

Fabrice Leroy

## Le fantastique et son énonciataire : figures de l'indicible et sortilèges de la narration dans *Les sept châteaux du roi de la mer* et *Dürer l'idiot* de Jean Ray

Parmi les sept nouvelles qui composent le recueil du *Grand Nocturne*, « Les sept châteaux du roi de la mer » fait figure d'exception ou de texte intermédiaire. Par son amplitude moyenne (12 pages) et sa thématique mi-urbaine, mi-marine, ce récit se situe à l'intersection des deux sous-ensembles qui confèrent au volume un équilibre relativement symétrique : d'une part les textes consacrés à l'univers de la mer et des marins, souvent courts (« Le fantôme dans la cale », etc.) , et d'autre part les récits de plus longue envergure et mieux estimés par la critique (« Le Grand Nocturne », « La ruelle ténébreuse »), dont les motifs urbains privilégient quant à eux les lieux (et les livres) hantés, les univers intercalaires<sup>1</sup> et les déchirures de l'espace-temps. A mi-chemin entre les deux principaux registres thématiques du recueil, « Les sept châteaux du roi de la mer » développe toutefois un dispositif fantastique davantage fondé sur des structures d'énonciation que sur le déploiement explicite d'un matériau thématique proprement fantastique, dont Roger Bozzetto a dressé l'inventaire et identifié les figures principales dans l'oeuvre de Ray (*Epouvante* 39-40). C'est davantage en ne disant pas qu'en disant — en enrayant à plusieurs reprises sa machine narrative — que la nouvelle entretient et maintient sa tension herméneutique et l'ambiguïté cognitive propre au genre fantastique. Nous nous proposons de réfléchir ici aux particularités d'un tel jeu énonciatif, en ce qu'elles recoupent diverses stratégies narratives récurrentes chez Jean Ray, notamment dans la nouvelle « Dürer l'idiot », que nous aborderons en contrepoint.

Comme de coutume chez l'auteur, l'incipit de la nouvelle met en place un décor vraisemblable et rassurant par sa conformité aux attentes culturelles du lecteur : l'action se situe dans l'espace clos d'un petit bar hollandais, « Au Phare Amusant » (61) fréquenté par des marins (un officier, un mécanicien, un « midship ») et des voyageurs, parmi lesquels « le milord », un gentleman sur le point de s'embarquer à bord d'un « castle liner ». Un tel décor, caractérisé par une nordicité<sup>2</sup> calculée et prévisible, s'inscrit avec familiarité dans l'univers de Jean Ray, où les histoires de ports et de mer font souvent récurrence (voir, dans le même volume, l'incipit de « La ruelle ténébreuse », ou la nouvelle « Le fantôme dans la cale »). Par ailleurs, le double motif typiquement rayen de la nourriture et de l'alcool installe dans cette taverne portuaire une tension entre un appétit de familier et une possibilité de dérèglement des sens (« l'invisible tempête du whisky », 61), dont Ray a fait maintes fois usage dans d'autres récits (v. *Les Contes du whisky*, 1925)<sup>3</sup>. Il convient sans doute de relier à ce réseau sémantique le nom même du cabaretier (Wittebrood, « le pain blanc », à la fois allusion apéritive et signe de normalité absolue).

Le décor du bar s'offre avant tout comme contexte de communication, puisque l'alcool délie les langues : comme dans tous les bars, quelqu'un y raconte quelque

chose. Toutefois, ce qui frappe principalement ici touche à la double indétermination du narrateur et de son récit. Le narrateur, présenté avec l'imprécision et la restriction scopique propres à la focalisation externe, reste en effet anonyme et énigmatique : on l'appelle tantôt « l'homme dans le coin » (tirant son indétermination d'une position spatiale latérale, voire hors-champ), tantôt du surnom de « la merluche » (d'après un type de poisson des mers nordiques, référence qui rejoint elle aussi l'isotopie maritime). Cette double appellation produit un effet d'hésitation référentielle, au point où le lecteur se demande initialement si « l'homme dans le coin » et « la merluche » forment un seul et même personnage. « La merluche » se présente en tant que producteur de signes : il écrit, dessine et parle, mais sans qu'aucune de ces trois activités n'articule un message compréhensible. Ce que cet énonciateur rédige, qui reste indéfiniment hors-champ, demeure mystérieux et ambigu. Nous apprenons seulement qu'il montre au midship « un *truc* épatant » (63). Ce qu'il prononce se compose également de phrases allusives, mais incompréhensibles sans contexte général : il parle de l' « Oiseau fou des Iles Sandwich » (64) et affirme qu' « il faut vingt-deux verres, sinon il n'entrera pas dans la cage ». Il parle aussi des « sept châteaux du roi de la mer » et dessine à même la table des figures à la craie d'un oiseau devant une cage.

Ce discours allusif fait de chiffres et de motifs étranges mais vaguement mythiques ou symboliques — notamment selon diverses disciplines ésotériques telles que la numérogie, qui leur attribue certaines connotations occultes ou transcendantes — demeure en deçà de toute interprétation logique et cohérente de la part du lecteur, et un doute est jeté sur la source de l'énonciation elle-même, dans la mesure où cette formulation bizarre pourrait simplement résulter de l'ivresse du jeune homme. Cependant, ce récit fragmentaire produit sur son énonciataire direct (Wittebrood) un effet étrange, qui en valide rétrospectivement le potentiel angoissant : le tavernier semble en effet y reconnaître l'écho d'un discours antérieur, qui reste toutefois inconnu du lecteur, de compétence maritime ou démoniaque inférieure. L'émotion de Wittebrood trahit une forte inquiétude — il laisse tomber une bouteille et prononce une prière : « Que le Seigneur nous vienne en aide ! » (65). Ce qui constitue donc pour le lecteur un non-dit s'apparente au contraire pour Wittebrood — énonciataire privilégié puisque son métier en fait le récepteur quotidien d'histoires de marins, *l'initié* par excellence — à un *déjà-dit*, un fragment intertextuel et métonymique d'un récit ineffable, dont l'articulation même transgresse un interdit et s'avère lourde de menace. L'incomplétude joue ici un effet fantastique : on y constate l'effet (et la contagion) d'une angoisse sans que sa cause ne soit définie. Aussi est-ce autour d'une métadiégèse que se développe le mécanisme fantastique de cette nouvelle. Certes, l'oeuvre de Ray a fait un usage systématique du motif du livre hanté (Met 148) et de la pratique du récit dans le récit (Durand 26-29), mais la particularité de cette nouvelle consiste à placer ce dispositif dans un contexte d'oralité, et en outre à multiplier les emboîtements et les déraillements énonciatifs, au point où le récit énigmatique encadré, autour duquel se construit le mécanisme gigogne, s'avère en fin de compte incomplet, voire absent.

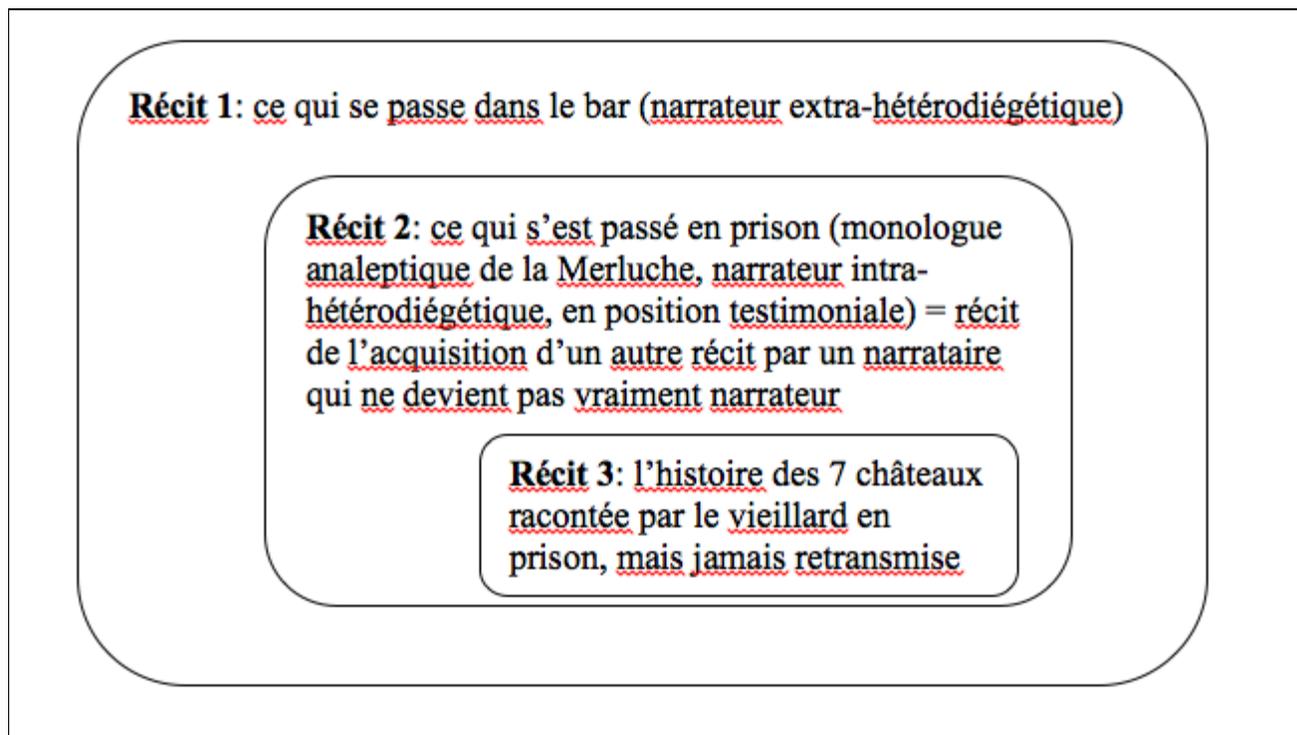
La séquence suivante du récit opère un changement de lieu et une redistribution des rôles d'énonciateur et d'énonciataire. Wittebrood quitte le café, y laissant le jeune homme endormi et son tiroir-caisse plein, qui attise « la criminelle convoitise d'un pauvre dans un coin » (déplacement actantiel et second effet de hors-champ). Wittebrood traverse les docks jusqu'au navire d'un certain Bjorn, auquel,

prenant le relais de « la merluche », il raconte ce que le jeune homme lui a partiellement confié. Cette prise en charge de l'énonciation se solde par une réaction similaire chez l'énonciataire, lui aussi un professionnel initié aux mystères marins. La simple mention du fragment de récit concernant « les sept châteaux » « change en statue » les quatre marins, pourtant « très grands et très blonds » (67). Ce récit qui ne s'est pas encore dit continue donc de frapper par son potentiel d'angoisse, en cela que certains initiés de la mer reconnaissent sa conformité indicielle à un autre discours secret et ineffable, dont le lecteur ignore le contenu exact mais est loisible d'y projeter en puissance toute figure démoniaque ou surnaturelle, contribuant ainsi à sa propre épouvante (« [la merluche] a entendu des choses qu'il n'est pas bon d'entendre », 67). D'un narrateur peu fiable et d'une narration fragmentaire (et non d'un matériel thématique habituel ou d'un personnel surnaturel stéréotypé), Ray tire un effet fantastique, sans monstres ni monstrations.

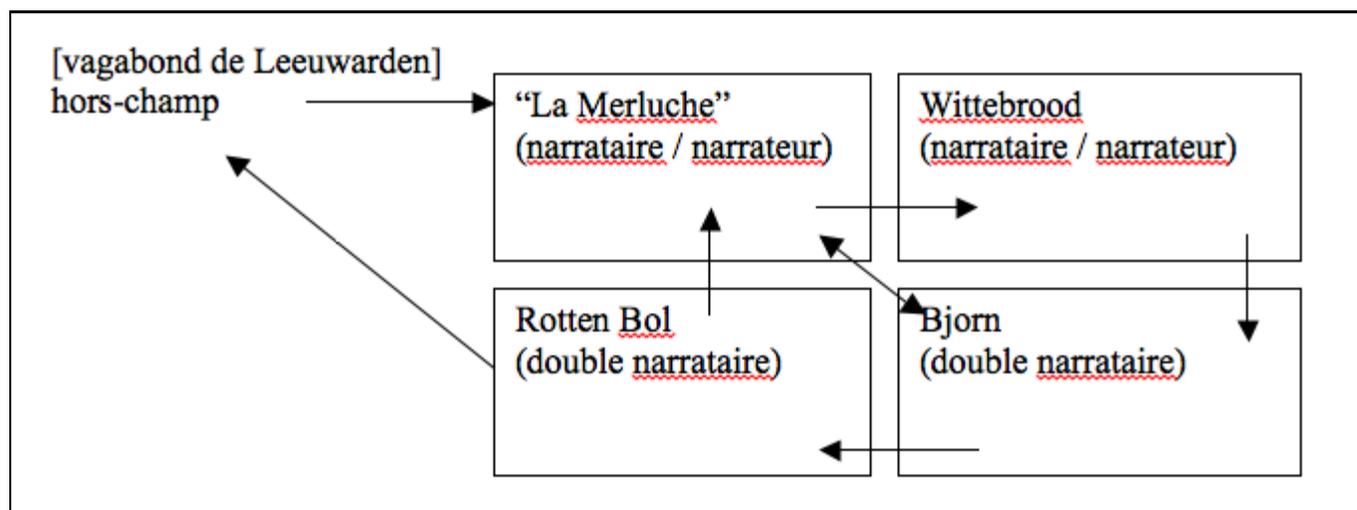
De retour au café de Wittebrood, Bjorn et ses hommes posent des questions au jeune homme étrange, dont on apprend qu'il sort tout juste de la prison de Leeuwarden (troisième lieu clos ou lieu d'initiés, troisième pôle d'une circulation triangulaire du savoir). Affamé et soûl, ce narrateur jadis volubile apparaît à présent taciturne et peu coopératif, mais la gourmandise<sup>4</sup> — manifestation fréquente d'un appétit de réel, mais aussi d'appétit de savoir chez Jean Ray — délie la langue du jeune homme (la même formule d'un pacte alimentaire récompensant l'énonciation apparaît notamment dans « Le fantôme dans la cale », 74). « La merluche » explique qu'il tient son histoire d'un narrateur initial, un vieux vagabond qu'il a connu en prison, et dont il ne fait lui-même que relayer le récit, dont le statut de *déjà-dit* se dédouble ici. Le vieillard affirme au jeune prisonnier que « [sa] puissance [lui] sera rendue » à l'équinoxe d'automne, lorsqu'il fera appel au roi de la mer (70). La formulation très vague (grâce à la voix passive) de ce transfert de pouvoir contribue à en masquer la source exacte, et le nom même du « roi de la mer » reste ineffable, puisque Bjorn lui intime de ne plus jamais le prononcer. Le jour annoncé, un événement surnaturel commence effectivement à se produire, lorsque le mur de la prison se fend « d'une longue ligne lumineuse, extraordinairement brillante » (70).

Cette intrusion du surnaturel, seule marque explicite de l'irrationnel dans le récit, ne donne cependant suite à aucun développement ni à aucune explication : le récit de la merluche est en effet interrompu par l'intervention de Rotten Bol, le « pauvre dans le coin » occupé à forcer le coffre-fort, qui tue le narrateur d'une balle dans la tête au moment le plus inopportun de sa révélation. On reconnaîtra dans cette figure de l'interruption ou de l'inachèvement, du « récit coupé au couteau », un dispositif fantastique récurrent chez Jean Ray, dans lequel il importe de voir moins une maladresse de paralittérateur cessant arbitrairement de tirer à la ligne (selon le schéma du *Facino Cane* balzacien, par exemple), qu'une forme de clôture adaptée au code herméneutique d'un genre fondé sur l'ambivalence.

Par ce relais entre divers narrateurs qui se présentaient à l'origine comme narrataires, Ray construit donc un système de récits encadrants, dont le noyau encadré n'est jamais donné (dont le récit central demeure une case vide). La narration analeptique du récit 2 est interrompue par les événements présents du récit 1. Un tel schéma fait écho à la notion de texte-malédiction, dont la seule articulation d'un matériau ineffable tue son narrateur.



Néanmoins, ce n'est pas sur cette figure de l'interruption, mais plutôt sur celle de la boucle ou de la reprise indéfinie, que se conclut le récit. Le meurtrier Rotten Bol, envoyé lui aussi à la prison de Leeuwarden, finit par jouer le rôle d'un double narrataire : non seulement a-t-il entendu l'histoire relayée par la Merluche (récit 2), mais il prend désormais la place de ce dernier puisqu'il se met en position de narrataire auprès de vieux vagabonds internés, et ce dans l'espoir d'entendre enfin dans sa complétude le récit 3 (l'histoire des « sept châteaux du roi de la mer »). Ce mécanisme de substitution ou de relais entre narrateurs et narrataires ménage une fin ouverte au récit, qui attend sa reprise et reste éternellement allusif et effrayant.



Si la rhétorique fantastique met d'ordinaire en oeuvre trois opérations principales, celles de l'adjonction (l'*apparition ex nihilo* d'un élément supplémentaire dans la

diégèse), de la *suppression* (la disparition soudaine et inexplicable de tel élément) et de la *substitution* (la métamorphose inquiétante du décor ou de l'individu) (Belloï 3-5), Ray transfère ici ces trois figures du champ thématique au champ énonciatif. L'on notera en effet que cette chaîne de narrataires/narrateurs repose principalement sur des opérations d'*adjonction* à répétition, qui inscrivent dans l'espace diégétique de nouvelles figures d'énonciataires permettant de reconfigurer à diverses reprises un schéma de communication décalé par rapport au précédent : le récit de « la merluche » s'adresse initialement au Milord, puis à Wittebrood, qui le transmet à son tour à Bjorn, qui lui-même fait retour vers le narrateur central (« la merluche »), lequel avoue n'en être en fin de compte qu'un récepteur-témoin et en révèle la véritable source (le vagabond). Alors que l'apparition ou la réapparition de présences surnaturelles entretiennent d'ordinaire la dynamique fantastique, force est de constater que les effets de surgissement, loin de contribuer ici au dérèglement du réel, voire à sa transformation inquiétante, n'ont pour fonction que celle de perpétuer une circularité de l'acte énonciatif. Si l'adjonction de Rotten Bol fait intrusion dans la diégèse, c'est paradoxalement pour en interrompre le déroulement et immédiatement effectuer l'opération rhétorique inverse, celle de la suppression (la disparition abrupte de « la merluche »). L'ajout imprévu de Rotten Bol au personnel romanesque produit l'effet inverse à celui d'un développement, dans la mesure où il impose au dévoilement herméneutique une marche arrière complétive, mais dont la complétion proleptique demeure potentielle, dans le meilleur des cas. Enfin, si cette nouvelle met bien en scène une métamorphose, cette dernière apparaît entièrement liée à l'énonciation plutôt qu'à quelque sortilège féérique ou fantastique, puisqu'elle s'effectue à l'endroit d'une substitution actantielle parfaitement symétrique : du rôle de *tueur de récit*, Rotten Bol passe à celui de *chercheur de récit*.

Ray parvient donc à faire de l'ineffable même la dynamique fantastique de son récit, en mettant en scène un contenu narratif qui cherche en permanence son narrateur, qui demande à être articulé, mais dont une malédiction secrète — ou une série d'accidents malencontreux, si l'on privilégie une hypothèse plus rationnelle — fait systématiquement dérailler l'énonciation et l'empêche de textualiser un signifié irreprésentable<sup>5</sup>. Tout comme chacune des nouvelles du *Grand Nocturne* opère à sa façon un écart spéculaire vis-à-vis d'une des composantes principales du code fantastique, la particularité de ce récit consisterait à pousser à l'extrême la réduction du genre à son essence structurale, à un méta-fantastique laconique, capable de fonctionner à vide, c'est-à-dire sans exhibition d'un contenu thématique et réduit à la pure « évocation ambiguë d'un indicible ou d'un ineffable » (Prince & Guillaud 7), et qui, loin de l'hypotypose de certaines représentations du surnaturel, serait l'essence de son fonctionnement générique.

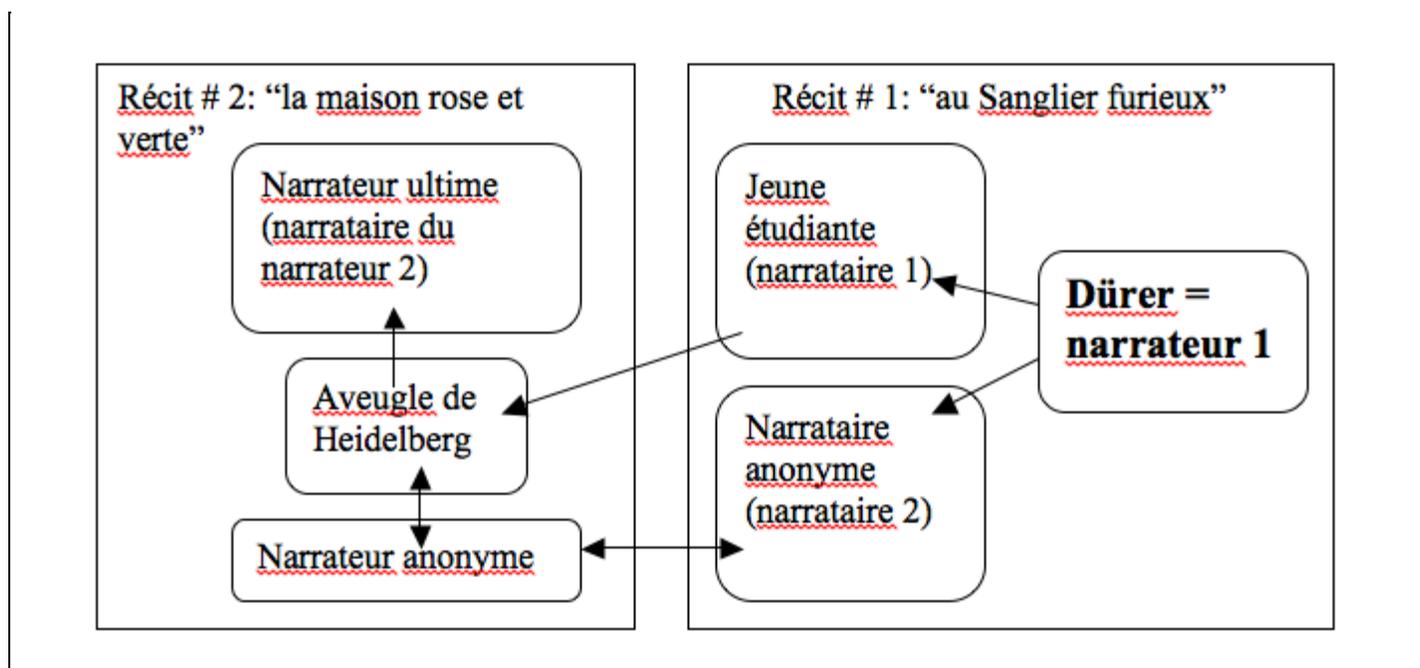
Bien que « Les sept châteaux du roi de la mer » constitue sans doute, au sein du corpus rayen, l'expression la plus achevée d'un mécanisme tablant sur la mise en scène d'une situation d'énonciation, d'autres nouvelles du *Grand Nocturne* et des *Cercles de l'épouvante* jouent pareillement sur l'enchâssement de récits oraux, réarticulés à diverses reprises par une suite de narrateurs. Notons que Ray emploie le dispositif de la conversation de restaurant ou de taverne populaire — par opposition aux autres formes d'incipit telles que l'entrée en matière en focalisation zéro, ou encore le début *in medias res* — dans d'autres textes comme « Le fantôme dans la cale » (73-85), « L'histoire du Wûlkh » (299-312), ou encore « Le cimetière de Marlyweek »<sup>6</sup> (233-246). A cet égard, c'est dans la nouvelle « Dürer

l'idiot » (273-287) qu'il s'approche le plus de la formule narrative des « Sept châteaux ».

Comme c'est souvent le cas chez Ray, l'incipit de cette nouvelle se place sous le signe d'un rituel quotidien, d'une normalité sérielle à ce point réglée qu'elle en devient presque irritante pour ses protagonistes. Un narrateur anonyme y relate ses dîners fréquents au « Sanglier furieux » avec un journaliste pour qui il éprouve un dédain manifeste, Dürer « l'idiot », dont la conversation semble aussi peu appétissante que les tomates à la mayonnaise que ce dernier ingurgite tous les soirs. Ce narrateur anonyme, qui reprendra à son compte le récit dans la séquence suivante, apparaît initialement comme un simple narrataire qui, même s'il prépare dans sa tête quelques insultes bien choisies à l'endroit du journaliste, se fait l'auditeur de son compagnon de taverne tout en restant lui-même silencieux : « Naturellement, je ne disais rien, ces jours-là [...] ; je me sentais fier d'être le confident de ses pharamineux mensonges » (274). Si Dürer se donne effectivement en spectacle d'une telle façon, c'est parce que son récit ne vise pas ce narrateur/narrataire, mais un second narrataire qu'il vise à impressionner, pour récolter le « bénéfice galant » d'un travail de séduction narrative : c'est une jeune étudiante qui constitue son véritable auditoire : « Ces jours-là, Dürer engageait avec moi une brillante conversation — c'est-à-dire qu'il parlait seul, à voix très haute, de façon à être entendu par elle [...] » (274).

Dans un tel système d'énonciation triangulaire, qui rappelle celui des « Sept châteaux », l'accent est mis davantage sur la réception que sur la production du discours, dans la mesure où Ray se focalise plus sur la réaction fascinée de la jeune fille que sur les détails du récit d'épouvante que lui raconte maladroitement Dürer. Il décrit son « admiration anxieuse » (274), ses « regards de plus en plus émerveillés » (275), ou encore « la muette extase de ses beaux yeux » (277). Dürer affecte de ne pas la regarder, mais calcule soigneusement ses effets conatifs en jugeant « son image dans la glace d'en face » (275).

Notons en outre que, comme dans « Les sept châteaux », l'enchâssement des récits et les relais entre narrateurs et narrataires correspondent ici à un dispositif complexe. Au récit de Dürer (rapporté par un narrateur-narrataire, et situé entièrement dans le lieu clos de la taverne) fait suite le récit ce même narrateur-narrataire, qui explique la disparition étrange de son comparse, et sa relation tout aussi étrange avec un autre lieu clos, une maisonnette dont les objets prennent vie et qui se transforme en enfer. On apprend à la fin de la nouvelle que cette histoire a été transmise à celui qui la retranscrit (le narrateur « ultime », dans le schéma ci-dessous) par « un homme aveugle [qu'il a] rencontré plusieurs jours de suite, dans un parc public [...] d'Heidelberg » (287). L'on ignore si cet aveugle est le comparse de Dürer, qui aurait survécu à l'incendie de sa maison, et si la jeune femme qui l'accompagne est la même que la jeune étudiante qui écoutait le récit de Dürer.



Comme dans « Les sept châteaux », cette focalisation sur le narrataire (la jeune étudiante), substitut du lecteur, opère en quelque sorte tel un dispositif d'angoisse mimétique : montrer quelqu'un qui est fasciné et qui a peur fascine et fait peur en retour, et Ray démonte dans ce passage, d'une façon spéculaire et certainement ludique, une technique récurrente de l'art qu'il pratique. Inversement, le contenu du récit de Dürer, une histoire de maison hantée dont Ray ne donne qu'un aperçu partiel et ironique, se limite à un amas de topoï et d'emprunts au roman gothique<sup>7</sup> : « Il avait [pêché] [cette aventure] dans quelque publication de rebut, débitant en tranches la littérature fuligineuse d'Ann Radcliffe et de ses sombres confrères » (276). Identifiant le principe sériel du genre fantastique — sa réorganisation permanente d'un matériau thématique stéréotypé —, Ray en parodie par ailleurs le code, en donnant à cette histoire avortée une finale ambiguë à souhait : « L'histoire [...] [s'achevait] sur une fuite à travers des landes en friche, ponctuée par des coups de revolver sur des ombres voletantes » (277). Selon l'estimation du narrateur-narrataire, qui, en lecteur averti, reconnaît dans ce récit un surcodage maladroit, Dürer commet la faute d'hyperboliser — de sur-colorier comme un mauvais teinturier ou de sur-éclairer comme un mauvais cinéaste (277) — ce matériau déjà prévisible. On reconnaît d'ailleurs dans certaines descriptions attribuées à Dürer une parodie de l'hyperbole fantastique : « La maison maudite se recroquevillait comme une naine menacée, dans l'horreur de son intérieur hanté. Le ciel lavé, d'un vert vénéneux, lui faisait une hagarde auréole lunaire ... » (276).

Paradoxalement, ce n'est pas cette stéréotypie qui choque et rebute la jeune étudiante-narrataire qui, en consommatrice enthousiaste du genre, se réjouit de tels tropes. Si Dürer échoue en fin de compte dans son effort de séduction, c'est plutôt par une bévue contraire aux attentes du genre fantastique, une rupture de contrat fictionnel. Entraîné par son succès et son élan narratif, il enchaîne en effet sur un dernier récit qui mènera à sa perte, et ce non seulement au plan amoureux. Relatant l'histoire du journaliste Crabb, qui avait reçu « la mission d'aller 'faire un papier' sur l'enfer » et est rentré deux ans plus tard, fou et incapable de remettre son article « sur le monde des ténèbres infinies » (277) — nouvelle manifestation d'un récit ineffable ou impossible qui constitue le comble de la terreur, comme dans

« Les sept châteaux » — Dürer, « gasconnant », prononce cette affirmation funeste : « je voudrais bien recevoir la mission d'interviewer la haute pègre de l'enfer ! » (278). Lorsque son interlocutrice, non plus séduite mais rageuse et frustrée, sort en claquant la porte de la taverne, elle énonce le prix de la transgression commise par le conteur imprudent : « — Monsieur, vous mériteriez qu'on vous dise : 'Chiche !' » (278). Le narrateur-narrataire explique au journaliste la nature de son erreur :

Tu as raconté des pages de roman — et encore, quel roman ! — et aussi longtemps que tu n'as pas tourné l'in vraisemblable en ridicule, l'exquise enfant a semblé te croire, et pour cette unique fois où le bon sens est passé par ta bouche en se moquant du diable, elle se révolte ! (278).

En d'autres termes, alors que jusque-là il gérait efficacement le dosage entre crédulité et incrédulité nécessaire à l'effet fantastique (Durand 10-24), Dürer a manqué à cette règle essentielle en affirmant son incroyance au démoniaque, sous la forme du sarcasme. Il a décrédibilisé — et donc défié — l'enfer en ne le prenant pas au sérieux. Le narrateur-narrataire, qui identifie cet écart vis-à-vis de la norme, note ici implicitement plusieurs paradoxes intéressants. Il remarque tout d'abord l'équilibre précaire de l'hésitation fantastique : un excès de croyance ou d'incroyance au surnaturel risque constamment de faire basculer le récit hors du fantastique, par une asymétrie mortelle. En outre, il souligne avec lucidité la difficulté du rapport à l'énonciataire dans le cadre fantastique, dans la mesure où ce dosage de crédulité exige un maniement subtil du code. Enfin, en exigeant que l'on ne manque pas de respect au démoniaque, la jeune femme prend non seulement le contre-pied épistémologique des deux hommes, que le sarcasme et l'ironie situent du côté du scepticisme et du rationalisme, mais elle renverse ultimement sur eux la menace fantastique : la loi du talion, en cette matière, veut que les incroyants soient victimes du surnaturel. Dürer est en fin de compte puni pour avoir manqué à l'orthodoxie fantastique, et le récit maudit qu'il articulait avec légèreté et par pur intérêt personnel se transforme ici en menace réelle.

En effet, à peine sortis de la taverne, Dürer et son ami sont immédiatement placés « devant l'abracadabrant, devant l'incohérence dans la marche logique des choses » (278). Dans une ruelle étroite de la vieille ville, Dürer est soudainement et inexplicablement happé par « une petite maison propre et rose, à volets vert tendre » (279), pour ne plus réapparaître. Victime de son récit, Dürer le mauvais fantastiqueur subit le sort de ceux qui défient la puissance démoniaque. Par opposition à la Merluce, son récit maudit ne se caractérise pas par un excès de mutisme, laissant le lecteur toujours en deçà d'une conceptualisation satisfaisante, mais par un excès de parole, dont l'infraction au code apparaît non seulement hérétique mais fatale.

Ainsi, de l'indicible des « Sept châteaux » au trop-dit de « Dürer l'idiot » se met en place, chez Jean Ray, un réseau de stratégies énonciatives dont les variations permettent de cerner la nature, les limites et les modalités du transfert d'information dans le cadre du genre fantastique, entre l'en deçà et l'au-delà de l'acte narratif. La maîtrise extrême du code qu'impliquent ces variations témoigne une nouvelle fois de la dimension métanarrative récurrente chez Jean Ray, mais aussi de la distance<sup>8</sup> ludique qu'il a souvent prise vis-à-vis de son propre genre.

## Notes

- 1  Au nombre des études sur les univers intercalaires chez Jean Ray, signalons l'article de Marc Vuijsteke, "Les Univers intercalaires de Jean Ray".
- 2  L'oeuvre des écrivains flamands francophones comme Marie Gevers ou Jean Ray s'inscrit en effet en continuation tardive d'un mythe nordique tel que l'a développé la littérature belge depuis *Le Gueux de Mer* d'Henri Moke (1827) (Denis & Klinkenberg 104-109, 153-154 ; Klinkenberg 51-54 ; Berg 388-412).
- 3  Pour une analyse du motif de l'alcool et de sa fonction dans la dynamique fantastique chez Ray, voir Anna Soncini Fratta, "Les Contes du whisky : les brumes de l'alcool pour décrire l'inconscient".
- 4  Diverses réflexions ont été consacrées à la récurrence du motif alimentaire ou gastronomique chez Jean Ray. Voir notamment les commentaires de Jean-Pierre Picot ("Sexe, mensonge et gastronomie : *La Cité de l'indicible peur*, tragédie provinciale" 161-164) et d'Arnaud Huftier ("Jean Ray et la littérature alimentaire : l'essence en sommeil").
- 5  Roger Bozzetto et Arnaud Huftier ont consacré une réflexion théorique fort pertinente à la notion de *l'impensable* dans le genre fantastique (*Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*). Sur les notions connexes d'*inconnaissable* et d'*insaisissable*, voir aussi Arnaud Huftier, "De Apollinaire à Jean Ray : l'ivresse sans fin du 'Bout de la rue'" (105-108).
- 6  Voir l'analyse de Hubert Desmarets, "*Le Cimetière de Marlyweek* : comme un champ de ruines".
- 7  Pour un examen de la relation intertextuelle du corpus rayen avec les genres du roman gothique et du roman populaire, consulter notamment l'ouvrage de Christian Delcourt, *Jean Ray, ou les choses dont on fait les histoires*. Sur la relation du fantastique rayen au roman d'aventure, voir l'analyse de Robert Poulet (*Jean Ray, A propos du Grand Nocturne*). Dans son étude du *Grand Nocturne* (*Jean Ray, Un livre : Le Grand Nocturne, Une oeuvre*), Jacques Carion remarque très justement que « Le fantastique de Jean Ray feint de parler du réel et n'arrête pas de citer la littérature ! ».
- 8  Sur le détournement systématique des codes chez Jean Ray, voir Arnaud Huftier (*John Flanders/Jean Ray. L'unité double*) et Pascal Durand, qui analyse magistralement la stratégie de « dévoiement thématique » (16-24) mise en oeuvre dans *La Ruelle ténébreuse*.

---

## Ouvrages Cités

Belloï, Livio. *Poétique du hors-champ*. *Revue Belge du Cinéma* 31, 1992.

Berg, Christian. "La Belgique romane et sa Flandre". Berg, Christian & Pierre Halen (eds.). *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*. Bruxelles : Le Cri, 2000. 388-412.

Bozzetto, Roger. "Jean Ray ou la rencontre avec l'épouvante". *Otrante : Art et Littérature Fantastiques* 14, "Jean Ray/John Flanders, Croisement d'ombres", automne 2003. 37-49.

Bozzetto, Roger & Arnaud Huftier. *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

Carion, Jacques. *Jean Ray, Un livre : Le Grand Nocturne, Une oeuvre*. Bruxelles : Labor, 1986.

Delcourt, Christian. *Jean Ray, ou les choses dont on fait les histoires*. Paris : Nizet, 1980.

Denis, Benoît & Jean-Marie Klinkenberg. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Editions Labor, collection « Espace Nord », 2005.

Desmarets, Hubert. "Le Cimetière de Marlyweek : comme un champ de ruines". *Otrante : Art et Littérature Fantastiques* 14, "Jean Ray/John Flanders, Croisement d'ombres", automne 2003. 123-131.

Durand, Pascal. "Rhétorique de l'explication du texte fantastique : Une lecture de *La ruelle ténébreuse* de Jean Ray". *Etudes Francophones* 23. 1&2, "Géographies du fantastique", 2008 : 10-33.

Huftier, Arnaud. *John Flanders/Jean Ray. L'unité double*. Bruxelles : Le Hêtre Pourpre, 1998.

Huftier, Arnaud. "Jean Ray et la littérature alimentaire : l'essence en sommeil". *Textyles* 23, "Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture", juillet 2003. 50-62.

Huftier, Arnaud. "De Apollinaire à Jean Ray : l'ivresse sans fin du 'Bout de la rue'". *Otrante : Art et Littérature Fantastiques* 14, "Jean Ray/John Flanders, Croisement d'ombres", automne 2003. 91-111.

Klinkenberg, Jean-Marie. "La Belgique aura-t-elle lieu ?". Bertrand, Jean Pierre et al. (eds). *Histoire de la littérature belge 1830-2000*. Paris : Fayard, 2003. 43-55.

Met, Philippe. *La lettre tue : Spectre(s) de l'écrit fantastique*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

Picot, Jean-Pierre. "Sexe, mensonge et gastronomie : *La Cité de l'indicible peur*, tragédie provinciale". *Otrante : Art et Littérature Fantastiques* 14, "Jean Ray/John Flanders, Croisement d'ombres", automne 2003. 159-171.

Poulet, Robert. *Jean Ray, A propos du Grand Nocturne*. Bruxelles : Editions du

Noyé, 1992.

Prince, Nathalie & Lauric Guillaud. *L'indicible dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction*. Paris : Michel Houdiard Editeur, 2008.

Ray, Jean. *Le Grand Nocturne & Les Cercles de l'épouvante*. Bruxelles : Labor, 1984.

Soncini Fratta, Anna. "Les Contes du whisky : les brumes de l'alcool pour décrire l'inconscient". *Otrante : Art et Littérature Fantastiques* 14, "Jean Ray/John Flanders, Croisement d'ombres", automne 2003. 51-63.

Vuijsteke, Marc. "Les Univers intercalaires de Jean Ray". Truchaud, François & Jacques Van Herp (eds.). *Jean Ray*. Paris : Cahiers de l'Herne, 1981.