

Le grand pirate*

MICHEL LISSE (UCL)

1. COMMENCER PAR LA FIN

Il faut commencer par la fin. Peut-être parce que la fin, coup d'écriture qui est aussi coup de force, apparaît comme un lieu privilégié du texte. Or, nous allons le voir, dans le texte de Jean Ray, *Le psautier de Mayence*¹, que nous nous proposons ici d'étudier, d'analyser, de comprendre, la fin, je la cite pour la première fois,

Devant la parole sacrée, nous avons baissé la tête, et nous avons renoncé à comprendre.

nous met en garde contre la volonté de comprendre, de *savoir*. Cette mise en garde est, nous le constaterons plus loin, la mise en garde de Dieu lui-même. Lorsque retentit *la parole sacrée* – et il sera nécessaire de s'arrêter sur chacun de ces trois termes *la/parole/sacrée* –, il faut renoncer à la recherche, au savoir profane, à la compréhension. Et ce renoncement s'accompagne d'un geste, *baissier la tête*, c'est-à-dire, je traduis, *ne plus regarder*. Laissons en pierre d'attente ce renoncement au regard et tentons d'écouter *la parole sacrée*. Cette

* Deux séminaires sont à l'origine de ce texte. Le premier fut tenu à l'Université Catholique de Louvain dans le Département de philologie romane durant le premier quadrimestre de l'année académique 1990-1991; le second fut donné, à l'invitation d'Ana González Salvador, à Cáceres, dans le Département de philologie romane de l'Université d'Extremadura. Ce texte est dédié à toutes les participantes (car, paradoxe, ces séminaires sur un texte où aucune femme n'apparaît, furent exclusivement suivis par des femmes) vis-à-vis desquelles ma dette est immense. Autre dette, tout aussi grande, celle que j'ai contractée par rapport à la belle lecture du *Psautier de Mayence* par Joseph Duhamel, «Dire et maudire. Le psautier de Mayence», in *Textyles*, n 4, juin 1987, pp. 22-36. Sur de multiples points, mon texte sera une reprise, une poursuite, un dialogue ou une discussion de cette remarquable analyse.

1. In *Le grand nocturne*, Actes sud/Labor, 1984, coll. «Babel», pp. 151-190.

parole est *la* parole sacrée, l'unique, la seule, celle qui a barre sur toutes les autres paroles, sacrées ou profanes. Elle est *sacrée*, émanant de Dieu, elle s'oppose à tout discours profane, l'invalidant par son caractère sacré. Et elle est *parole* plutôt qu'écriture. Dieu, à la fin du texte, parle, et il parle pour mettre fin au texte et au recueil, pour mettre également fin à l'écriture. On pourrait comparer cette *parole* divine à celle qui contraint à abandonner la construction de la tour de Babel. Dieu, confondant le langage tout en clamant son nom: Babel, Confusion, abolit un projet *impie*: atteindre le ciel et se faire un nom². Mais peut-être faudra-t-il se demander, plus tard, si la fin du texte n'exhibe pas l'impossibilité de totaliser, de globaliser, de saturer, d'achever un projet, une recherche ou une lecture.

Avant de continuer à nous intéresser à la fin, je me propose, afin de tabler sur un consensus minimal, d'effectuer une présentation générale du *Psautier de Mayence* en deux temps.

Premier temps. Il importe de distinguer au sein de notre texte les récits qui le constituent et leurs narrateurs. A deux reprises, le texte désigne les narrateurs d'un récit: «Ainsi parla Ballister» (p. 152), «Ceci est raconté maintenant par votre serviteur John Copeland» (p. 185). Cette double désignation nous donne à penser que ce texte est constitué par deux récits. Celui de Ballister qui raconte l'aventure du *Psautier de Mayence*, du livre et du bateau qui portent ce nom (ce récit commence à la page 152 et se termine à la page 184 par les mots de Ballister disant son bonheur de mourir parmi les hommes). Celui de Copeland qui narre les événements survenus sur le *Nord Caper*, mais qui, par voie de conséquence, englobe le récit de Ballister recueilli à bord du bateau dont Copeland est second, le *Nord Caper* (ce récit commence à la page 151, s'arrête dès la page suivante pour laisser la parole à Ballister et reprend à la page 185 jusque la fin du texte). Le fait que le récit de Copeland doive englober, incorporer celui de Ballister est, nous nous en apercevrons, source de danger et nécessite donc beaucoup de précautions. Dans le découpage du texte en deux récits que je viens de proposer subsiste un problème. Un moment du texte semble n'appartenir à aucun des deux récits. Ce moment (qui couvre matériellement les pages 184 et 185, plus précisément qui commence par «C'est Briggs, le mousse du *Nord Caper*...» et se termine par «quand l'événement le plus effroyable se produisit») ne peut logiquement faire partie du récit de Ballister, puisqu'il raconte son repêchage «sans connaissance». Mais on ne pou-

2. Pour une lecture de cet épisode de la tour de Babel, cf. Jacques Derrida, «Des tours de Babel», in *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987, coll. «La philosophie en effet», particulièrement pp. 203-209.

rrait l'attribuer à Copeland qu'en réduisant par un coup de force, que rien ne justifie, une ambiguïté du texte. En effet, la formulation qui fait reprendre le récit de Copeland —«*Ceci est maintenant raconté*». est ambiguë: sur quoi porte le *ceci*, à quoi se rapporte ce pronom? Est-ce, première hypothèse, à ce qui va suivre? Hypothèse que renforce l'usage de l'adverbe *maintenant*: le texte dirait, en somme, maintenant, à partir de ce point, parle Copeland. Ou, seconde hypothèse, le *ceci* renvoie-t-il au discours qui commence par les mots «C'est Briggs...»? Lorsque nous nous pencherons avec plus d'attention sur ce moment, nous verrons qu'il est très singulier, celui d'une rencontre que, peut-être, personne ne souhaite assumer.

S'il y a deux narrateurs, il y a également un *scripteur*, un personnage du texte qui écrit, en partie ou en totalité, ce texte. Copeland nous apprend que le récit de Ballister, tel que nous le lisons, est dû à Reines:

Reines le marconiste, prenait des notes.

Reines occupe ses moindres minutes de loisir à écrire des contes et des essais pour d'éphémères revues littéraires; sitôt qu'une d'elles naît dans *Paternoster Row*, soyez certain de lire le nom d'Archibald Reines parmi ses collaborateurs.

Ne soyez donc pas étonnés de la tournure un peu spéciale donnée à ce monologue final d'un marin blessé à mort. La faute en est à Reines, littérateur sans gloire, qui l'a transcrit. Mais ce que je certifie, c'est que les faits sont tels que Ballister les rapporta... (p. 151).

Reines est un auteur de contes *et* d'essais. Il s'intéresse donc, schématiquement, à la fiction, au simulacre et à la vérité, à la recherche, au savoir. Et cet intérêt se marque dans une écriture, par des publications. Mais Copeland va dévaloriser la figure de l'écrivain et ses textes: il est un «littérateur sans gloire» et il publie dans «d'éphémères revues». Il y a plus. Selon Copeland, Reines a donné au monologue de Ballister une «tournure un peu spéciale»; cela signifie que, d'une certaine façon, Copeland porte sur l'écriture et sur la transcription du récit de Ballister une *suspicion*: le récit aura une forme un peu spéciale. Pourquoi? Qu'elle sera cette forme un peu spéciale? En quoi sera-t-elle spéciale?... Il ne sera pas répondu à ces questions dans le texte mais Copeland nuance son affirmation et la complique puisqu'il «certifie» que «les faits sont tels que Ballister les rapporta». Qu'est-ce à dire? Si les faits sont conformes au discours de Ballister, que reste-t-il d'un peu spécial dans la tournure du monologue donnée par Reines? Sont-ce les détails, les métaphores, les descriptions...? Quel est cet *autre* du fait qui serait spécial, en décalage avec la véracité de l'événement? Silence de Copeland. Quoi qu'il en soit, le récit de

Ballister, dans sa forme *écrite* donnée par Reines, est suspect aux yeux de Copeland. L'*écriture* est donc suspecte. Plus exactement faut-il dire, le texte met en scène la suspicion portée à l'*écriture* par toute une tradition qui la tient pour dangereuse dans la mesure où elle déforme la parole vive, le discours...³

Deuxième temps. Essayons de retracer très schématiquement la chronologie du récit.

1° Tout commence, pourrait-on dire, par la fin, le décès du grand-oncle du maître d'école qui reçoit en héritage «une malle bourrée de vieux livres». L'un d'eux, *Le psautier de Mayence*, un incunable, lui permet d'acheter le bateau *Hen Parrot* qu'il rebaptise du nom de l'incunable.

2° Le maître d'école rencontre Ballister et lui loue ses services ainsi que ceux d'un équipage pour une croisière à caractère scientifique.

3° Celle-ci se déroule en trois temps: sans le maître d'école, avec le maître d'école, avec le maître d'école *disparu*.

4° Ballister est recueilli à bord du *Nord-Caper*, y est blessé mortellement «au milieu de la nuit» (p. 189) par X et, ensuite, «vers la fin de l'infamale nuit» (p. 188), fait son récit.

5° Ballister meurt en chrétien à l'hôpital maritime de Galway.

6° Le révérend Leemans met fin au récit.

Un mot encore, avant de reprendre la fin de notre texte. Il concerne l'histoire de ce texte qui parut, pour la première fois dans la *Revue belge*, sous la signature de John Flanders, le 1^{er} juin 1931. Il est ensuite repris en 1932 dans le recueil de Jean Ray portant pour titre *La croisière des ombres* pour constituer, en 1942, le texte final du *Grand nocturne*. Ce dernier volume avait pour exergue une phrase de Shakespeare tirée de *Macbeth*: «It is a tale, told by an idiot, full of sound and fury. Signifying nothing».

2. PAR OÙ COMMENCER ?

Il faut commencer par la fin. Du moins, c'est ce que peut donner à penser une certaine lecture du texte de Roland Barthes *Par où commencer?*⁴. On sait que dans ce texte Barthes commence par poser théoriquement qu'il n'existe pas de méthode canonique pour effectuer l'analyse structurale d'un texte. Ce-

3. Dans de nombreux textes, Jacques Derrida a mis en évidence l'opposition hiérarchique qu'opèrent les traditions métaphysiques entre la parole et l'écriture et toute l'architecture conceptuelle qui l'accompagne. Retenons simplement ici la solidarité entre l'opposition de la parole à l'écriture et celle de la vie et de la mort.

4. R. Barthes, *Par où commencer?*, in Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1953 et 1972, coll. «Points», n. 35, pp. 145-155.

lui-ci «déroule des codes multiples et simultanés [...] qu'on ne peut tout de suite nommer» (p. 146). Dès lors on est en droit de se poser la question «par où commencer?», quel fil, quel code choisir en premier lieu? Barthes suggère de délimiter à l'intérieur du texte étudié deux «ensembles limites», un ensemble initial et un ensemble terminal, puis d'étudier par quelles voies on passe de l'un à l'autre, quelles transformations s'effectuent à l'intérieur de cette «boîte noire» que constitue l'intervalle entre les deux ensembles. Parfois, il sera plus facile de découvrir l'ensemble terminal pour ensuite cerner l'ensemble initial; parfois l'ensemble initial se donnera de suite et servira de référence pour déterminer l'ensemble final. Une fois ce premier travail effectué, il faudra examiner si ces deux ensembles ne s'opposent pas paradigmatiquement (par exemple si à une pauvreté initiale ne correspond pas une richesse finale...). Dans ce cas, nous avons trouvé un point de départ et nous allons tenter de retrouver les divers maillons de la chaîne, qui relie la pauvreté à la richesse. Nous devons également ajouter d'autres codes, d'autres chaînes (pour reprendre l'exemple donné, mince/gros, généreux/avare, innocent/criminel).

Si nous reprenons la dernière phrase de notre texte («Devant la parole sacrée, nous avons baissé la tête, et nous avons renoncé à comprendre»), nous pouvons considérer que le *sacré* est mis en avant, que le religieux, par la figure du révérend, prime le profane et le savoir et oblige à renoncer à toute connaissance scientifique. Si, maintenant, nous examinons le début du texte, plus exactement la scène qui se passe dans la taverne du *Cœur joyeux*, nous trouvons un *maître d'école* qui a vendu un recueil de psaumes, donc un livre *sacré*, pour mener une entreprise *profane* à caractère *scientifique* à bord d'un bateau. Le début du texte accorde au profane et au scientifique un privilège, à l'inverse de la hiérarchisation établie par la fin du texte, le profane, au commencement, a barre sur le sacré. Se trouve ainsi constituée une série d'oppositions paradigmatiques qui vont, jusqu'à un certain point, structurer notre texte: sacré/profane, renoncement à la connaissance impie/recherche scientifique... Opposition de deux figures: Révérend Leemans/Maître d'école, opposition que l'on retrouve dans le partage du texte en deux univers [notre monde/monde intercalaire (monde de la 4^e dimension)], en deux récits (Copeland/Ballister) se passant chacun sur un bateau (*Nord-Caper/Psautier de Mayence*). Une scène du texte me paraît cumuler ou capitaliser en son sein de nombreuses oppositions que nous pourrions pister dans le texte. Il s'agit de l'épisode du *hooligan* (pp. 157-158). Lisons cette scène:

C'est à ce moment que se passa un petit intermède assez incohérent quant à la marche des choses de ce récit, mais que je me rappelle avec un certain malaise.

Un pauvre diable venait d'entrer dans le bar, poussé aux épaules par la rafale nocturne. C'était une sorte de pitre efflanqué, noyé comme un chien par l'averse, un véritable *hooligan* lavé et déteint par toutes les misères de la mer et des ports.

Il demanda un verre de gin et y porta les lèvres avec gourmandise. Soudain, j'entendis un bruit de verre cassé et je vis le *hooligan*, les mains en l'air, fixer mon compagnon avec une terreur indicible, puis d'un bond regagner la bourrasque du dehors sans ramasser la monnaie de la demi-couronne qu'il avait déposée sur le comptoir. Je ne crois pas que le maître d'école remarquât l'incident, du moins il n'en eut pas l'air; mais je me demande encore quelle raison formidable avait poussé ce pauvre parmi les pauvres à perdre son argent, à arroser le sol de son gin et à s'enfuir dans la rue glaciale, alors que le bar était capitonné d'exquise chaleur.

Le texte oppose le confort du dedans, du bar «capitoné d'exquise chaleur» au dehors glacial de la rafale nocturne, de l'averse; il oppose également la richesse à la pauvreté en insistant à deux reprises sur le statut social du marin: c'est un «pauvre diable», «pauvre parmi les pauvres» qui ne prend pas même le temps de ramasser sa monnaie sur le comptoir pour pouvoir fuir plus vite un lieu agréable. De la même façon, comme il a renoncé à son peu de richesse, le *hooligan* renoncera à boire l'alcool qu'il s'appêtait à déguster avec «gourmandise». Renoncement qui se manifeste dans le renversement du liquide (il a «arrosé le sol de son gin») et dans le bris du verre («j'entendis un bruit de verre cassé»). Il s'agit bien d'un renoncement. Le marin est entré dans le bar pour trouver de la chaleur et pour boire un verre. Sans donner une raison précise, le texte insiste néanmoins sur un élément qui semble expliquer la fuite du marin: il a «fixé» le maître d'école «avec une terreur indicible». La problématique du regard, très importante dans ce texte, est mise en évidence et liée à celle du dire, plus exactement de l'impossible à dire: la terreur du marin au moment où il regarde le compagnon de Ballister est *indicible*. Mais, dans le geste même de déclarer une chose indicible, il y a simultanément une transgression paradoxale de l'énonciation: on dit que c'est indicible, on dit qu'on ne peut ou qu'on ne sait pas le dire. Logique du dire sans dire, ou mieux, nous le montrerons, de l'écrire sans dire que le *Psautier de Mayence* met fantastiquement en scène et que l'épisode du *hooligan* emblématise puisqu'il s'ouvre et se ferme sur la perplexité du narrateur. Celui-ci qualifie, avec malaise, cet intermède d'assez «incohérent quant à la marche des choses de ce récit» mais infléchit et complique en quelque sorte, après la narration de l'épisode du *hooligan*, son jugement d'incohérence: une «raison formidable» —qu'il ignore— a poussé le *hooligan* à agir de la sorte. Autrement dit, le comportement du *hooli-*

gan n'est pas incohérent, il semble au contraire être mû par une rationalité qualifiée de formidable, comme si le *hooligan* disposait d'une modalité de savoir qui échappe au narrateur. Comprenant qu'il est dans l'impossibilité de comprendre, Ballister ne peut relier logiquement cet épisode avec la suite de son récit et juge bon de mentionner la part d'incohérence qu'il y a à relater un intermède qu'il ne comprend pas. Il y va du flair. Cette rationalité formidable, cette modalité de savoir, paradoxalement, provient de la part animale de l'homme, de son flair. Le *hooligan* est comparé à un chien, il est entré dans l'auberge «noyé comme un chien par l'averse». Deux autres personnages du récit sont comparés ou même identifiés au chien: Friar Tuck et le révérend Leemans. Jellewyn dit de son valet qu'il «vaut un chien de chasse [...] Ou plutôt il en vaut dix: il sent le gibier de très loin» (p. 161) et il précisera que Friar Tuck «pressent certaines choses sans pouvoir les expliquer» (p. 166). Quant au révérend, confronté aux restes du mannequin qui a assailli Ballister, il se comporta de la même façon que Friar Tuck: il «flaira la chose à la façon d'un chien» (p. 189). Ce recours au flair est le principe de notre lecture, il justifie l'impossibilité de justifier notre démarche. Comme le dit Jacques Derrida, «il faut commencer *quelque part où nous sommes* et la pensée de la trace, qui ne peut pas ne pas tenir compte du *flair* [je souligne, M.L.], nous a déjà enseigné qu'il était impossible de justifier absolument un point de départ. *Quelque part où nous sommes*: en un texte déjà où nous croyons être»⁵. Ces trois personnages, le *hooligan*, Friar Tuck et le révérend, ont encore en commun un rapport particulier au silence: le *hooligan* ne dit rien dans ce texte, Friar Tuck ne peut exprimer ce qu'il sent et le révérend, nous l'avons vu, met fin au texte en imposant le silence. Nous reviendrons plus loin sur ces points. Contentons-nous pour l'instant de pister les diverses oppositions mises en évidence par l'épisode du *hooligan*.

Le rapport particulier à la boisson et à la nourriture qu'entretiennent les marins du *Psautier* est bien mis en évidence par le texte qui en fait un des sujets de conversations entre Ballister et le maître d'école. Celui-ci affirme bien payer ses employés et utilise le goût de Ballister pour l'alcool pour aplanir les difficultés («je paie [...] très bien» (p. 154); «Reprenez-vous du *whisky*? C'était mon point faible. [...] Une nouvelle *bouteille* vint sur la table et la mauvaise entente s'évanouit» (p. 156)). Ballister, quant à lui, associe l'alcool et l'argent dans les négociations: «Vous n'aurez [Turnip] pour un *prix* raisonnable, surtout si vous embarquez un peu de *rhum*» (p. 156). Et, comme le constatera Ballister, le maître d'école a tenu compte de ses remarques et choyé les ma-

5. J. Derrida, *De la grammatologie*, Seuil, 1967, coll. «Critique», p. 233.

rins: «l'approvisionnement du bateau en comestibles et en boissons était digne d'un yacht de grand renom». (p. 159). Ceux-ci en profitent au maximum: «Turnip affirmait qu'il ne disparaîtrait qu'avec la dernière *goutte de rhum* du bord» (p. 160) et Ballister, en tant que capitaine, bénéficiera des largesses du maître d'école: «Le maître d'école m'invitait le soir à venir prendre un verre chez lui. Lui-même ne buvait pas [...] jamais il ne laissait mon verre vide» (p. 164), ce qui lui vaut d'être «terrassé par une puissante ivresse» (p. 166). Plus le récit progressera, plus Ballister s'enfoncera dans l'ivresse «abruti par l'alcool», buvant «le whisky par pintes entières» (p. 179). Or le texte met en rapport l'alcool et les événements mystérieux qui se produisent à bord du *Psautier*. Ainsi, avant la première disparition d'un marin, tous sont réunis dans la cabine de Ballister et Jellewyn fait présent d'«un rhum fameux, qui servit à faire un punch monstre» (p. 170) qui contribue à créer une atmosphère semblable à celle de l'auberge: «l'atmosphère était agréable et familière; le punch aidant» (p. 171) et partant prendre son quart «Walker [le premier marin à disparaître] emporta sa part de punch» (p. 171).

Intéressons-nous maintenant à la mort des marins du *Psautier*. Comme on va le voir, le texte insiste sur la brisure du corps et sur le sang que celui-ci perd. Turnip va chuter du mât et s'enfoncer dans la mer. Cette chute sera comparée à celles des naufrageurs du *Wrath* («comme nous avons vu jaillir les corps des naufrageurs du *Wrath* du bord de la falaise, une forme rapide pirouetta haut dans les airs et retomba au loin dans les flots» (p. 172)). Or, lors de cet épisode, le texte a déjà insisté sur les corps brisés et sur l'hémorragie. Je me contente de citer et de souligner: «Un coup sourd sonna lugubrement sur la plage brune. [...] un homme venait de s'y aplatir. Son *corps brisé* s'enfonça presque entièrement dans le sable [...] cela ressemblait à la *chute désarticulée* [...] une patibulaire figure frissonna quelques secondes à gros *bouillons pourpres* [...]» (pp. 160-161). Non seulement la chute de Turnip ressemble à celle des naufrageurs mais lui aussi aura perdu son sang dans l'aventure comme le constate Jellewyn qui a «trouvé la voilure et les manœuvres éclaboussées de sang tiède» (p. 173). De même, après la disparition de Friar Tuck et le combat de Steevens, Jellewyn remarquera que «la lisse de bâbord dégouttait de sang frais» (p. 177). La description du corps de Steevens reprend ces divers éléments: «son corps n'est plus qu'un horrible sac, un amalgame d'os brisés et d'organes en lambeaux» (p. 177).

Quant à l'argent, son importance dans le récit ressort lors du moment crucial où Ballister a mis le feu aux livres du maître d'école et s'apprête à faire éclater la boîte de cristal. Le maître d'école lui propose alors de le rendre riche: «Ballister! Je te ferai riche, plus riche que tous les hommes de la terre

réunis» (p. 183). Ballister, on le sait, ne prendra pas en compte cette promesse et brisera le cristal, quittant ainsi l'univers parallèle où le *Psautier* était plongé.

A partir de ces divers éléments, nous pouvons tenter de relier entre elles les diverses oppositions simplement évoquées jusqu'à présent. Si le verre –comme le vert –et le cristal sont des signes du monde de la quatrième dimension (nous utiliserons ce terme pour regrouper les notions d'univers parallèle ou de monde de la n^{me} dimension), briser le verre a pour conséquence de quitter ce monde et de revenir au nôtre. Ballister, en brisant la boîte de cristal, provoque un sorte de chaos précédant une fondation: «l'eau, le ciel chavirèrent en un chaos fulgurant; une clameur immense ébranla l'atmosphère» (p. 184) évoquant tout à la fois le tohu-bohu biblique et la chute de la tour de Babel accompagnée de la clameur divine. Inversement, la confrontation d'un homme à la quatrième dimension brise son corps et provoque l'hémorragie. Cette confrontation s'emblématise dans le fait de boire (prendre un verre) ou de gagner de l'argent. C'est pourquoi le *hooligan*, en brisant son verre, en renversant son gin et en perdant son argent, quitte le monde de la quatrième dimension et l'univers du livre, disparaît au dehors. Fuyant l'auberge, il fuit le texte et ne reviendra plus comme personnage mais comme remémoration («je venais de me souvenir [...] de l'expression d'effroi [...] du malheureux *hooligan*», p. 169).

Dans la perspective chrétienne que ce texte met en scène, l'ivresse et la cupidité apparaissent comme des fautes. Chacun des marins a, comme on dit, quelque chose sur la conscience: une «sotte histoire de vol de câbles et de suif» pour Ballister (cf. p. 155), «une affaire de *tred mill* dans [le] passé tout proche [de Turnip]»(p. 156) et l'équivalent d'un tel trafic pour Steevens dans son pays, quant à Jellewyn, il est un «prince *déchu*» que Friar Tuck, valet dévoué, suit dans le *malheur* (cf. p. 157), le texte précisera plus loin que «Jellewyn portait le poids de lourdes fautes» (p. 182, note 1). Ces actions coupables préfigurent la faute pour laquelle ils paieront de leur vie: la transgression d'un interdit divin. De la même façon, mais beaucoup moins spectaculaire, le mousse est coupable d'avoir volé une pomme (cf. p. 184: «Le gamin venait de chiper une pomme») et sera confronté à la quatrième dimension lorsqu'il verra «une forme de bateau transparent comme du verre» (p. 185), cela lui vaudra d'être puni d'une paire de claques par le capitaine Cormon qui, faut-il le rappeler, est seul maître à bord après Dieu. Il faut donc, une fois de plus reprendre la fin de notre texte. Relisons le encore une fois:

Le tragique mannequin fut remis au révérend Leemans, un digne ecclésiastique qui a parcouru le monde et sait bien des secrets de la mer et des terres sauvages.

Il examina longuement ces restes.

–Qu'est-ce qui peut bien y avoir eu dedans? demanda Archie Reines. Car enfin, il y a eu quelque chose là-dedans. Cela vivait.

–Ça, pour sûr, et fameusement encore, grommela Jolks en tâtant son cou rouge et enflé.

Le révérend Leemans flaira la chose à la façon d'un chien, puis la rejeta avec dégoût.

–Je le pensais bien, dit-il.

Nous y fourrâmes le nez à notre tour.

–Cela sent l'acide formique, dis-je.

–Le phosphore, ajouta Reines.

Cormon réfléchit une minute, puis ses lèvres tremblèrent un peu:

–Cela sent le poulpe, dit-il.

Leemans le regarda fixement.

–Au dernier jour de la création, dit-il, c'est de la mer que Dieu fera sortir la Bête d'Épouvante. Ne devançons pas la Destinée par une recherche impie.

–Mais, commença Reines.

–*Qui est celui qui obscurcit mes desseins par des discours sans connaissances?* Devant la parole sacrée, nous avons baissé la tête, et nous avons renoncé à comprendre.

Commençons par remarquer que le révérend Leemans passe d'un mode de connaissance par le regard («Il examina longuement ces restes») à un mode de connaissance plus animal: il flaire à la façon d'un chien. Les marins l'imitent: «nous y fourrâmes le nez à notre tour», formulent des hypothèses et tentent de dire quelque chose de manière plus scientifique. Lorsque l'hypothèse la plus acceptable est énoncée («cela sent le poulpe»), le révérend intervient sous le mode d'une allusion à l'Apocalypse en évoquant la Bête d'Épouvante. Il substitue donc au discours «scientifique» un discours «dogmatique» et, à ce moment, formule un *interdit*: «ne devançons pas la Destinée par une recherche impie». Il faut ici comparer et confronter la version du texte parue en revue à celle que nous utilisons pour notre lecture. Je cite la fin du texte paru dans la *Revue belge*:

– Mais, commença Reines, je voudrais savoir, ne pensez-vous pas.

Le Révérend l'arrêta d'un regard sévère et laissa tomber lentement ces mots:

–*Quel est celui qui obscurcit mes desseins par des discours sans connaissances?*

Devant la parole sacrée nous avons baissé la tête, nous nous sommes résignés à ne pas comprendre.

Dans l'édition en revue, Reines, celui qui écrit, exprime un *désir* de connaissance («je *voudrais* savoir») et s'adresse au révérend qui symbolise le savoir («un digne ecclésiastique qui a parcouru le monde et sait bien des secrets de la mer et des terres sauvages»). L'édition ultérieure a gommé ce qui subsis-

tait encore du désir de connaissance empêchant la formulation même de ce désir: «Mais... commença Reines». Un point s'est substitué au désir et à l'adresse, un point c'est tout. De la même façon, le révérend Leemans sera gommé de la fin du texte. L'édition en revue précisait: «le Révérend l'arrêta d'un regard sévère et laissa tomber lentement ces mots», suivait alors la citation biblique. Pour marquer combien l'interdit de la connaissance impie est formulé par Dieu lui-même, le texte a supprimé le recours au regard et effacé le révérend pour mettre en évidence le pouvoir de la parole divine, seule connaissance permise en fin de compte. La parole sacrée met fin au désir, à la recherche impie et, en même temps, au texte, comme si celui-ci était cette recherche impie ou, pour le moins, y participait. Quel est le rôle du maître d'école dans ce récit? L'opposition du profane au divin, de l'impie au sacré va nous guider pour examiner cette question.

Le maître d'école nous apparaît comme lié à la science: *maître d'école*, nous ne le connaissons que sous ce nom, il déclare à Ballister que «[ses] affaires ont un caractère... euh! plutôt scientifique» (p. 154), passe son temps «à compulsuer un tas de livres» (p. 163) et prévient Ballister qu'il va détruire «la plus grande science» (p. 184). Après l'éclatement de la boîte de cristal, Ballister se fera agresser par un personnage décrit tout d'abord comme «une sorte [je souligne, M.L.] de clergyman en jaquette noire [...] avec une petite tête aux yeux de braise» (p. 187), puis identifié à un clergyman («je vis le clergyman»..., p. 187) devenant une «défroque vide [avec] deux mains artificielles et une tête en cire [coiffée d'une] perruque» (p. 188). Ballister, se réveillant d'une torpeur, reconnaîtra dans cette dépouille le maître d'école (cf. p. 189). Dépouille qui sera associée par le révérend Leemans à la Bête d'Épouvante que Dieu fera sortir de la mer au dernier jour de la création (cf. pp. 189-190). Si ces diverses identifications ou associations opérées par plusieurs personnages du récit sont exactes, le maître d'école semble avoir été transformé premièrement en *clergyman*, au service de Dieu pour accomplir un acte ultime (le châtement de Ballister), puis en mannequin de cire (transformation qui pourrait également être interprétée comme une punition divine). Nous pouvons, à ce point de notre lecture, formuler une hypothèse de cohérence de récit: le maître d'école entraîne les marins du *Psautier de Mayence* dans sa tentative de découverte de la quatrième dimension. Par là, ils enfreignent un interdit divin sur la connaissance et sont châtiés par leur guide devenu serviteur de Dieu.

Deux motifs vont à présent retenir notre attention: l'écriture, le langage. Mais avant de les aborder, examinons rapidement les références géographiques données dans *Le psautier*. Plus exactement, tentons de retracer le voyage du *Psautier*. Le bateau part d'un port connu, Glasgow, pour se rendre jusqu'au

cap Wrath par le North Minch (cf. p. 153). Ces données géographiques sont repérables sur des cartes, atlas..., et existent donc. Nous sommes dans le connu, dans le référentiel. Or nous allons assister à une progression du connu vers l'inconnu, ainsi qu'à un effacement du référent. En effet, la suite du voyage devrait conduire les marins dans la baie du Big Toe, «un nom qui ne figure pas sur les cartes» (p. 154). L'endroit est encore nommé mais est déjà impossible à situer. A ce moment le bateau prendra une direction ouest précise pour atteindre «un vilain coin, un véritable désert d'eau semé de pitons rocheux» (p. 154). Il s'agit donc de se rendre dans un «désert d'eau», dans un lieu sans nom et impossible à situer, où le réel paraît s'évanouir en fumée et disparaître. Ballister le sait déjà puisqu'il tient à préciser que «nous ne verrons plus beaucoup de fumées à l'horizon» (p. 154). Lors du récit du voyage, ce processus de disparition progressive du réel va bien être mis en évidence par l'évocation des bateaux croisés. «Nous croisâmes ce jour-là un bateau des Hébrides [...]; vers le soir, un *dundee*, toutes voiles dehors, se profila sur l'horizon. [...] nous vîmes [...] un vapeur danois. Il s'entourait d'une telle fumée que nous *ne pûmes lire son nom*. Ce fut le dernier bateau qui fut aperçu. [...] deux fumées apparurent à l'horizon». (p. 163). On commence par décrire un bateau précis, avec des êtres humains⁶, puis un *dundee*, puis un bateau dont on ne peut plus lire le nom et enfin deux *fumées* comme si le réel disparaissait en fumée. Cette disparition du réel coïncide avec la disparition de la vie autour du *Psautier*. Le texte précise que le jour où deux fumées apparurent à l'horizon, les marins virent «souffler au loin une orque [...] ce fut là *la dernière manifestation de la vie* autour [du] bord» (p. 163). Dans l'édition de la revue ce passage n'existe pas mais l'expression «ce fut là la dernière manifestation de la vie autour de notre bord» est bien présente après l'évocation des fumées. Peut-être faut-il prendre cette phrase au pied de la lettre et comprendre que, dès que l'on quitte le bateau (tomber à la mer), on meurt. On apprendra que plus aucun oiseau ne suit le bateau, que les rats se sont jetés à la mer et qu'il n'y a pas de macreuses ni de marsouins (cf. p. 165) comme si la disparition du référent correspondait à l'apparition de la mort.

3. ÉCRIRE, PIRATER

Nous savons que le texte met en scène la condamnation de l'écriture. Et ce à deux reprises. Nous avons vu que Reines, l'écrivain, était contraint au si-

6. Même si ceux-ci ont des «gueules plates» (p. 163), ce qui pourrait déjà signifier un bouleversement des dimensions puisque Jellewyn évoquera les «êtres idéalement plats» (p. 168) dans sa théorie des différents plans de l'existence.

lence par la parole divine qui mettait fin au texte, nous avons également vu que Copeland, à un autre moment stratégique du texte, à son début, invalidait l'écriture, suspectée de donner «une tournure quelque peu spéciale» au récit de Ballister. Si l'on accepte l'hypothèse du partage du texte en deux récits dont l'un –celui de Ballister –traite d'un savoir interdit, le geste de Copeland se comprend. Il a pour but d'éviter la contamination d'un récit par l'autre, d'un narrateur par l'autre. D'où la double précaution prise: attribuer à Ballister le récit des aventures du *Psautier* et rendre l'écriture responsable des tournures un peu spéciale: elle est alors vue comme dangereuse, comme un poison.

Pour le révérend Leemans, comme pour toute la tradition, l'écriture s'incline et s'efface devant la parole divine. «Dieu le roi ne sait pas écrire mais cette ignorance ou cette incapacité témoignent de sa souveraine indépendance. Il n'a pas besoin d'écrire. Il parle, il dit, il dicte et sa parole suffit»⁷. Tout se passe donc comme si Jean Ray mettait en évidence, par le biais du révérend, la condamnation métaphysique de l'écriture. Cependant cette condamnation, on le sait aussi, n'est jamais simple et elle doit toujours, nécessairement, se doubler d'une revalorisation de l'écriture, vue non plus exclusivement comme poison mais également comme remède. L'écriture, en effet, permet à Ballister de «mourir en chrétien» puisqu'elle agit là où la parole est inefficace. Elle est le remède (*pharmakon*) qui permet de quitter le *Psautier* et la quatrième dimension. Lisons cette scène:

Ce fut seulement vers midi que je me traînai dans la cabine du maître d'école; immédiatement mes yeux tombèrent sur une feuille de papier épinglée bien en vue sur la cloison.

C'était un mot écrit par Jellewyn:

[...] ne tardez pas, alors, à faire ce que je vous dis:

Brûlez tous ces livres [...] brûlez-les vite, au risque de mettre le feu au Psautier. Cela vous sauvera-t-il? Je n'ose l'espérer. Peut-être la Providence vous garde-t-elle une chance? (pp. 181-182).

Un mot écrit permettra à Ballister de mettre le feu aux livres profanes, de fuir le *Psautier*, de revenir dans le monde des humains et d'y mourir après avoir baisé l'image du Christ. Pour comprendre toute la portée de l'expression «un mot écrit», il importe de relire l'épisode qui précède immédiatement la découverte du message de Jellewyn. Celui-ci s'est plongé dans les livres du maître d'école pour découvrir la solution du mystère. Pendant le repas, un bref dialogue a lieu avec Ballister:

7. J. Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972, coll. «Tel Quel», pp. 85-86.

—Avez-vous donc trouvé quelque chose?

—Des lueurs. Je cherche, une piste s'ouvre. C'est probablement insensé, *mais en tout cas inouï. Entendez-vous inouï!*

Il était terriblement excité. *Je ne pus en tirer davantage.* [...]

Je ne le revis que le soir, pendant quelques minutes; il venait remplir une lampe à pétrole et *ne me dit pas un mot.* (p. 181, je souligne)

Cette scène montre bien que Jellewyn va renoncer à partir d'un certain moment à la parole: ses derniers mots diront tout le paradoxe du savoir qu'on ne peut dire: «Entendez-vous, inouï!» Peut-on entendre ce qui est *inouï*? Après cette formulation paradoxale, Jellewyn se tait: «Je ne pus en tirer d'avantage. [...] il [...] ne me dis *pas un mot*». L'écriture va suppléer le discours, elle va rendre possible ce que le discours ne parvenait pas à faire: énoncer un savoir sur la quatrième dimension: pour quitter l'univers où se trouve le bateau, il importe de brûler les livres. Les livres sont donc à la fois ce qui perd et ce qui sauve —là où croit le danger, croit également ce qui nous sauve, disait Hölderlin—, comme l'écriture, ils sont liés au *pharmakon*. Cette importance de l'écriture dans le dénouement de la nouvelle de Jean Ray nous invite à nous intéresser à l'écriture de celui-ci.

Julia Kristeva a, naguère, défini le texte comme une reprise et une modification d'un texte déjà existant: «tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»⁸. Dans un esprit assez semblable, nous dirons que le piratage, en laissant à ce mot toute sa richesse sémantique, est une des composantes majeures de l'écriture de Jean Ray. Quels textes Jean Ray a-t-il piratés pour écrire le *Psautier*?

Tout d'abord et essentiellement un texte de William Hope Hodgson paru dans la *Revue belge* et intitulé *Les spectres-pirates*⁹. Ce récit présente de nombreux points communs avec *Le psautier de Mayence*. Il s'agit des aventures d'un marin nommé Jessop sur un bateau où se produisent des événements horribles et inexplicables fort similaires à ceux qui arrivent à bord du *Psautier*. Jessop, comme Ballister, recueilli par un autre vaisseau, sera l'unique survivant de l'aventure dont il fera la narration. Le parallélisme peut être poursuivi si l'on compare telle déclaration de Jessop «J'ai mon diplôme d'officier de marine»¹⁰ à celle de Ballister au maître d'école: «J'ai mon brevet de capitaine caboteur» (p. 155).

8. J. Kristeva, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, coll. «Tel Quel», p. 146.

9. Cf. *Revue belge*, 15 décembre 1927, 1^{er} janvier 1928, 15 janvier 1928 et 1^{er} février 1928. On se souviendra qu'une aventure d'Harry Dickson portait pour titre *Les spectres-bourreaux*.

10. *Revue belge*, 1928, p. 239

D'autres personnages du récit de Hodgson paraissent avoir inspiré Jean Ray. Ainsi Tammy le mousse qui verra «une forme irréaliste et vaporeuse» alors que le mousse du Nord-Caper apercevra «un bateau transparent comme du verre». Tous deux seront punis par les officiers respectifs¹¹. De même, un être se permettra «de monter sans ordre au mât» comme Turnip qui «sans avoir reçu d'ordre, monta au grand mât»¹². On remarquera encore que Stubbins va «disparaître» en montant au mât comme Jellewyn¹³ et que le nom du Hollandais Svensen est bien proche de celui du Flamand Steevens.

Si la confrontation des personnages de deux récits nous incite déjà à soupçonner un piratage de Jean Ray, l'examen de divers événements communs nous apportera la confirmation de ce soupçon. Nous apprenons que «tantôt par des périodes de calme, tantôt par des mauvais vents [...] des voiles, soigneusement carguées, s'éployaient toujours *de nuit*»¹⁴. Le *Psautier de Mayence* connaît lui aussi cette alternance entre des périodes calmes et des grands vents; et l'on manœvrera également le bateau de nuit (cf. p. 178). Cette manœuvre aura notamment lieu dans les deux récits quand les marins, par prudence se sont enfermés: «passé huit heures du soir, nous serions tous enfermés dans le gaillard d'avant avec défense à qui que ce fût de paraître sur le pont. [...] au-dessus de nos têtes, le bruit sourd d'un bateau qu'on manœuvrait»¹⁵. Dans le *Psautier*, on procède à la manœuvre lorsque Ballister et Jellewyn se sont enfermés: «Tout semble prouver que le danger est surtout sur le pont [...]. Nous étions enfermés dans mon salon-cabine quand le soir vint. [...] On marche sur le pont [...] On aurait dit qu'une foule affairée s'y démenait. [...] Nous voilà rentiers, on travaille pour nous. [...] La barre crissait; une manœuvre laborieuse s'exécutait dans le vent debout» (p. 178). Qui plus est, dans les deux récits, le danger n'est présent que le soir; les journées sont sans risque. Les événements inquiétants sont semblables dans les deux aventures: chutes de corps¹⁶, forme humaine sortant de la mer¹⁷, ...Il reste à examiner la description du naufrage des bateaux. Jessop parle en ces termes: «je vis le pont, fortement incliné, et la proue: le bout dehors du beaupré plongeait dans l'eau. Puis l'inclinaison du navire augmenta encore, la proue *disparût* dans la mer, le toit du rouffle *se dressa* devant moi comme un mur»¹⁸. Le

11. Cf. *Revue belge*, 1927, p. 499 et *Le psautier de Mayence*, p. 185.

12. *Revue belge*, 1927, p. 501 et *Le psautier de Mayence*, p. 172.

13. Cf. *Revue belge*, 1928, p. 158 et *Le psautier de Mayence*, pp. 181-182.

14. *Revue belge*, 1927, p. 494, je souligne.

15. *Revue belge*, 1928, pp. 259-260.

16. *Revue belge*, 1927, cf. p. 512, p. 521. *Le psautier de Mayence*, p. 161, p. 172.

17. *Revue belge*, 1927, cf. p. 495. *Le psautier de Mayence*, pp. 183-184.

18. *Revue belge*, p. 262, je souligne.

Psautier de Mayence paraît subir le même sort: «une forme de bateau [...] se dresser par le travers de bâbord, puis disparaître dans les profondeurs» (p. 185, je souligne).

Enfin, et ce n'est pas le rapport le moins convaincant, l'explication donnée par Jessop des événements surnaturels fait référence à la quatrième dimension: «le bateau lui-même [...] serait cause de tout[...] notre vaisseau serait [...] ouvert à ces êtres. [...] En principe une barrière infranchissable sépare le monde matériel du monde immatériel. Mais la barrière est quelquefois brisée. Ce serait le cas de ce bateau qui se trouverait livré aux attaques d'êtres vivant sur un autre plan d'existence. [...] il n'y a qu'une chose à faire: rallier le premier port, et mettre le feu au bateau»¹⁹. Ajoutons encore que le feu est, dans les deux textes, purificateur. Cependant la conclusion du texte de Hodgson par Jessop remet en cause la véracité de son récit: «leurs récits [des matelots] sont des contes à dormir debout! D'ailleurs, eux-mêmes le savent si bien qu'ils ne parlent que sous l'influence de la bouteille...»²⁰. Cette auto-ironie de Jessop se retrouve dans l'exergue du *Grand nocturne* qui affirmait qu'il s'agissait d'un conte raconté par un idiot, ne signifiant rien. De même l'insistance sur le penchant de Ballister pour la bouteille pourrait donner à penser que son récit est une histoire d'ivrogne.

Le document le plus curieux dans cette affaire de piratage est sans doute une lettre de Ray à Pierre Goemare, secrétaire de la *Revue belge*, datée de février 28: «C'est une [*Les spectres-pirates* de Hodgson] des œuvres les plus saisissantes que je connaisse sur la mer, et surtout sur le mystère et sur la grande peur des solitudes océanes». Et il ajoute: «J'ai –il y a quelques mois –terminé deux nouvelles: *La ruelle ténébreuse* et *Le Psautier de Mayence* qui, dans mon esprit, s'apparentent un peu aux *Spectres-Pirates* par un récit anxieux des crimes d'êtres invisibles peuplant un monde intercalaire féroce situé en dehors de notre espace et parfois de notre temps»²¹. Cette lettre montre bien la proche parenté entre les textes de Ray et celui de Hodgson. En effet, les derniers chapitres du texte de Hodgson furent publiés par la *Revue belge* le 1^{er} février 1928. Immédiatement Ray réagit et tient à préciser que lui-même a terminé *il y a quelques mois* deux nouvelles. Pourquoi cet empressement si ce n'est pour se démarquer du texte de Hodgson, permettre la parution dans la même revue de ses textes et masquer ce que nous avons appelé un piratage?

19. *Revue belge*, 1928, pp. 18-19.

20. *Revue belge*, 1928, p. 263.

21. Citée par Jean-Baptiste Baronian, Françoise Levie, *Jean Ray. L'archange fantastique*, Librairie des Champs-Élysées, 1981, p. 53.

Ensuite, mais comme l'a montré Christian Delcourt²², cela fut une constante chez Ray, les textes de Charles Dickens. Ainsi cette déclaration de Ballister faisant ouvertement allusion à l'auteur anglais: «Mathématiques, géographie, hydrographie des côtes, éléments de mécanique céleste; je ne puis me retenir de reprendre une phrase de Dickens: *Tout en... Ballister !*» (p. 156). Intéressons-nous à l'explication que donne Delcourt, non pas de ce passage du *Psautier*, mais d'un extrait tiré d'un *Harry Dickson*: «Jean Ray met en parallèle –selon un procédé dont il est coutumier –un personnage qu'il crée et un personnage de Charles Dickens: «Le personnel est restreint: le docteur Bray peut dire, comme Mr. Squeers de lamentable mémoire: "tout en Bray". Il donne les cours de mathématiques, de langues modernes, de géographie, d'histoire, de sciences naturelles (*Le secret de Bray House*, p. 324). [...] cette comparaison trahit ici une influence directe de *Nicholas Nickleby* sur Jean Ray [...] A Bray House comme à Dotheboys Hall, le directeur, qui enseigne de multiples matières, est assez porté sur les boissons fortes et visite volontiers une auberge voisine de son établissement»²³. Il faut s'arrêter sur l'expression «je ne puis me retenir de reprendre une phrase de Dickens». A un premier niveau, on peut évidemment comprendre que c'est Ballister qui parle et qui fait une citation de Dickens. Cependant, il est, à mon sens, permis de voir dans cette expression un clin d'œil de Ray à son lecteur, se désignant en train d'écrire; le sens est alors: Moi, Jean Ray, comme je le ferais encore plus tard, je ne puis m'empêcher de reprendre des choses à Dickens, cette phrase, notamment. Delcourt signale ce procédé du clin d'œil: «[...] il est curieux de noter que –l'humour ne perdant jamais ses droits chez Jean Ray – des "clins d'œil" sont venus dénoncer au lecteur les emprunts que faisait l'écrivain et, en particulier, les dettes qu'il contractait pour la première fois envers un texte déterminé»²⁴.

Enfin Jean Ray aura également piraté sa propre auto-biographie ou sa propre légende (puisque l'une recouvre l'autre sans que nous disposions de critères rigoureux pour opérer un partage sans reste). Pour reprendre l'expression de Sarah Kofman, nous sommes face à une «écriture hybride qui efface toute propriété et empêche toute relève dans l'érection d'un portrait»²⁵. Ray aura empêché que l'on constitue de lui un portrait qui ne menace pas de s'effondrer. Il a doublé sa biographie d'une légende qui rend inapte les catégories

22. Christian Delcourt, *Jean Ray ou les choses dont on fait les histoires*, ed. A.-G. Nizet, Paris, 1980.

23. *Id.*, p. 29.

24. *Id.* p. 102.

25. S. Kofman, *Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffman*, Bourgois, 1976, Galilée, 1984, coll. «Débats», p. 152.

de véracité et de fausseté. Une telle conception du texte n'est en rien un refus ou une négation du référent mais elle implique que l'accès au référent ne soit jamais direct ou, si l'on préfère, qu'il soit toujours interprétatif. Les précisions de Derrida, sur ce point, sont, je crois, décisives: «Ce que j'appelle "texte" implique toutes les structures dites "réelles", "économiques", "historiques", socio-institutionnelles, bref tous les référents possibles. Autre manière de rappeler une fois encore qu'il n'y a pas de hors-texte. Cela ne veut pas dire que tous les référents sont suspendus, niés ou enfermés dans un livre [...]. Mais cela veut dire que tout référent, toute réalité a la structure d'une trace différentielle, et qu'on ne peut se reporter à ce réel que dans une expérience interprétative»²⁶.

Jean Ray, on le sait, multiplia les *pseudonymes* masculins ou féminins²⁷. Inscrit à l'état-civil sous le nom de Raymond Jean Marie De Kremer, notre auteur publia ses premiers textes sous le pseudonyme de Jean Ray. Mais en 1927 il fut condamné pour escroquerie et abus de confiance à six ans de prison (il sera toutefois libéré après deux années d'incarcération). Durant cette période il correspond régulièrement avec Pierre Goemare à qui il envoie des contes, articles, en vue d'une publication dans *La revue belge*. La question de la signature traverse cette correspondance. Sous quel nom publier? Le nom de Jean Ray, associé au procès pour escroquerie, n'est plus utilisable, il «a fini d'être à la cote». Il faut donc un nouveau pseudonyme. Jean Ray le précise lui-même dans une lettre de mai 1928: «Il [l'article envoyé à *La revue belge*] n'est pas nécessaire qu'il soit signé Jean Ray, nom qui a fini d'être à la cote [...]. Faites-le suivre du nom d'un de vos collaborateurs, ou de quelques étoiles, ou d'un pseudonyme fantaisiste quelconque»²⁸. Le 18 juin Pierre Goemare répond en ces termes: «Il convient que vous adoptiez un pseudonyme qui, dans l'avenir, vous permettra de reprendre parmi les écrivains belges la place d'honneur qui fut la vôtre»²⁹. Fin juin, Jean Ray propose, parmi d'autres, le pseudonyme de John Flanders sous lequel il a déjà signé dans les lettres flamandes mais qu'il dit être «tout à fait oublié». Le 5 janvier 1929, Goemare lui écrit pour lui annoncer la publication d'une série de texte dont *Le psautier de Mayence*, sous le nom de John Flanders. Et Jean Ray de le remercier pour «le bonheur de lire de nouveau mon nom (habillé de neuf) au bas d'une page imprimée»³⁰. L'édition

26. J. Derrida, *Limited Inc.*, présentation et traductions par Élisabeth Weber, Galilée, 1990, coll. «La philosophie en effet», p. 273.

27. Cf. Baronian et Lévié, *L'archange fantastique*, Librairie des Champs Élysées, 1981, p. 112.

28. *Id.* pp. 53-54.

29. *Id.* p. 54.

30. *Id.*, p. 55.

en revue du *Psautier* est donc signée John Flanders, mais en 1931, ce texte est repris dans le recueil *La croisière des ombres*, signé –et c’est la première fois depuis sa détention –Jean Ray.

Le texte que nous étudions est donc en quelque sorte encadré et traversé par la question de la signature. Rien d’étonnant dès lors que celle-ci soit mise en scène dans le texte lui-même. Jellewyn est «un prince déchu» qui «a du sang de roi dans les veines» (p. 157). Or le billet qu’il laisse à Ballister nous apprend que le nom de Jellewyn cache celui d’une grande et noble famille. Le mot écrit est signé «Duc de...», dit Jellewyn». Le vrai nom est caché et l’appel de note s’en explique: «Ici suit un nom que nous ne dévoilerons pas, pour ne pas réveiller la tristesse d’une grande et noble famille régnante. Jellewyn portait le poids de lourdes fautes; mais sa mort les a brillamment rachetées» (p. 182). Cette situation est apparentée à celle de Ray. Si il n’a pas de sang de roi dans les veines, il n’en reste pas moins que son oncle, Édouard Camille Anseele, fut ministre des Travaux Publics en 1918, puis des Chemins de Fer, de la Marine, des Postes et Télégraphes et de l’Aéronautique en 1926, enfin ministre d’État en 1930³¹. Tout comme Jellewyn qui ne recouvre son nom que par l’écriture et la mort, Jean Ray ne reprend son pseudonyme qu’après une mort symbolique due à la prison. Dans sa lettre du 18 juin 1928, déjà citée, Pierre Goemare ne lui disait-il pas «Jean Ray est mort, mais son âme vit» et insistait pour qu’il choisisse un pseudonyme lui permettant de «reprendre la belle place qui était la [sienne] avant [ses] erreurs».

Il ne faudrait cependant croire que Jellewyn soit le seul personnage du *Psautier* qui ait des rapports avec Jean Ray. Plusieurs autres marins ont des points communs avec lui. Ainsi Ballister a commis un méfait («une sottise histoire de vol de câbles et de suif», p. 155) et aime la littérature anglo-saxonne, Reines est un marin écrivain, spécialiste des contes mais «littérateur sans gloire»,. D’autres textes comportent également des références biographiques. Ne citons que *Le rituel de la mort* où Jean Ray crée un personnage, Marius Élie Tancrede, qui fit deux ans de prison pour faux et usage de faux!³²

Le recours à des pseudonymes, c’est-à-dire la falsification de la signature et l’oblitération de l’origine, de la lignée, la mise en scène *partielle* dans divers personnages, l’ébranlement de la vérité biographique par le mélange de la vie et de la légende³³ auront fragmenté la ligne de vie. Et une telle fragmentation

31. Cf. Baronian et Lévie, *L’archange fantastique*, *op. cit.*, p. 44.

32. Cf. Ch. Delcourt, *Jean Ray ou les choses dont on fait des histoires*, *op. cit.*, p. 20.

33. Le 13 novembre 1950, Jean Ray envoya un curriculum vitae de «haute invention qui diffusa le mythe de la légende rayenne auprès du grand public» (Baronian et Lévie, *L’archange*

empêche de constituer un portrait qui ne soit pas fissuré; dès lors, celui-ci, si il est malgré tout érigé, menace sans cesse de s'effondrer, lézardé par le piratage de Jean Ray. La bordure entre l'œuvre et la vie, le système et le «sujet» du système n'est pas une ligne mince, rectiligne et indivisible mais bien une trace qui traverse en zig-zag les deux corps, le corpus et le corps, les livres et le monde...

4. DIRE ET MAUDIRE

Après nous être interrogé sur le rôle de l'écriture dans la nouvelle de Jean Ray, il convient de se pencher sur la double fonction que reçoit le langage dans le *Psautier*. Double fonction, disions-nous, puisque le langage sert de médium pour énoncer un savoir, sa fonction est alors de *dire*; mais il a également une fonction salvatrice qui consiste à *maudire*.

Examinons les moments où l'on tente de *dire*, d'expliquer les événements dans l'aventure du *Psautier*. Confrontés au surnaturel, les marins, par l'intermédiaire de Jellewyn, font part de leur malaise au capitaine. Ce malaise est inexplicable: «il y a quelque chose qui ne va pas autour de nous, et *le pire*, c'est que personne de nous ne peut l'expliquer» (p. 165, je souligne). Cette impossibilité de dire confine au pire. C'est pourquoi chaque marin va tenter d'expliquer le malaise, de dire ce qui ne va pas. Cette tentative va atteindre son paroxysme lorsque celui qui est taciturne, celui qui nous a été présenté comme ne parlant *jamais* (cf. p. 156) va confirmer l'hypothèse de Turnip:

—Où ce diable d'homme nous mène-t-il? demanda Turnip.

—Diable, oui, affirma Steevens le taciturne. (p. 166)

La conclusion de cette scène insiste sur l'unanimité des marins dans leur tentative de dire l'inexplicable: «chacun avait dit son *mot*» (p. 166). Ce *mot*, même s'il paraît énoncer une parcelle de la vérité, ne rencontre pas le secret du *Psautier* et il faudra attendre le *mot écrit* de Jellewyn pour échapper au navire. Cette volonté de connaître, de savoir qui anime les marins est bien mise en évidence par Ballister qui, pour inciter Jellewyn à se lancer dans une hypothèse sur les univers parallèles affirme: «Je préfère entendre des histoires de sor-

fantastique, *op. cit.*, p. 65) mais bien avant cette date, il s'était constitué une image légendaire ainsi qu'en témoigne, par exemple, le chapeau du *Fantôme dans la cale*, paru dans *La revue belge* le 1er avril 1925 (la date ne s'invente pas) où Jean Ray est présenté comme un «écrivain-navigateur» qui a vécu parmi les contrebandiers américains et s'appête à reprendre la mer pour les «lointaines pêcheries d'Islande» (faut-il rappeler que c'est la destination du *Psautier*?).

ciers et de diables que ce démoralisant "Je ne sais pas"» (p. 168). Ballister préfère la fiction au silence, ce que condamnera formellement le révérend Lee-mans.

Mais le langage, comme médium de la connaissance, est dangereux. Il va échapper au contrôle des locuteurs comme le *Psautier* échappera au contrôle des marins si ce n'est à celui de l'écrivain ou du lecteur. Dès la première rencontre du maître d'école et de Ballister, le danger est présent: «notre conversation dérivait *bizarrement*» (p. 155). La faute en incombe au maître d'école qui précise vouloir «faire le point» sur le navire. Comme la conversation, le navire dérivera et conduira les marins vers la mort ou pire. Ce danger se trouve exemplairement mis en évidence dans les quelques lignes entre le récit de Ballister et celui de Copeland. Il est temps, comme nous l'avions promis, de revenir sur ce passage: «le gamin *raconta* qu'il lui avait semblé voir une forme de bateau transparent comme du verre –*ce sont ses propres mots* –se dresser par le travers de bâbord puis disparaître dans les profondeurs» (p. 185). Par deux fois dans la même phrase, le texte insiste sur la responsabilité des paroles de l'enfant –c'est lui qui raconte et ce sont ses propres mots –comme si le sujet était à ce point grave ou dangereux qu'il faille surtout éviter de porter la responsabilité de telles paroles. Pourquoi? Parce que parler fait mourir. Telle est la loi de ce texte énoncée dès les premières lignes: «Ballister allait mourir. On avait, en vain, tâché d'aveugler les voies rouges par où sa vie s'échappait. Il n'avait pas de fièvre, son parler était égal et rapide» (p. 151). A l'écoulement du sang correspond un parler égal et rapide. Tout se passe comme si Ballister, en parlant, se vidait de son sang et de la vie. Le texte précise en effet que «si nous [les marins qui ont recueilli Ballister] avions pu arrêter l'hémorragie, nous l'aurions sauvé car aucun organe essentiel n'était lésé» (p. 188). Une fois son récit terminé, Ballister «tomba en une sorte de torpeur d'où il se réveilla pour demander comment ces blessures lui étaient venues» (pp. 188-189). Le silence est salutaire mais Ballister, une dernière fois, voulut encore savoir. C'en était trop et, après avoir désigné le responsable, «il tomba dans une douloureuse fièvre, dont il ne s'éveilla que six jours plus tard, à l'hôpital maritime de Galway, pour baiser l'image du Christ et mourir» (p. 189). On remarquera que l'hémorragie paraît avoir cessé quand Ballister s'est tu puisqu'il faudra six jours pour qu'il décède. Cette mort est celle d'un chrétien qui, après avoir enfin renoncé au discours interdit, peut baiser l'image du Christ.

La mort de Steevens, le taciturne qui avait affirmé le lien entre le savoir incarné par le maître d'école et le satanique, met encore en évidence l'écoulement du sang et le flux du discours. Steevens, en effet, saigne par la bouche: «il fallait tout le temps essuyer la bave sanguinolente qui lui coulait de la bou-

che» (p. 178). Comme l'avancéait Camporesi, «c'est sur la frontière du sang, sur le fil rouge tendu entre le pur et l'impur, que se joue le drame inépuisable où s'opposent le sacré et le profane, l'histoire du divin et celle de cet humain avide de se défaire de son humanité»³⁴.

Dans le texte de Jean Ray, le sang se mêle au langage. Il en va de même pour les larmes. Le mot *sanglot* paraît insister sur ce mélange et sur une déchirure, une brisure dans le langage. Ainsi la question du dire, la volonté de comprendre se trouve en quelque sorte interrompue par les larmes, les sanglots. Ballister: «je me mis à pleurer [...] nous n'avions rien à nous dire» (p. 173) ou encore: «Pour l'amour du Seigneur [ne pourrait-on pas entendre du Saigneur?], que nous arrive-t-il? demandai-je d'une voix pleurarde, car la figure du marin ruisselait de larmes»; «Pauvre Walker, pauvre Turnip! murmura Jellewyn dans un sanglot» (p. 175); «Jellewyn éclata en sanglots violents. [...] Il me raconta, d'une voix entrecoupée de larmes, le peu qu'il savait» (p. 177). Ces citations le montrent, il semble impossible d'énoncer un savoir sans voir son discours entrecoupé de larmes. Qui plus est, le discours devient plaintif, se transforme en prière. Il a donc également une fonction *salvatrice* lorsqu'il sert à *maudire*.

Le langage est ainsi *déchiré* par la conjonction du dire et du maudire, du profane et du sacré. Telle phrase de Ballister le montre exemplairement: «D'une voix *déchirée*, je *récitai* la *prière* des morts, *entremêlant aux saintes paroles des malédictions* à l'adresse de l'océan et du mystère» (p. 173). La voix est *déchirée*, ce qui signifie que le langage est brisé, partagé en deux entre le dire et le maudire; les *saintes paroles* se mêlent aux *malédictions*, le discours n'est plus seulement médium de connaissance mais aussi moyen de conjurer les événements, dès lors il ne vise plus uniquement à dire mais également à *réciter*, à *prier*, à *maudire*. La malédiction, comme tout performatif, n'est efficace que si celui qui la profère est habilité à le faire: ici c'est à Ballister, maître à bord après Dieu comme il le rappelle (cf. p. 180), qu'échoit cette tâche. Et la «vérité», le savoir qui permettra de quitter le *Psautier* survient non pas dans un discours scientifique mais dans la rencontre du discours religieux et de l'alcool: «Nous parlions peu. [...] j'étais abruti par l'alcool, car je buvais le whisky par pintes entières. Une fois, au milieu d'une *imprécation*³⁵ d'ivrogne où je promettais au maître d'école de lui casser la figure en cent mille morceaux, je parlai des livres qu'il avait embarqués à bord» (p. 179).

34. P. Camporesi, *La sève de la vie. Symbolisme et magie du sang*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Le Promeneur, 1990, pp. 153-154.

35. L'imprécation est, on le sait, un souhait de malheur contre quelqu'un; étymologiquement, ce mot est lié à *precari*: prier.

On a pu le remarquer, les larmes, les pleurs sont mis en évidence dans ce texte. Cette insistance va nous entraîner vers la question des yeux, du regard, du (sa)voir.

5. (SA)VOIR DIEU

La dernière phrase du *Psautier de Mayence*, lisons-la une fois de plus, associe au renoncement au savoir le geste de baisser la tête: «Devant la parole sacrée, nous avons baissé la tête et renoncé à comprendre». Baisser la tête a pour conséquence de ne plus regarder, de baisser le regard comme le font les fidèles lors de la consécration de l'hostie. Inversement regarder, voir équivaut à comprendre, savoir. Toute notre culture occidentale a lié, au moins depuis Platon, le savoir à la vue (*eidōs, idein, idea*)³⁶. Le *Psautier* ne fait pas exception à cette règle et plusieurs endroits du texte opèrent cette association, soit sur le plan lexical en rapprochant le regard ou l'œil de la connaissance ou de la compréhension: «Je lui jetai un *regard* admiratif et étonné. Vous *connaissez* cela?» (p. 154), «Je clignai de l'*œil*, croyant *comprendre*». (p. 154), soit en faisant advenir une association littéraire ou une précision scientifique après un regard: ainsi Ballister associe-t-il le maître d'école à Headstone après l'avoir longuement *regardé* (p. 155), ainsi Jellewyn découvre-t-il que la direction du *Psautier* est le Groenland après avoir *regardé* attentivement une carte marine (p. 163), soit en évoquant la lecture des textes maudits par le maître d'école: «il tenait son *regard* fixé sur les livres» (p. 164).

Cependant le savoir recherché par le maître d'école et auquel est confronté l'équipage du *Psautier* est impie, interdit, lié à la quatrième dimension, à l'épouvante et aux secrets les plus terribles de l'univers, peut-être même à la personne sacrée de Dieu, Celui qu'il ne faut pas voir en face. C'est pourquoi, lorsque les personnages de ce récit verront des êtres ou des phénomènes de la quatrième dimension, leur vision sera terrible, épouvantable: «je vis le *hooligan*, [...], fixer mon compagnon avec une *terreur* indicible» (p. 158), «Nous nous regardâmes avec *terreur*». (p. 166), «ses yeux regardaient avec *terreur* le plafond de bois luisant» (p. 178), «John Copeland [...] qui [...] vit face à face le mystère et l'*épouvante* qui sortirent de la nuit» (p. 185). C'est pourquoi également le regard des dits êtres sera effroyable, insoutenable: «nous vîmes [...] une formidable figure d'ombre, piquée de deux yeux d'ambre liquide,[...]»

36. Cf. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p. 18: «*Idein, eidōs, idea*: toute l'histoire, toute la sémantique de l'*idée* européenne, dans sa généalogie grecque, on le sait, on le voit, assigne le voir au savoir».

nous jeter un regard *effroyable*». (p. 175), «ses yeux brûlaient d'un éclat *insoutenable*» (p. 183).

Pour tenter d'éviter ces visions, pour tenter donc de ne plus voir, de ne plus savoir, les larmes, peut-être inconsciemment, seront le seul recours des marins. Avoir les yeux embués de larmes trouble la vision. Ballister, après la mort de Turnip, pleure et, pendant un temps, sa vision sera troublée: «j'avais les regards perdus dans les ténèbres» (p. 173), ce qui l'amènera à douter de ses sens: «est-ce que j'ai la berlue?» (pp. 173-174). Jellewyn, quant à lui, son compagnon Friar Tuck étant disparu, éclate en sanglots et déclare: «nous ne le verrons plus jamais!» (p. 177).

Ce rôle protecteur des larmes se retrouve dans *Malpertuis*. Sans pouvoir ici analyser ce grand livre comme celui du regard et des larmes, je voudrais simplement rappeler l'extraordinaire invention de Jean Ray, unique peut-être dans l'histoire mythologico-littéraire: faire pleurer une Gorgone et ainsi adoucir le feu de son regard. Contentons-nous d'une citation:

Lorsqu'une première fois, pendant la nuit de Noël, Euryale projeta son regard terrible sur Jean-Jacques, voulant le pétrifier pour le garder à elle seule, à jamais, ses yeux pleuraient... Les larmes adoucirent le feu de ces yeux et le charme n'opéra qu'à demi... C'est grâce à cela que je pus guérir Jean-Jacques...³⁷.

Au terme de son livre sur les peintures d'aveugles, méditant sur Nietzsche et saint Augustin, Derrida avance une hypothèse sur l'essence de l'œil que nous ne pouvons faire que nôtre tant elle est appropriée pour le *Psautier*:

...si les larmes *viennent aux yeux*, si alors elles peuvent aussi voiler la vue, peut-être révèlent-elles, dans le cours même de cette expérience, dans ce cours d'eau, une essence de l'œil, en tous cas de l'œil des hommes, l'œil compris dans l'espace anthropo-théologique de l'allégorie sacrée. Au fond, au fond de l'œil, celui-ci ne serait pas destiné à voir mais à pleurer. Au moment même où elles voilent la vue, les larmes dévoileraient le propre de l'œil. Ce qu'elle font jaillir hors de l'oubli où le regard la garde en réserve, ce ne serait rien moins que l'*aletheia*, la *vérité* des yeux dont elles révéleraient ainsi la destination suprême: avoir en vue l'imploration plutôt que la vision, adresser la prière, l'amour, la joie, la tristesse plutôt que le regard³⁸.

6. LES NOMS CACHES

Il reste, pour terminer notre examen du langage dans le *Psautier*, à nous interroger sur un point très énigmatique pour moi: les noms cachés. Dans ce

37. J. Ray, *Malpertuis*, Verviers, éd. marabout, 1976, n 142, p. 235.

38. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle, op. cit.*, p. 125.

texte, plusieurs noms ont été ou sont cachés. Ainsi nous ignorons le nom du maître d'école ainsi que ceux de Jellewyn et Friar Tuck qui sont des pseudonymes. Rappelons-nous la note de la page 182 qui refuse de dévoiler le nom de Jellewyn. Souvenons-nous également de la disparition progressive du référent à mesure que l'on approche de la quatrième dimension: on ne peut lire le nom du vapeur danois (cf. p. 163). Peut-être, pour ouvrir quelques pistes de lecture, pouvons-nous commenter le changement de nom du bateau. Nous savons que *Le Psautier de Mayence* ne fut pas le premier nom du bateau (cf. pp. 152-153). Celui-ci fut d'abord appeler *Hen Parrot* : une perruche. Une perruche, ce peut être un oiseau semblable au perroquet mais qui ne parle pas ou bien la femelle du perroquet (qui donc est capable d'imiter le langage humain) mais également une voile de navire. Au sens figuré, cela désigne une femme bavarde qui fatigue par des *propos sans intérêt* (la fin du texte évoquera *les discours sans connaissance* (p. 190). Que penser de cette substitution de noms? On peut y voir la substitution du livre au discours, à la parole; qui plus est, du texte sacré au discours inconsistant. On peut également voir dans ce changement un détournement de la fonction du bateau: la perruche disait la voile, le livre dit la recherche (coupable) d'un savoir (interdit) et aussi le blasphème (on appelle un bateau du même nom qu'un recueil de textes sacrés). Pourquoi le maître d'école éclate-t-il d'un rire *déplaisant* lorsque Ballister évoque la solution plutôt sensée de donner au navire le nom de l'oncle défunt? Le nom de l'oncle l'eut-il trahi ou du moins permis de l'inscrire dans une lignée? Ballister, conscient d'une certaine façon de cette lacune, lui attribuera des noms de substitution: Squeers, Headstone (p. 155).

Pour tenter de comprendre ce qui apparaît comme un refus du maître d'école de dévoiler son nom, il importe réfléchir brièvement sur l'importance du nom. Pour Antoine Vergote, le nom permet le «rapport dialogal aux autres», il marque une certaine dépendance vis-à-vis de l'autre dont j'ai reçu le nom³⁹ et l'acte de nommer constitue le pouvoir adamique par lequel l'homme assure sa puissance intellectuelle⁴⁰. Dans notre texte, tout se passe donc comme si le maître d'école, en cachant son nom, refusait de reconnaître sa dépendance à l'autre et tentait de se soustraire à sa maîtrise intellectuelle. Mais peut-être l'enjeu est-il encore plus considérable? C'est du moins ce que suggère une certaine lecture du *Psautier* avec Blanchot que nous allons très brièvement tenter.

39. A. Vergote, *Interprétation du langage religieux*, Seuil, 1974, p. 118.

40. *Id.*, p. 122.

Dans *La littérature et le droit à la mort*⁴¹, Blanchot nous remémore que Hölderlin et Mallarmé, parmi d'autres, «ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante»⁴² puisqu'il donne ce qu'il signifie tout en le supprimant. Si je dis: cette femme, d'une certaine façon, je lui enlève «sa réalité d'os et de chair», je l'anéantis. «Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être»⁴³. Bien que je ne la tue pas immédiatement, la nommer annonce sa mort réelle déjà présente dans mon langage. Celui-ci «signifie essentiellement la possibilité de cette destruction», il est un «assassinat différé»⁴⁴. Pouvoir nommer ou me nommer est donc lié à la mort. «Je me nomme, dit Blanchot dans une formule saisissante, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre» et plus loin il avance que «l'immobilité pétrifiée [de mon nom] fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide»⁴⁵. Si nous acceptons avec Blanchot ce rapport entre la mort et le nom, nous devons alors convenir qu'en masquant son nom le maître d'école tente d'échapper à la mort. Mais son voyage vers un lieu sans nom, sans référent présente pour les marins un risque «pire que tout, pire que la mort» pour reprendre l'expression de Friar Tuck (p. 166). C'est pourquoi Ballister, après avoir quitté l'univers de la quatrième dimension en détruisant la boîte de cristal, peut affirmer son bonheur de mourir –et de mourir sur terre: «Me voici, [...] je vais mourir [...] Mais je vais mourir parmi les hommes, sur ma terre. Ah! que je suis heureux!

Joie de ne pas avoir perdu le nom dans un lieu sans nom, joie de la mémoire du nom par delà la mort. Pari d'une éternité de l'inscription contre une immortalité où toute trace du nom disparaît. La littérature, selon Jean Ray, réclame, elle aussi, le droit à la mort.

41. Nous nous référons à l'édition du recueil *De Kafka à Kafka*, Gallimard, 1981, coll. «Idées», n. 453, pp. 11-61.

42. *Id.*, p. 36.

43. *Id.*, p. 36.

44. *Id.*, p. 37.

45. *Id.*, pp. 37-38.