réclamait, au vue des corrections d'épreuves, que soient absolument respectées ses directives.

⁴² « L'Histoire de Marshall Grove », p. 82.

⁴³ *Id.*, p. 84.

⁴⁴ *Id.*, p. 86.

⁴⁵ Rosemary Jackson, *Fantasy : The Literature of Subversion*, op. cit., p. 4.

⁴⁶ C'est sous cet angle que peut être appréhendé le jeu du battement interprétatif, avec l'univers intercalaire qui est mis sur le même plan que le fantôme. C'est aussi sous cet angle que peut être pleinement apprécié l'ajout du *Grimoire Stein*, qui vient ajouter une case « vide » qui dérange le cadre de jeu habituel, avec les cases noires (les autres grimoires et leurs effets) et blanches (l'univers d'inscription réaliste).

⁴⁷ « La Choucroute », p. 35.

⁴⁸ Ce trajet en train et cette arrivée dans une

auberge ne sont pas sans porter écho au *Trein der traagheid* de Johan Daisne ou à « El Sur » de J. L. Borges, textes écrits à la même époque et qui s'enroulaient sur l'inconnaissable et l'insaisissable, de la mort pour Daisne, des origines sud-américaines pour Borges.

⁴⁹ « La Choucroute », p. 39.

⁵⁰ *Id.*, p. 41.

⁵¹ *La Bible, Livre de l'exode*, 3, 2.

⁵² Pour ces multiples interprétations, nous nous contenterons de renvoyer ici à Alain De Libera, Emilie Zum Brunn, Ed., *Celui qui est. Interprétations juives et chrétiennes d'Exode 3,14*, Les Editions du Cerf, « Patrimoines », 1986.

⁵³ *La Bible, Livre de l'exode*, 3, 3.

⁵⁴ Carlo M. Martini, *Vie de Moïse. Vie de Jésus et existence pascalle* [traduit de l'italien par Gabriel Ispérian], Saint-Maurice (Ch) : Ed. Saint-Augustin, 1996, p. 29.

⁵⁵ *La Bible, Livre de l'exode*, 3, 5.

⁵⁶ *La Bible, Livre de l'exode*, 3, 14.

⁵⁷ Marc Girard, *Les Symboles dans la Bible*, Montréal/ Paris, Bellarmin/ Ed. du Cerf, 1991, p. 94.

⁵⁸ *La Bible, Genèse*, 18, 27.

⁵⁹ *La Bible, Deutéronome*, 28, 24.

⁶⁰ *La Bible, Genèse*, 3, 19.

⁶¹ *Evangile selon Matthieu*, 6, 5-18.

⁶² Tout en sachant que la réalité éditoriale n'est pas aussi simple, si Raymond De Kremer utilise le pseudonyme Jean Ray lorsqu'il écrit en français, John Flanders est le principal nom de plume lorsqu'il écrit en néerlandais. Dans ce cadre, les principaux organes d'édition étaient d'obédience catholique, les articles et récits sur le Carême gravitant dès lors autour du détournement des règles.

⁶³ « Après », p. 140.

⁶⁴ « Rues », p. 137.

⁶⁵ « La Vérité sur l'oncle Timotheus », p. 89.