

Introduction

Raymond Jean Marie de Kremer (Jean Ray est un de ses nombreux noms de plume), de nationalité belge, auteur forçat de la plume⁽¹⁾, né à Gand, en pays flamand en 1887, mort en 1967, est passé maître de l'Horreur. Son univers est plongé dans les brumes du Nord, à la fois plein de la vie savoureuse des comforts bourgeois de la cité flamande et des relents de violence et de mystères véhiculés par la proximité des ports de mer⁽²⁾. Sa vie reste encore de nos jours aussi mystérieuse que ses écrits, sans qu'on puisse discerner entre la légende et la réalité : a-t-il été, comme il le prétendait, contrebandier sur la fameuse Rhum Row, au temps de la Prohibition ? Était-il familier des ports de l'Asie du Sud-Est⁽³⁾ ? Aurait-il été dompteur dans un cirque ? Sa vie et sa légende s'entremêlent au point qu'il est impossible de faire le départ entre la réalité et la fiction. Et c'est ainsi qu'on le voit introduit sous forme de personnage (fantomatique) de roman dans une œuvre de H. Vernes (l'immortel auteur des Bob Morane), *Les spectres d'Atlantis*⁽⁴⁾ !

Son plus célèbre roman est *Malpertuis*⁽⁵⁾ et c'est autour de cette œuvre que nous avons décidé d'écrire ces quelques pages. Nous ne saurions donner ici une étude complète du genre fantastique, mais il nous semble possible, à travers ce roman, de proposer à la fois la présentation d'une grande œuvre et de la relier à quelques aspects de la problématique de ce genre.

Nous introduirons d'abord à l'univers de *Malpertuis*, ses sources, les linéaments de l'histoire et son schéma narratif ; nous compléterons cette entrée en matière par des remarques destinées à justifier le titre que nous avons choisi, ce qui nous permettra de traiter de l'insertion de l'œuvre dans les cadres du genre, nous appuyant en particulier sur l'essai de T. Todorov, nous menant à l'examen des différentes fonctions assumées par le fantastique, au sein même de l'œuvre.

Reprenant l'analyse de Todorov sur la fonction de transgression de l'œuvre fantastique, nous tenterons de montrer enfin comment se décline cette transgression, complétant cette analyse par celle des moyens par lesquels l'auteur structure l'œuvre.

la trame romanesque de Malpertuis

Les romans fantastiques commencent non pas à la première page mais dès le titre et de ce point de vue, *Malpertuis* ne fait pas exception à la règle : on peut parler d'un titre sec comme un coup de fouet, qui plonge dès l'abord le lecteur dans un univers autre. *Malpertuis*,

c'est, étymologiquement, la mauvaise (« male », en ancien français) maison (le « pertuis », vocable suranné⁽⁶⁾), c'est-à-dire la maison du mal ou du diable, la maison hantée : nous avons affaire directement à la face obscure d'une construction humaine, mais donnant refuge aux hommes et à autre chose.

Malpertuis est le point de contact entre deux univers, dont la rencontre, improbable, est la source et le *locus* d'une impossibilité. Cette maison existe dans le temps, elle manifeste donc une solidité bien matérielle, elle est construite dans des matériaux (pierre, bois, métaux) familiers aux hommes, elle a été fabriquée par eux. En même temps, elle transcende l'activité humaine au sens où elle survit à l'architecte premier et constitue comme une nef chargée de souvenirs humains, navigant non dans l'espace mais dans le temps. Plus qu'un simple artefact, elle acquiert sa figure et sa personnalité propres, précisément parce qu'elle outrepassse les limites de la vie humaine qui en a été pourtant à l'origine.

Parmi les sources de l'œuvre, un nom vient immédiatement à l'esprit, suggéré par l'auteur lui-même, Nathaniel Hawthorne, le célèbre auteur de *La Lettre Ecarlate*. L'extrait que Jean Ray donne d'Hawthorne (in *Malpertuis* p. 12) évoque la vie continuée, souterraine, des dieux grecs, malgré le christianisme. L'œuvre de Hawthorne est pertinente en ce que (dans *la lettre écarlate*) il y fait appel à ce qu'il nomme le concept de la « maison sur mesure » (*custom house*)⁽⁷⁾, en l'occurrence dans la préface-manifeste qui ouvre ce roman. Cette notion, complétée par celle de « seuil » (*threshold*) lui permet d'expliciter sa conception du roman dans une métaphore spatiale qui est un *locus* neutre où se rencontrent passé et présent (il faut entendre à la fois passé et présent littéraire comme social ou historique), dans un dialogue entre l'auteur et son public. La « maison sur mesure » comporte deux étages, le premier « naturaliste » sous forme de satire sociale et politique, le second introduisant directement au fantastique. Sans vouloir anticiper sur les analyses qui vont suivre dans cet article, indiquons que le langage du narrateur entoure la découverte fantasmagorique de la lettre d'un réseau syntaxique relevant de l'ambiguïté. Techniquement parlant, deux points restent à évoquer ; le premier est l'utilisation particulière que fait Hawthorne du rôle du narrateur, qui est chargé d'expliquer comment les documents qui composent le livre sont venus en sa possession, utilisation que reprend Ray dans *Malpertuis* ; le second est la ré-utilisation d'éléments du passé au sein d'une thématique refusant de clore l'interprétation qui peut être faite de ces éléments qui sont, dans la pensée de Hawthorne, gros d'un futur indistinct. De la même manière, Jean Ray insère dans son récit cette thématique de ré-utilisation, à travers le

personnage d'un sorcier ayant conçu le projet de projeter dans l'avenir une situation qualifiée de « survivante ». On peut interpréter la tentative que constitue *Malpertuis* comme le recyclage d'un mythe grec précis, celui de Persée, dont les données ont été inversées subtilement par Jean Ray. On connaît ce mythe : Persée coupe la tête de la Gorgone et vainc le monstre chargé de dévorer la princesse Andromède, avec laquelle il s'unit finalement⁽⁸⁾. Dans la réinterprétation de J. Ray, la Gorgone n'est pas détruite, c'est elle qui, au contraire, détruira le personnage principal, Jean-Jacques qui tient ici le rôle d'un Persée. En même temps, la Gorgone peut être identifiée avec Andromède au sens où elle est destinée à Persée. On peut même penser que les sœurs Cormélon (Les Euménides), protagonistes de l'histoire, remplacent ici les Graia, sorcières aveugles, qui sont également au nombre de trois et qui, dans la légende, avaient guidé Persée vers la Gorgone, alors que dans *Malpertuis*, elles l'en détournent. L'image du mariage entre le héros et l'héroïne est également repris, sous la forme de l'union programmée par le sorcier entre le personnage principal et la Gorgone. Notons pour l'instant que cette union est impossible et qu'elle implique une transgression.

L'histoire de *Malpertuis* peut être résumée par une phrase (*Malpertuis* p. 213) : « Il leur fallait retrouver les dieux mourants de la Grèce antique ! ». Cette histoire est contée sous la forme d'une juxtaposition de récits à la première personne, émanant de documents rassemblés par un narrateur. C'est celui-ci qui ouvre le livre et le conclut ; il nous introduit d'abord au premier document, intitulé « la vision d'Anacharsis », ce qui fait de *Malpertuis* un texte greffé sur un autre texte. En effet, le personnage d'Anacharsis, dont les sources grecques parlent peu, est surtout connu pour être le rôle central d'un roman historique très célèbre au XVIII^e siècle, le *Voyage du jeune Anacharsis*, paru en 1788 sous la plume de l'abbé Barthélémy⁽⁹⁾. Ce récit de voyage imaginaire tentait de donner au lecteur d'alors la vision de la Grèce, à un moment historique où se dessinait ce qu'on appellera le « Greek Revival », illustré par exemple dans la peinture par un David. Et c'est bien de la Grèce qu'il s'agit mais c'est celle des mythes et des dieux, de Prométhée et des Erinyes vengeresses et non celle de Périclès.

Dès l'abord, *Malpertuis* apparaît comme une mise en scène d'un drame à l'échelle de l'histoire, où les anciens dieux, aux figures désormais démoniaques, tentent de survivre dans un univers dominé par le christianisme et l'Église⁽¹⁰⁾. *Malpertuis* semble une enclave de l'ancien temps, où cette victoire, partout ailleurs sans réplique, est ici disputée. En effet, dans le jardin de *Malpertuis* se dresse (*Malpertuis* p. 58) : « une bâtisse d'in vraisemblable laideur, de pierres niellées pourries de lèpre, aux fenêtres crevées, à la toiture béante : les ruines de

l'ancien couvent des Barbusquins ». C'est comme si, dans la réserve qu'est Malpertuis, l'Eglise avait été forcée de fuir. Le lieu de sainteté est abandonné, pas tout à fait cependant, comme nous le verrons et il est une des marques les plus intéressantes des multiples transgressions que le texte met en scène.

Revenons au premier récit : le matelot grec Anacharsis indique à des séides aux ordres d'un puissant sorcier, Cassave, l'emplacement d'une île appartenant au groupe des Cyclades, où les survivants des anciens dieux de l'Olympe se sont réfugiés. Par la magie, ces forbans s'emparent des survivants, les enchaînent et les ramènent à Malpertuis. L'art d'un taxidermiste, Philarète, cousin de Cassaves, leur donne figure humaine, et le sorcier, au moment de sa mort, installe cette cohorte divine, à peine reconnaissable, dans les murs de Malpertuis. Le héros principal de toute l'histoire est un jeune homme, Jean-Jacques, petit-fils du capitaine au long cours Anselme Grandsire, (dont le fils, Nicolas, est le fruit de ses amours avec une déesse, ce qui fait de lui un demi-dieu), qui participe, si peu que ce soit, à la vie des survivants de l'Olympe⁽¹¹⁾. L'histoire de *Malpertuis* tourne autour de lui : amoureux de deux déesses, il finit par mourir de leur rivalité⁽¹²⁾, semblable en cela à Adonis.

Voici quelle est la trame de l'histoire telle que reconstituée par le truchement du schéma actantiel⁽¹³⁾ :

- Sujet (celui qui désire/conduit l'action) : Jean-Jacques.
- Objet (ce qui est désiré par le sujet) : la Gorgone.
- Destinateur (qui désigne l'objet au sujet/qui envoie le sujet) : le sorcier Cassave.
- Destinataire (celui qui reçoit l'objet trouvé par le sujet) : Malpertuis/Cassave.
- Opposants (ceux qui contrecarrent l'action du sujet) : les Erinyes, les époux Gribouin (Ephaïstos et son épouse), Mathias Krook, le cousin Philarète.
- Adjuvants (ceux qui aident l'action du sujet) : l'abbé Doucedame, la cuisinière Elodie, Eisengott.

Malpertuis et le fantastique

Quelle est la place du récit de J. Ray dans le genre fantastique ? Faisant appel à quelques théoriciens (Castex, Caillois.....) qui l'avaient précédé, T. Todorov souligne que le genre fantastique mêle deux ordres, le naturel et le surnaturel⁽¹⁴⁾, ordres entre lesquels le lecteur est amené à choisir. En effet, pour Todorov « le fantastique implique une intégration du lecteur au monde des personnages »⁽¹⁵⁾ et c'est ce lecteur (mais ici il faut préciser qu'il s'agit d'une

« fonction de lecteur » ou lecteur implicite⁽¹⁶⁾ qui sera chargé d'exprimer l'hésitation face aux événements décrits, ce qui permet de poser le fantastique comme se définissant « par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés »⁽¹⁷⁾, lecteur (implicite), dont le rôle pourra être tenu par un des personnages et auquel le lecteur « vrai » pourra (dans une lecture « naïve ») s'identifier. Au total, Todorov pose trois conditions « encadrant » le genre fantastique⁽¹⁸⁾ : a/ le texte « oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements rapportés » ; b/ l'hésitation peut être ressentie par un des personnages/lecteurs implicites ; c/ le texte ne peut être considéré comme appartenant au genre fantastique que si le lecteur est amené à refuser l'interprétation « poétique »⁽¹⁹⁾ ou « allégorique »⁽²⁰⁾ de ce texte.

Malpertuis se conforme-t-il à la définition de Todorov ? Identifions d'abord le lecteur implicite du texte ; celui-ci apparaît dès la première page. En effet, le livre commence par un témoignage sur un témoignage : celui qui fait office de narrateur⁽²¹⁾ nous conte une histoire à partir de documents trouvés (plus exactement de documents volés), au récit desquels il ajoute ses réflexions destinées à relier la trame du passé à sa propre époque, celle d'un homme encore vivant (au moins dans le texte). Ce narrateur est le point de contact (imaginaire) qui s'adresse au lecteur que l'acte même de la narration implique et qui ne peut être confondu (au moins immédiatement) avec le lecteur « réel ». C'est ce narrateur qui va évoquer à plusieurs reprises les hésitations qu'il cherchera à faire partager au lecteur implicite⁽²²⁾. Nous en donnons ici plusieurs exemples : a/ dès l'abord, le narrateur, s'adressant au lecteur, décrit la masse de documents à partir desquels son récit s'élabore (*Malpertuis* p. 8-9) : « quatre mains frémissantes de fièvre, sinon cinq, ont collaboré à la rédaction de ce mémoire de mystère et d'épouvante ». Le doute provient ici d'une part de la multiplicité des témoignages et d'autre part du fait que ces témoignages sont dus à des personnes en état de déséquilibre (frémissantes de fièvre) ; b/ le protagoniste principal du roman, Jean-Jacques, faisant office de narrateur « secondaire », exprime non pas directement ses doutes quant à la réalité de ce qui se produit (une irruption du surnaturel) mais son espoir qu'une solution « rationnelle » lui soit proposée, au milieu de ce qu'il est tenté de décrire comme un délire (*Malpertuis* p. 141) : « Il me sembla que je devenais très léger, que je flottais au-dessus des mondes⁽²³⁾ « Tout cela n'est que cauchemar ! » C'était la pauvre voix de la raison qui essayait de parler au fond de

mon être ; mais elle se tut et ne répéta plus ces consolantes paroles ». Le doute ici apparaît comme préférable à la réalité (surnaturelle) et, de façon paradoxale, le rêve est interprété comme tenant à la raison ; c/ Jean-Jacques encore, qui vient de décrire la façon dont le docteur Mandrix (qui n'est autre que Zeus) l'a guéri miraculeusement de sa semi-pétrification par Euryale, la Gorgone ; toutefois, au passage suivant, voilà comment il interprète cette guérison (*Malpertuis* p. 157) : « sans doute Elodie et les gens de son entourage s'étaient-ils trompés en me croyant cloué au lit par une inexplicable paralysie ». Ici, le héros en tient explicitement pour une explication « naturelle » de sa guérison, invitant le lecteur à partager son choix sans pouvoir le lui imposer ; d/ la révélation de la nature exacte des dieux enfermés dans *Malpertuis* est donnée par l'abbé Doucedame, mourant ; un des narrateurs secondaires, un prêtre, l'abbé Misseron, note qu' à ces propos (*Malpertuis* p. 215) « la fièvre y joua..... un rôle prépondérant » et que les paroles du prêtre sont rapportées pour leur valeur « purement documentaire » ; or, l'état fiévreux du mourant peut induire un doute sur la validité factuelle de ses dernières paroles ; e/ le doute est enfin instillé par le narrateur principal s'adressant au lecteur implicite, lorsqu'il présente les derniers documents qui vont lui servir à achever la narration, documents sélectionnés parmi les manuscrits laissés par Dom Misseron et dont certains sont présentés comme étant sujets à caution (*Malpertuis* pp. 236-237) : « Il est à peu près sans intérêt de reproduire une incohérente étude sur les « frères dits Barbusquins », qui sentent la fatigue cérébrale, pour ne pas employer un terme plus sévère..... Cette étude est d'autant plus sujette à caution, qu'elle est entrecoupée de récits hagiographiques absolument imaginaires..... d'absurdes pages d'histoire naturelle où il est question de migrations d'oiseaux absolument inexistantes..... ». Ces documents, attribués à la folie, proposés à la sagacité du lecteur implicite (et donc à son choix) font peser le doute sur le reste de la documentation, pourtant présentée comme « sûre ».

Il apparaît donc que *Malpertuis* se conforme à une des lois du genre, telle que définie par Todorov.

le récit fantastique et ses fonctions

Todorov, dans son étude, constate que les grands narrateurs du XIX^{ème} siècle ont été, à des degrés divers, également des auteurs de récits fantastiques et il en conclut qu'il s'agit plus que d'une coïncidence : il y a presque consubstantialité entre récit et fantastique, au sens où le récit narratif peut être décrit comme un « mouvement entre deux équilibres »⁽²⁴⁾. Les éléments fantastiques seraient même par excellence le moteur de la possibilité du récit comme dynamique

narrative, assumant donc une fonction proprement littéraire au regard de l'ensemble de l'œuvre. Le récit de *Malpertuis*, comme récit, n'échappe pas à cette contrainte et oscille entre deux états stables qui sont, d'une part la présence de survivants des dieux de la mythologie grecque sur une île des Cyclades et d'autre part (le point d'arrivée), la fuite du narrateur hors de Malpertuis (et donc son retour dans le monde « naturel »). L'oscillation dont nous parlons peut être exprimée par la double image de la chair et de la pierre.

Expliquons-nous ; il nous semble qu'à un niveau non pragmatique, le récit de *Malpertuis* est le récit d'une série de solidifications dont les deux pôles sont, à une extrémité le summum de la fluidité, à l'autre le summum de la solidité, la chair participant tour à tour des deux. Il nous faut remarquer d'abord que le *locus* principal du roman, qui apparaît (en dehors de Jean-Jacques) comme le principal personnage, la maison Malpertuis, édifice de pierre (*Malpertuis* p. 55 : « Elle est là ⁽²⁵⁾, avec ses énormes loges en balcon, ses perrons flanqués de massives rampes de pierre, ses tourelles crucifères, ses fenêtres géminées à croisillons, ses sculptures grimaçantes de guivres et de tarasques, ses portes cloutées » est décrite en fait comme la pétrification (c'est-à-dire la solidification) d'éléments propres aux vivants : elle (*Malpertuis*, p.55) « sue la morgue des grands qui l'habitent et la terreur de ceux qui la frôlent. Sa façade est un masque grave, où l'on cherche en vain quelque sérénité. C'est un visage tordu de fièvre, d'angoisse et de colère... ». Ce lieu, pétrification d'émotions, est le point focal à partir duquel les procédures de transformations s'opèrent, permettant le passage entre deux états. En effet, un des récits (situé à la fin de *Malpertuis* mais chronologiquement au début) décrit l'état dans lequel se trouvent les dieux avant leur capture (*Malpertuis* pp. 215-247) : « Ils flottaient dans l'air. D'aucuns étaient morts et s'en allaient par lambeaux de nuées.....la charogne divine fondait aux quatre vents de l'espace ». Les dieux, créations de l'imaginaire humain (lié lui-même à l'air, substance absolument opposée à la solidité), se dissolvent et pourrissent dans le fluide aérien, à la fin d'un processus de dé-substantification, analogue au pourrissement. Ceux qui restent encore en vie doivent cependant être « solidifiés », c'est-à-dire incarnés et pour cette opération, l'opérateur choisi, le cousin Philarète, taxidermiste diabolique, a été chargé par Cassave de procurer aux dieux une défroque humaine.

L'art de Philarète est démoniaque et constitue une contrefaçon de vie. Lampernisse/Prométhée (lui-même expert en vol sacré) montre à Jean-Jacques les dépouilles des morts de Malpertuis ⁽²⁶⁾ que le cousin diabolique a tenté de conserver (*Malpertuis* pp. 138-139) : « Et dire que Philarète s'est cru Dieu, en les reprenant à la mort..... Regarde ! Il

gonfla ses joues et souffla sur les Lazare. Une vie singulière les anima aussitôt, ils se mirent à rouler, à se balancer, à se heurter comme feraient des balles élastiques et tout à coup, d'un bond, ils s'élevèrent au plafond où ils restèrent collés. –Des peaux, rien que des peaux..... ». Cette scène stupéfiante évoque le monde de la Bible où Dieu anime, précisément par son souffle, la première humanité, ou encore (dans la vision d'Ezéchiel) les ossements épars des morts. Mais alors que le souffle divin est porteur de vie véritable, l'art impie de Philarète n'arrive à animer que des baudruches. Ces baudruches sont de chair, mais de chair tenant le milieu entre le maximum de vie (la chair vivante) et le maximum de pourrissement (la décomposition). Elle est donc analogue de la pierre, en ce que la dépouille acquiert une stabilité dont le modèle absolu est la pierre.

Lorsque Lampernisse souffle sur les dépouilles, celles-ci prennent littéralement l'air, semblables aux dépouilles des dieux morts qui flottent dans les nuées. Philarète est un des deux opérateurs de la solidification à l'œuvre dans le roman.

Le second de ces opérateurs est la dernière Gorgone, Euryale, dont on nous dit (*Malpertuis* p. 215) qu'elle « avait gardé toute sa puissance et toute sa tragique et suprême beauté » ; c'est-à-dire que l'opérateur de l'autre processus de solidification a échappé à la décomposition (sumum de fluidité), pour garder sa puissance qui est une puissance de pétrification. En quelque sorte, l'opérateur du solide est elle-même un solide et les instruments utilisés (pour ainsi dire) sont ses yeux. Lorsque Euryale déclare à Jean-Jacques que celui-ci devra l'épouser, lorsque les autres habitants de Malpertuis auront disparu, son regard prend une importance significative (*Malpertuis* p. 69) : « J'aurais voulu me retourner pour la voir mais sa main se faisait plus lourde et plus froide encore sur mon cou, et je ne pus faire aucun geste. Mais, en face de nous, un trumeau renvoyait nos images. J'y vis briller deux flammes vertes⁽²⁷⁾, immobiles, comme d'énormes pierres de lune perdues au fond d'une eau nocturne »⁽²⁸⁾. Ce passage évoque directement à la fois le regard et le miroir (trumeau) qui sont, comme le remarque Todorov⁽²⁹⁾, particulièrement liés à l'introduction des éléments proprement fantastiques.

Cependant, l'opératrice du maximum de solidité (c'est-à-dire Euryale, agent de pétrification) est accompagnée à deux reprises par la présence d'un des maxima de fluidité, à savoir l'eau, sous forme de larmes. De fait, les yeux d'Euryale, maîtresse de la mort (puisque son regard de Gorgone pétrifie) pleurent dans deux circonstances : a/ (*Malpertuis* p. 238) : « 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 adoucissent le feu de ces yeux et le charme n'opéra qu'à demi »⁽³⁰⁾; b/ (*Malpertuis* p. 250), lorsque le narrateur retourne à Malpertuis pour un nouveau vol, il rencontre la dernière habitante du lieu, qui veut le pétrifier. Pourtant, « lentement, le charme mortel diminua de puissance, les yeux perdaient leur férocité viridine et je vis qu'ils pleuraient de grosses larmes de clair de lune ». Dans les deux cas, c'est la présence d'eau (symbolisant la vie mais aussi symbole de la douleur d'Euryale, désespérée d'avoir perdu Jean-Jacques) qui empêche la pétrification d'aller jusqu'au bout : l'opération de pétrification est en quelque sorte neutralisée par le recours au maximum inverse. La structure d'opposition que nous venons de mettre en valeur, structure abstraite (en tant qu'opposition de deux éléments concrets qu'a priori rien n'oppose⁽³¹⁾), est mis en scène également à travers le personnage de la Gorgone et celui de Nancy, la sœur du héros principal, mise en scène articulée autour des yeux : dans une vision affreuse (*Malpertuis* pp. 158-159), Jean-Jacques découvre ce qui reste de sa sœur : « je ne vis que les yeux, sombres et beaux. –Nancy ! m'écriais-je. Ils se voilèrent et disparurent. Ils ne tardèrent pas à réapparaître, plus proches, presque à la hauteur des miens. J'étendis la main, très doucement, dans un geste de caresse ; elle se heurta à quelque chose de lisse et de froid. C'était un vase de gros verre, en forme d'urne, d'un bleu à peine transparent ; je frémis à son contact glacé. –Nancy ! m'écriais-je encore une fois, la gorge serrée. Les yeux ne disparurent pas : ils me fixaient à présent avec une douleur indescriptible, ils étaient dans l'urne de verre ! ». Nancy et Euryale apparaissent liées et le point commun est l'eau, que ce soit celle de la mer ou celle des larmes : Nancy, qui n'a plus (littéralement) que les yeux pour pleurer, supplie qu'on mette fin à son tourment (*Malpertuis* p. 159) : « Dans la mer.....je t'en conjure.....jette-moi dans la mer !.....les yeux de Nancy continuaient à pleurer d'affreuses larmes ». La mer occupe une large place dans l'œuvre de Jean Ray ; elle est également significative dans la mythologie grecque ; ainsi voit-on Ulysse chassé du monde des hommes par une tempête à la fois océane et divine qui l'amène vers une série de contrées habitées par des êtres divins (les Lotophages, Circé, Calypso)⁽³²⁾. Nancy, à moitié déesse (et la présence de ses yeux toujours vivants alors que le corps a disparu, en est un signe), ne peut trouver le repos que dans la mer, domaine de la mort et domaine des dieux. Euryale et Nancy occupent les deux pôles de la transformation, l'une au pôle du maximum de solidité, l'autre au maximum de fluidité, sans que cette opposition puisse être pensée absolue : en effet, Euryale pleure, ce qui introduit un principe de fluidité au sein de la solidité, principe incarné dans ses yeux et Nancy, immergée dans un liquide, n'y est pas entièrement dissoute puisque restent ses yeux, ayant conservé leur intégrité.

Le récit de *Malpertuis* est donc bien celui du passage entre deux maximums, c'est-à-dire entre deux états stables et au moins un des deux opérateurs (une Gorgone) est explicitement un élément fantastique, c'est-à-dire non naturel (bien que, comme nous l'avons vu, le second opérateur, Philarète, est également assimilé à un élément tout aussi surnaturel, à savoir Dieu, bien qu'il s'agisse ici d'une figure divine « retournée » ou sacrilège.

Le rapport entre les deux opérateurs peut être compris de la façon suivante : Philarète, qui « fourra les dieux de l'antique Thessalie comme dans des sacs où ils furent à peine des hommes » (*Malpertuis*, p. 218), est l'agent de la première solidification, celle qui conduit la fluidité divine à la solidité (relative) de la chair ; il permet ainsi aux anciens dieux de prendre (suffisamment) pied parmi les hommes et de jouer leur rôle dans l'enclenchement de la narration ; Euryale, solide dès le début, est l'agent de la transformation finale (pétrification) du héros, qui clôt cette même narration et en quelque sorte, la solidifie, en interrompant ainsi la dynamique dans l'immobilité finale de la pierre.

En tant que récit narratif, le roman *Malpertuis* assigne à ses éléments proprement fantastiques la fonction nécessaire d'opérateur de changement nécessité par la nature même du récit.

Ces éléments fantastiques assument une autre fonction, appelée par Todorov « fonction sociale ». Les analyses portant sur cette fonction amènent Todorov à des considérations historiques sur les limites temporelles « encadrant » le genre fantastique. Cet encadrement est assez strict puisqu'il semble se limiter à la fin du XVIIIème siècle et au XIXème siècle, Maupassant étant supposé être le dernier écrivain ayant illustré le genre⁽³³⁾. Même si l'on peut discuter cette assertion, on doit reconnaître que Jean Ray lui-même (homme essentiellement du XXème siècle) a pris soin de situer le récit de *Malpertuis* au sein du XIXème siècle, mais pas sans nuances, comme nous le verrons. Ce rapport au passé du genre fantastique⁽³⁴⁾ est la manifestation d'une mutation très importante, qui commence au XVIIIème siècle : c'est lorsque les procès pour sorcellerie ont été abandonnés que les histoires surnaturelles ont pris leur essor en tant que tel ; en effet, auparavant, sorcières, démons, incubes et succubes faisaient partie de la réalité, et les ouvrages qui les évoquaient ne pouvaient prendre la forme d'histoires inventées. Pour Todorov, la fonction sociale du récit fantastique est liée à la « mauvaise conscience du XIXème positiviste »⁽³⁵⁾, mauvaise conscience liée à deux éléments : a/ le positivisme qui n'est pas tant celui d'Auguste Comte que celui représenté par Laplace, à savoir le scientisme, pour lequel l'univers est composé uniquement de matière et est le seul être, tout ce qui était interprété

en termes spirituels relevant soit de la maladie mentale soit de l'imaginaire. Ce scientisme reflète donc une philosophie de la stabilité (la célèbre histoire du démon de Laplace montrant d'ailleurs bien que le temps est réversible et que tout peut être prédit dans le futur comme dans le passé) ; b/ l'irruption de deux révolutions scientifiques, le transformisme de Darwin d'une part et la théorie de la relativité d'autre part. Ces deux théories vont faire éclater le cadre mental hérité du XIX^{ème} siècle et un passage de *Malpertuis* (pp. 91-92) permet de voir comment ces théories nouvelles ont été évoquées par Jean Ray sous cette forme⁽³⁶⁾ : « Me rapportant aux belles études de M. Fresnel, je serais enclin à invoquer le phénomène des interférences, pour essayer d'expliquer le flux et le reflux dans le déchaînement des forces mauvaises de Malpertuis.....L'abbé Doucedame..... a bien voulu me parler d'un certain « pli dans l'espace » pour expliquer la juxtaposition de deux mondes, d'essence différente, dont Malpertuis serait un abominable lieu de contact..... Ce n'est là qu'une image et l'abbé Doucedame prétend qu'il me faudrait des connaissances mathématiques très étendues pour qu'elle se présentât ... à mon entendement ». Lorsque Jean Ray fait appel aux travaux d'un physicien du XIX^{ème} siècle et aux mathématiques, il greffe, en quelque sorte, une ébauche de rationalité sur un texte consacré à l'occulte. L'ouvrage de Jean Ray reflète à sa manière la vulgarisation (mal comprise) des théories de Einstein qui ont commencé à être portés vers le grand public à partir de 1920 et dont on avait surtout retenu que l'univers possède des dimensions multiples, au-delà des trois primitivement connues⁽³⁷⁾. Malpertuis pourrait même être interprétée comme une sorte de « trou noir », puits gravitationnel, attirant comme un aimant les personnages qui lui sont voués. Ainsi voit-on (in *Malpertuis* pp. 172-173) Jean-Jacques et sa fiancée humaine, Bets, perdus dans des rues pourtant familières et qui se retrouvent sans l'avoir voulu dans Malpertuis, où Jean-Jacques pénètre « comme un somnambule ». A partir de ces éléments, on peut préciser quelque peu les remarques de Todorov : c'est bien parce que l'univers n'est plus cet ensemble à la causalité strictement linéaire que le fantastique ne peut plus fonctionner à la manière d'une césure irrationnelle dans le tissu causal de la réalité, cette réalité étant devenue en quelque sorte fantastique de plein droit. On se souvient en particulier que la physique quantique décrit un monde presque à l'opposé de celui de la physique classique (mécanique), dont les lois, macroscopiques, ne parviennent plus à rendre compte des niveaux corpusculaires⁽³⁸⁾.

Il s'agit ici des lois physiques mais la littérature fantastique introduit au XIX^{ème} siècle une césure dans les lois sociales, une césure, c'est-à-dire une transgression.

les transgressions de Malpertuis

Pour Todorov, les fonctions sociales du fantastique ne font qu'un avec ses fonctions proprement littéraires, toutes deux marquées par la transgression. Celle-ci, de fait, court en filigrane à travers tout le récit de *Malpertuis*. Pour qu'il y ait transgression, il faut qu'il y ait une loi ou des lois. On peut en distinguer essentiellement deux dans le roman *Malpertuis*, et toutes les deux sont divines mais de nature quelque peu différente. La première est la loi des dieux grecs, la seconde est la loi de Dieu et il y a parfois passage ou communication de l'une à l'autre, comme nous le verrons ⁽³⁹⁾.

Examinons d'abord la première qui est essentiellement incarnée sous trois formes : a/ dans la cité grecque, la transgression, le crime contre les lois de l'Olympe (touchant à l'hospitalité, à la famille, au mariage, bref à la société comme unité organique) est puni par la vengeance, dont trois déesses sont les ministres, sous l'avatar, dans *Malpertuis* des sœurs Cormélon (dont le patronyme fleure bon la Province), qui ne sont autres que les Euménides ⁽⁴⁰⁾. Todorov avait remarqué que, dans quelques romans, l'action se précipite lorsqu'un interdit est brisé, cet interdit prenant parfois l'aspect d'un nom qu'il ne faut pas prononcer ⁽⁴¹⁾ ; cet interdit est brisé à trois reprises, la première fois par une des Euménides (*Malpertuis* p. 95) : « Tout à coup, Rosalie s'exclame : - Tu joues comme un enfant. On ne dirait pas que tu auras bientôt trente-cinq ans, Alecta ⁽⁴²⁾ ! Alice sursaute et je vois un éclair d'effroi et de colère dans ses yeux sombres » ; la seconde fois par Jean-Jacques qui d'abord interprète cette réaction comme un sursaut de vanité de la femme que ne veut pas que son âge soit révélé ; mais il s'agit en fait de tout autre chose, comme le montre cet autre passage (*Malpertuis* p. 108) où il prononce le nom interdit : « Alecta...dis-je. Elle poussa un cri sauvage et me serra l'épaule à la briser. -Jamais... entends-tu ? jamais..... Ne prononce jamais ce nom, si tu ne veux pas que le malheur et l'épouvante soient sur toi ! ». Pourtant, à la troisième reprise, la malédiction ira jusqu'au bout et le nom maudit accomplira son œuvre. Ainsi, l'autre amant d'Alice/Alecto (Charles Dideloo, qui l'avait forcée à sa volonté en usant du nom défendu) périra d'abord, détruit par les trois Euménides en furie (*Malpertuis* p. 124). On notera immédiatement que l'interdit du nom se complique de deux autres transgressions, la première étant qu'un mortel puisse rêver de s'unir sexuellement avec une déesse (conjonction du haut et du bas, conjonction forcée, presque comme l'image d'un viol), la seconde, liée immédiatement à la première étant la transgression de la fidélité du mariage (Charles Dideloo étant marié). Alice/Alecto peut illustrer ce que Todorov appelle un des thèmes du *je*, à savoir celui de l'effacement des limites et de la

multiplication des personnalités⁽⁴³⁾. Alice est humaine, Alecto ne l'est pas, c'est pourtant le même être mais les noms différents impliquent une réalité physique différente, une manière de métamorphose. Alice Cormélon est un personnage double : à la fois amante, du côté de la sensualité, et Erinye, du côté de l'horreur. Alice est le masque (plaisant) sous lequel la déesse épouvantable se dissimule mais lorsque Jean-Jacques fait connaissance avec la « vraie » Alice (Alecta/Alecto), il confond son visage avec un masque (*Malpertuis* pp. 116-117) : « un noctambule se tenait immobile, les yeux levés vers le ciel. Il était drapé dans un manteau noir à capuchon et, en approchant, je vis que lui aussi participait à la fête moribonde, car un masque lui couvrait le visage. Mais quel masque..... Je me souviens que, lorsque j'étais enfant⁽⁴⁴⁾, Elodie avait enlevé à un de mes livres d'images une gravure représentant le démon peignant des masques. Le Malin s'y penchait sur un visage de carton qu'il transformait, à rapides coups de pinceau, en une horreur sans nom...Or le masque qui se levait vers les étoiles l'évoquait d'une manière si saisissante que je fis un bond de côté ». La loi qui est transgressée et qui nécessite l'apparition de la déesse de la vengeance est une loi d'interdit sexuel ; le passage que nous venons de présenter se situe au moment où Charles va rejoindre la maison de rendez-vous, sorte de nid d'amour borgne, lieu présumé des amours contre nature de l'humain et de la déesse. Le masque d'Alecto et les circonstances dans lesquelles il se manifeste réunit en un seul moment la cruauté et la sensualité, l'amour sexuel et la mise à mort, ce qui est un thème récurrent du fantastique, lié à la transgression érotique des lois sociales⁽⁴⁵⁾. La seconde forme est représentée par deux personnages/types du transgresseur dans la mythologie grecque : Lampernisse et l'étrange Tchiek.

Lampernisse, le personnage le plus pathétique du roman⁽⁴⁶⁾, est l'incarnation du Titan Prométhée, poursuivi par la malédiction jovienne pour l'éternité, en raison du vol du feu commis par lui en faveur des hommes, ce qui est une transgression de la loi établie par le maître des dieux, Zeus. Ainsi le découvre Jean-Jacques en errant dans les couloirs de la sombre demeure (*Malpertuis* pp. 176-177) : « Je faillis me heurter à lui et, quand je le vis, il me fallut tout mon courage et toute ma colère pour ne pas laisser choir ma lampe devant tant d'horreur. Mon pauvre ami gisait sur le plancher noir et gluant de sang, dans une affreuse nudité, une atroce blessure béant à son flanc maigre.....Je vis alors que d'énormes chaînes le tenaient rivé au sol... Un oiseau d'une taille démesurée, un aigle d'une majesté terrible, à faire trembler les étoiles, se dressait dans la clarté bleue. Ses yeux brûlants me fixaient avec fureur, et son bec s'ouvrit pour laisser passer l'épouvantable cri de rage qui hantait Malpertuis depuis mon arrivée.

La serre de fer noir m'arracha la lampe des mains et la lança au loin ». Dans la demeure de Malpertuis, c'est le drame éternel de la punition du voleur de feu qui continue : Lampernisse/Prométhée, amoureux des couleurs et de la lumière, n'échappera plus à l'aigle divin chargé de lui dévorer le foie. Cet aigle (instrument du châtement éternel provoqué par son vol du feu au profit des hommes) est également celui qui plonge la maison dans les ténèbres et la lutte de Prométhée pour faire régner le feu des lampes ⁽⁴⁷⁾ ressemble à l'épreuve subie dans le Tartare par les Danaïdes : un labeur sans fin et sans fruit.

Tchiek, lui, homme (en apparence) de peine employé pour les travaux domestiques est décrit de la façon suivante (*Malpertuis* p. 99) : « Ce serviteur soulève de formidables seaux de bois remplis d'eau, manie avec une vigueur indescriptible de fantastiques balais et des torchons larges comme des couvertures. Les objets les plus lourds paraissent glisser ou se soulever d'eux-mêmes, à son approche ; malgré sa masse, il se déplace avec une incroyable vélocité..... ». Il y a, dans cette description de besognes pourtant bien ordinaires, un élément surhumain, souligné par l'emploi d'adjectifs comme « formidables » ou « fantastiques ». Il est vrai que Tchiek est en fait bien autre chose qu'un domestique ⁽⁴⁸⁾ et ce n'est pas un hasard si Lampernisse/Prométhée, le réprouvé et le transgresseur (réprouvé parce que transgresseur) nous apprend la vérité sur ce personnage, dont il partage à la fois la nature et le sort (*Malpertuis* pp. 130-131) : « il fut quelque chose de grand, d'énorme. Cette brute soulevait des montagnes aussi aisément qu'il déplace aujourd'hui les seaux de la Griboin. Ivre de puissance et d'orgueil, il entreprit la plus formidable des révoltes ! Tchiek.....Tchiek.....c'est le bruit que font les corps des vaincus qui glissent dans l'abîme..... ». Nous comprenons alors que Tchiek faisait partie des Titans en révolte contre Zeus (donc transgresseurs de la loi suprême) et sa déchéance se poursuit, du Tartare aux travaux ménagers où, cependant, quelque chose de sa titanesque puissance survit.

La troisième forme de la loi des dieux grecs représente un moyen terme ou un pont avec la loi de Dieu. En effet, à la fin du roman, la Gorgone apparaît comme un analogue du Dieu terrible de l'Ancien testament, selon ce que montre ce passage (*Malpertuis* p. 250) : « Je vis une créature d'une immense beauté, mais terrible comme Dieu, se pencher et rester immobile dans l'ombre » ; de la même manière que la Gloire de Dieu ne peut être contemplée (cette contemplation étant une transgression du secret divin) sans mourir, la figure véritable d'Euryale tue (pétrifiée). On peut d'ailleurs penser à ce propos à un épisode de la Bible où la femme de Loth est changée en statue de sel (pétrifiée) pour avoir contemplé la colère de Dieu. La mention

de l'immense beauté de la Gorgone peut surprendre ; il s'agit bien sûr d'une beauté épouvantable (*Malpertuis* p. 233) : « Mais quel visage.....Jamais beauté plus terrible n'avait jailli du mystère de la création ». Ce mystère de la création fait bien entendu référence à la création biblique, illustrant ainsi la valeur de pont du personnage, mais suggère également une autre sorte de création, la création littéraire : s'il peut paraître paradoxal de présenter la Gorgone comme un être de beauté (il semblerait pourtant que les Grecs eux-mêmes l'aient envisagé, comme l'indique l'épithète grecque de « belles Gorgones »⁽⁴⁹⁾), il s'agit pourtant d'un thème littéraire « classique » du genre fantastique, depuis le fameux poème *Medusa* de Shelley. Les Romantiques ont en effet conçu un type de beauté terrifiant, par mélange esthétique d'éléments tristes, horribles ou douloureux, sans parler des thèmes adventices du grotesque ou même de la corruption⁽⁵⁰⁾. Ce dernier thème est particulièrement représenté par la sépulture ou repose le corps pétrifié de Jean-Jacques (*Malpertuis* p. 239) : « Il y pousse de petites fleurs étranges qui tombent en poussière dès qu'on les touche du doigt et des plantes d'une odeur tellement repoussante qu'on ne les approche qu'au prix de nausées ». Il faut voir ici une opposition à l'œuvre entre la putréfaction entourant le tombeau de Jean-Jacques et le corps pétrifié (donc imputrescible) qui l'habite, mais il y a également représentation de l'horreur du péché (l'odeur répugnante opposée à « l'odeur de sainteté ») et de son châtement, dont l'instrument est Euryale, instrument de la loi que Jean-Jacques a transgressé. De quelle loi s'agit-il ? Ici, la situation mêle presque inextricablement la loi des dieux et la loi de Dieu : en effet, d'une part l'inhumation se fait en terre bénie (*Malpertuis* p. 239) : « Malgré la vive opposition des conventuels » (on se souvient que les pécheurs ne peuvent être enterrés en terre consacrée), il est donc question de la loi de Dieu auquel le héros a contrevenu en ayant commerce (sexuel) avec une déesse de l'Antiquité païenne, et d'autre part, le châtement qui le frappe est opéré conformément à une des pratiques de la loi des dieux, la pétrification, opérée par la Gorgone. On peut supposer enfin que les larmes de la Gorgone sont symboliques d'une loi terrible tempérée par la douceur de l'Amour, ce qui évoque indirectement le christianisme⁽⁵¹⁾.

La loi de Dieu est la seconde loi contre laquelle une série de transgression sera perpétrée et d'abord dans le corps même de la demeure Malpertuis. Avant même que la description physique de la maison intervienne, un personnage du roman, l'abbé Doucedame (dont nous verrons qu'il n'est pas lui-même étranger à la transgression) donne l'explication⁽⁵²⁾ du nom de cette demeure (*Malpertuis*, pp. 52-53) : « Dans leRoman de Renard, les clercs ont donné ce nom à l'ancre même de Goupil, le très malin.....cela signifie la maison du Mal ou, plutôt de la malice. Or, la

malice est l'apanage de l'Esprit des Ténèbres.....je dirai que c'est la maison du Malin ou du diable... La figure du renard appartient de droit à la démonologie »⁽⁵³⁾. Malpertuis est donc placée dès l'abord sous le signe du premier Transgresseur, à savoir Satan, c'est la maison du mal, le lieu où se commet la transgression, mais cette transgression ne peut être interprétée comme telle qu'en rapport avec la loi de Dieu et non pas la loi des dieux. Ce patronage explique que bien qu'à proprement parler les personnages féminins du livre soient des déesses, la proximité antagoniste avec un monde chrétien en fait des figures de sorcières.⁽⁵⁴⁾ C'est surtout le cas d'ailleurs d'Alice Cormélon. Extrême beauté comme extrême laideur sont l'apanage des êtres liés au Malin⁽⁵⁵⁾ (dont Malpertuis est la demeure). La mauvaise maison n'appartient pas au domaine du quantitatif mais du qualitatif car elle représente, et vis-à-vis du dehors (elle constitue d'ailleurs la limite entre un dehors et un dedans) et vis-à-vis d'elle-même une coexistence d'ensembles moraux. Dans cet ensemble, la cuisine semble une exception : c'est le seul lieu où le mal ne pénètre pas mais on doit remarquer que cette immunité est due avant tout à la présence d'Elodie, pieuse cuisinière ; lorsque cette dernière s'en va, la cuisine est envahie par le Mal⁽⁵⁶⁾. Elodie, qui a élevé Jean-Jacques, représente l'antithèse à la figure des femmes de désir, en tant qu'elle est la mère ou le substitut maternel⁽⁵⁷⁾. Après que Jean-Jacques a consommé la relation sexuelle avec Alice/Alecto, elle quitte définitivement la maison.

Parmi les figures de la transgression de la loi divine, Cassave ressort particulièrement et à trois titres. Premièrement, Cassave, dont on nous dit (*Malpertuis* p. 211) qu'il fait partie de l'ordre occulte des Rose-croix, est un maître de magie noire qui a connu le secret de l'élixir de longue vie, c'est-à-dire qu'il a violé la loi naturelle ; deuxièmement, le maître de Malpertuis transgresse la loi en la faisant sienne (*Malpertuis* p. 217) : « Cassave.....le fourbe qui fit la loi aux dieux », c'est-à-dire qu'il se fait le maître des maîtres (dans un renversement propre à la fois à la sorcellerie et à cette sorte d'ambition que les Grecs nommaient l'*Hubris* ; il déclenchera toute l'affaire en emprisonnant les dieux à l'intérieur de Malpertuis, dans le but (*Malpertuis* p. 242) de provoquer le mariage de Jean-Jacques Grandsire avec la dernière Gorgone, afin de provoquer « des choses énormes dans l'avenir ». Cette union prévue mais non réalisée apparaît comme une caricature d'une union fondamentale au christianisme, à savoir celle de l'homme et de Dieu dans la personne du Christ et ceci constitue la troisième violation. Les références à la loi divine et en particulier au christianisme ne manquent pas dans *Malpertuis* ; une des plus frappantes surgit au moment de la mort du sorcier, achevée par Euryale (*Malpertuis* p. 48) :

« Ouvre tes yeux, fille des dieux, murmura l'oncle d'une voix toute changée et qui semblait enclorre un respect terrifié. Ouvre tes yeux et aide-moi à mourir...Euryale se pencha vers lui. Il poussa un soupir, et j'entendis quelques mots glisser et se dissoudre dans le silence : Mon cœur dans Malpertuis.....pierre dans les pierres..... ». On note l'intrication de deux thèmes, a/ le thème proprement païen de la punition par pétrification (dont nous avons déjà remarqué qu'il pouvait également être connoté bibliquement), pétrification opérée par la Gorgone, déesse grecque ; b/ le thème du cœur, traité explicitement de façon impie : en effet, les dernières paroles de Cassave ont une résonance directement chrétienne, au sens où le sorcier demande que son cœur (de chair) soit changé en cœur de pierre, dans une inversion radicale vis-à-vis de la thématique chrétienne de la conversion, exprimée dans la Bible à de multiples reprises précisément par l'image du cœur de pierre changé par Dieu en cœur de chair. Entre la conversion (chair/vie) et la damnation (pierre/mort), Cassave choisit la damnation, dans une forme d'immortalité marmoréenne témoignant de sa révolte luciférienne ⁽⁵⁸⁾.

Deux autres personnages de Malpertuis représentent la transgression de la loi divine, et en particulier sur le plan sexuel. Ils occupent d'ailleurs des positions diamétralement opposées sur l'échelle de la pureté sexuelle ; il s'agit des personnages de Mathias Krook et de l'abbé Doucedame. Examinons d'abord le premier ; Mathias Crook, dont l'origine n'est jamais éclaircie (il est traité in *Malpertuis* p. 217 de : « greluchon, un vague varlet de l'Olympe, que Cassave lui-même n'osa identifier avec le merveilleux Apollon »), est avant tout l'amant de la sœur de Jean-Jacques, Nancy ; c'est-à-dire qu'il est à la fois sexuellement actif et en dehors des liens sacrés du mariage. Il est également une manière de mort-vivant, chantant, la tête clouée au mur et de façon obscène le Cantique des cantiques, ce chant d'amour symbolisant la relation amoureuse licite entre Dieu et son peuple, sous la forme d'un mariage mystique (cf. *Malpertuis* pp. 86-88) : « Il y avait de la lumière sous les pieds de Mathias ! Et ses pieds reposaient, immobiles, sur le vide de l'air..... Mais il chantait, chantait, d'une voix épouvantable ». Il s'agit donc d'un travestissement grotesque de l'amour divin, travestissement païen, et ce personnage réapparaîtra lors du « mariage » de Jean-Jacques avec Bets, jeune fille au cœur pur (*Malpertuis*, p. 167), où ce mariage est qualifié de « noces très douces », qui l'empêchera de céder à l'appel du chant grotesquement obscène du dieu déchu (*Malpertuis* pp. 166-167). Ici, la jeune femme apparaît comme une figure de la chasteté, combattant par sa présence le désir sexuel impur (représenté par le survivant de l'Olympe).

Au personnage d'amant trouble (Mathias Krook) s'oppose celui de l'abbé Doucedame,

prêtre et donc supposé, par état, pur, c'est-à-dire sexuellement innocent. Cependant, il est petit-fils du complice de Cassave, Doucedame-le-vieil, c'est-à-dire petit-fils d'un prêtre renégat. Précisons : le prêtre ne peut se marier, il est tenu (par la loi divine) à la chasteté complète. Doucedame-le-jeune, comme petit-fils de prêtre dévoyé doit se transformer en loup-garou le soir de la Chandeleur (cf. *Malpertuis* pp. 203-207). La nature de la transgression est évidemment sexuelle et les conséquences (le châtement différé) sont également sexuellement connotées ; de fait, l'homme pur (personnifiant dans la messe le Christ, c'est-à-dire le maximum du divin) se transforme en loup, dont la symbolique sexuelle est bien connue, c'est-à-dire qu'il assume dans la métamorphose le maximum du bestial sexuel. On peut contraster la mort du prêtre (qui prend les allures de la « bonne mort » chrétienne⁽⁵⁹⁾) avec celle du sorcier Cassave (tous deux occupant des places opposées dans le champ du sacré⁽⁶⁰⁾, sacré pur et sacré impur) qui lui est la figure du damné, alors que le prêtre apparaît comme sauvé (*Malpertuis* p. 223). Doucedame tentera d'enrayer la malédiction pesant sur les enfants de Nicolas Grandsire, dont il partage largement le destin. Il y a en effet un parallèle entre l'histoire personnelle du prêtre et celle de Jean-Jacques et de Nancy : sur eux tous pèse une malédiction qui remonte au grand-père, qui leur fait payer les crimes de leurs aïeux. C'est bien d'une destinée commune dont les petits-enfants souffrent mais ils sont punis à l'inverse l'un des autres : Doucedame, petit-fils d'homme, est transformé en infra-humain (loup), ce qui assure sa destruction, alors que les enfants Grandsire, à moitié dieux eux-mêmes, ne parviennent pas à assumer leur sur-humanité, dont ils sont par ailleurs largement ignorants alors que Doucedame connaît parfaitement ses origines.

Il nous faut finalement invoquer la figure d'autres personnages ecclésiastiques du roman, les Barbusquins. Il nous est dit que les moines (*Malpertuis*, p. 59) : « s'adonnaient parfois à la spagyrie, encore que la pratique en fût condamnée ». La spagyrie est l'art de la pierre philosophale, l'art alchimique. Le couvent est donc à la fois un lieu « pur » et en même temps habité par des êtres ambigus, « purs » en tant que moines, « impurs » en tant que pratiquant des arts magiques dont il est explicitement dit qu'ils sont défendus par la même loi qu'ils sont censés incarner (la loi divine). Ces moines, ou plutôt leurs fantômes, incarnent post-mortem la justice divine lorsque les dieux anciens (et en particulier les Euménides vengeresses) manifestent leur identité réelle la veille de Noël (*Malpertuis*, p. 140) : « Place au vrai Dieu ! Arrière les fantômes de l'enfer ! Les premières barbutes étaient arrivées à la hauteur de la fenêtre et je vis luire par les trous des cagoules des yeux rouges de fièvre et de sainte fureur ». Dans cette scène, les deux lois sont face à face, d'un côté celle des dieux païens de la vengeance,

de l'autre des moines porteurs de la loi divine et ce choc explicite spectaculairement la position relative des deux lois : la loi de vengeance de la Grèce ancienne, incarnée par des femmes diaboliques, c'est-à-dire sexuellement actives, est rejetée, comme transgression, par des personnages masculins qui eux représentent précisément l'absence de sexualité. Toutefois, ces deux lois, dont l'une met en échec l'autre, sont plus semblables qu'il n'y paraît au premier abord, comme un détail permet de le reconnaître : le feu couvant dans les yeux des Euménides est de même couleur que celui qui éclaire les yeux des moines, le rouge ardent du stupre (maximum de débauche et en même temps châtement de la débauche) répondant au rouge ardent du maximum de vertu, c'est-à-dire de vertu sexuelle. *Malpertuis* donne à voir par ce biais que vertu extrême et débauche sans frein se répondent l'une à l'autre en tant qu'elles sont des transgressions d'un ordre spécifiquement et « simplement » humain.

Conclusion

Jean-Jacques est le héros de *Malpertuis* mais un héros malgré lui, pris aux filets d'une intrigue (littéralement intrigue amoureuse) dont il ne commande aucun des fils. Pour ainsi dire, il ressemble à ces figures d'adolescents romantiques, fascinés en même temps qu'épouvantés par une féminité qui leur apparaît aussi attirante qu'inquiétante. D'une certaine manière, *Malpertuis* est un roman d'initiation et les transgressions qui informent l'œuvre ressemblent fortement à celles dont l'adolescence, toute pleine des désirs de la chair, a le secret. Nul ne s'est retrouvé sur la route de Jean-Jacques (la figure du père est celle d'un père absent) pour le guider sur le chemin de la maturité et sa propre croissance n'a pu être conduite jusqu'à son terme. Qu'en est-il de l'objet de son désir, Euryale ? Élément essentiel de la narration, elle est l'incarnation de la Femme inaccessible, mais c'est fondamentalement la figure du sublime romantique qu'elle incarne. Si pour Longin, l'auteur du traité *Du sublime*, cette notion du discours évoque une sobriété hardie, à l'opposé de la démesure, l'étymologie du terme latin traduisant la notion de sublime (*sublimis*) révèle que le terme évoque tout à la fois, l'élévation, le mouvement oblique et la transgression⁽⁶¹⁾ L'évolution littéraire en viendra curieusement à reprendre tout ce dont le mot même était porteur, jusqu'à, dans le Romantisme, mais aussi dans le fantastique, mettre en exergue une figure de la beauté touchant à la fois à l'immobile et divine majesté de la pierre et aux déchaînements monstrueux de la chair.

Nous n'avons pu, dans cet article, que donner un faible aperçu de toutes les richesses de

l'œuvre de Jean Ray. Qu'il nous soit permis pour finir de comparer le rêve de pierre qu'est *Malpertuis* à un étang, masse liquide dont « le noir d'encre des eaux trahit leur énorme profondeur ; elles sont glacées au point de donner à la main qui y plonge une impression de morsure. Malgré cela, elles sont poissonneuses » ⁽⁶²⁾.

Notes:

- (1) La réédition des oeuvres complètes de Raymond de Kremer (1966, Editions Marabout) ne compte pas moins de 16 forts volumes ! (informations données par la bibliographie publiée dans *Jean Ray*, Paris, L’Herne 1980, p. 402).
- (2) P. Picard remarque (in *Jean Ray le fantastique*, *Jean Ray*, p. 205) que « le fantastique est impossible au sud de la Loire : le soleil et Descartes l’ont tué », ce qui est peut-être exagéré (que l’on pense, par exemple, à la *Vénus d’Ile*, de Mérimée.....).
- (3) Certains éléments du dossier sembleraient indiquer que l’auteur a effectivement été marin dans les mers du sud de la Chine (cf. J. Van Herp : « Avec Jean Ray, on ne sait jamais » in *Jean Ray*, pp. 42-44).
- (4) Cf. J. Van Herp, *Panorama de la science-fiction* (Bruxelles, Claude Lefranc, 1996, p. 393). Atlantis fait partie de ces thèmes à la frontière de la science-fiction et du fantastique, science-fiction par les éléments scientifiques quelquefois invoqués (la science secrète des Anciens, plus avancée que la nôtre) et le fantastique (par le surgissement, au sein du contemporain, des fantômes d’une civilisation à la fois perdue et mythique).
- (5) Dans cet article, toutes les citations de ce roman seront faites à partir de l’édition 1978 des éditions Champs Elysées (Paris).
- (6) A ce propos, on peut constater que dans la majorité des ouvrages dits « fantastiques », il y a un rapport au passé extrêmement fort. L’horreur peut certes être moderne mais la présence de fantômes ou de créatures qui, pour le monde moderne, c’est-à-dire le monde de la technologie, n’existent pas (ou plus), n’exige-t-elle pas une sorte de soubassement temporel, une profondeur qui, plus que celle de l’histoire, est celle du mythe ? Il faut toutefois nuancer : récemment, M. Rueff (cf. *Qui dans ses poings a recueilli le vent ?*, *Philosophie*, n° 81, 2004, en particulier pp. 73-74) a fait observé que, pour Kafka, la technologie moderne et en particulier les appareils de communication à distance, pouvaient engendrer une peur semblable à celle provoquée par la communication avec l’invisible et donc le fantomatique. N’est-ce pas le sort de toute invention que d’être perçue, au début, comme une avancée en quelque sorte impie ?
- (7) On se rapportera à l’article de S. Friesner, (1990). « The fantastic through « The custom-House » : Hawthorne’s american romance », in *The shape of the fantastic* (O.H. Saciuk ed.), London, Greenwood press, pp. 33-36.

- (8) On trouvera une version de ce mythe in *Les métamorphose* d'Ovide (Paris, GF 1966, pp. 127-133).
- (9) Cf. Barthélemy, J-J. (1788) : *Voyage du jeune Anacharsis dans le milieu du quatrièmesiècle avant l'ère vulgaire*. (document électronique) [http:// gallica. bnf.fr/Fonds_textes/ T0087505. htm](http://gallica.bnf.fr/Fonds_textes/T0087505.htm)
- (10) C'est à bon droit que J. Van Herp (in *Panorama de la science-fiction*, p. 406) déclare que « l'univers fantastique de Jean Ray est de tradition gréco-latine ». Par « latine », il faut entendre ce soubassement chrétien dont Jean Ray se fait l'écho (parfois de façon peu orthodoxe). Pour R. Jackson (*Fantasy : the literature of subversion*, N.Y. Routledge, 2001, p. 158), la théologie, ainsi que la psychologie, fonctionnerait comme une explication (au sens de rationalisation) de l'altérité et de fait, les derniers passages de *Malpertuis* (en particulier pp. 213-214 : « Les hommes ne sont pas nés du caprice ou de la volonté des dieux ; au contraire, les dieux doivent leur existence à la croyance des hommes ») semblent indiquer qu'au delà du surnaturel « pur », Jean Ray avait envisagé la nature des dieux de l'Antiquité comme une sorte de projection de la psyché humaine.
- (11) Cf. *Malpertuis* p. 239 : « Lui cependant n'était pas seulement un homme : un reflet de l'Olympe auréolait son front ! ».
- (12) Cf. *Malpertuis* p. 242 : « Jean-Jacques avait ravi l'amour de deux déesses terribles ».
- (13) L'analyse actantielle doit beaucoup à A.J. Greimas, (1966. *Sémantique structurale*, Paris. Larousse). Elle consiste, à partir du formalisme de Propp et des leçons du structuralisme en un déchiffrement des rôles tenus par les protagonistes d'une histoire.
- (14) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970, pp. 30-31.
- (15) *Introduction à la littérature fantastique*, p. 34.
- (16) *Introduction à la littérature fantastique*, p. 36.
- (17) *Introduction à la littérature fantastique*, p. 35-36.
- (18) Résumé des pages 37-38 de l' *Introduction à la littérature fantastique*.
- (19) Todorov précise (in *Introduction à la littérature fantastique*, p. 37) que le texte poétique n'est pas une représentation. Il semblerait à ce propos que Todorov s'inscrive en faux contre Aristote qui, dans sa poétique, faisait de la *mimesis* (traduite par plusieurs auteurs modernes par « représentation » cf. A. Compagnon, Poétique des genres : Aristote, in <http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php>) le concept générique des activités poétiques.

- (20) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, p. 171, définie comme illustration d'une idée.
- (21) Ce narrateur ressemble par certains côtés à Jean Ray lui-même ; on voit en effet qu'il se présente (*Malpertuis*, p. 8) instruit d'une science académique : « J'ai passé par l'Ecole Normale, où je fus bon élève ». Toutefois, une notice biographique (Vuijlsteke, M. (1980). *Repères biographiques, Jean Ray*, Paris, l'Herne, p. 48) nous révèle que si Jean Ray entra, en effet, à l'Ecole Normale de Gand, il échoua après la première année. Cette biographie inventée dans *Malpertuis* ne serait-elle pas un moyen de soigner une ancienne blessure narcissique ?
- (22) Voici un exemple (in *Malpertuis* p. 145) de la façon dont s'y prend l'auteur pour interpeller le lecteur implicite, ou plutôt pour le mêler à ses propos : « On remarquera ». Qui est ce « on » sinon à la fois le narrateur et son lecteur qu'il sollicite de cette manière généralisante.
- (23) Todorov remarque (in *Introduction à la littérature fantastique*, pp.121-122) la proximité existant entre certains thèmes du fantastique (ici le flottement) et l'expérience de la drogue ou de certaines maladies mentales où semble se produire une dissociation entre matière et esprit. Un des personnages de *Malpertuis*, le sorcier Cassave, est doté d'ailleurs de cette faculté de dissociation (*Malpertuis* p. 213) : « Cassave voyagea peu. Son esprit seul entreprit de puissantes errances..... ».
- (24) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, pp.171-173
- (25) On notera l'utilisation du présent, temps certes du descriptif mais aussi marquant d'une certaine manière le caractère a-temporel de la demeure. Il faut également remarquer que les notations d'ordre temporel n'apparaissent que de loin en loin ; deux dates cependant surnagent, la première est la veille de Noël, qui voit se précipiter le récit et la seconde, la nuit de la Chandeleur (précédant le carême d'avant Pâques). C'est dire que l'encadrement temporel est non pas de l'ordre du décompte « courant » mais de l'ordre du liturgique, c'est-à-dire du cyclique.
- (26) Ces morts sont, dans l'ordre, Mathias Krook, l'oncle Charles Dideloo et une creature nommée Tchiek. L'oncle Dideloo, personnage aussi sensuel que falot, est la première victime d'Alecto, pour l'avoir forcée à l'amour. C'est au couple Dideloo que sera confié Euryale.
- (27) Le thème des yeux est mise en scène par Jean Ray au sein d'une opposition entre la Gorgone et les Euménides : les yeux des Erinyes sont rouges (*Malpertuis* p. 124) « je vis

des ailes gigantesques ramer dans le clair de lune, des yeux s'allumer d'une violente fureur rouge, des serres monstrueuses griffer l'espace..... » alors que ceux d'Euryale sont verts . Dans l'affrontement final entre les rivales (pour le cœur de Jean-Jacques), on discerne une lutte entre deux feux, l'un « chaud », (rouge de la fureur, celui du feu, d'un « feu liquide » (*Malpertuis* p. 139), l'autre « froid » (les « flammes laiteuses », le vert étant une couleur froide, froide comme les statues dans lesquelles la Gorgone change ses victimes. Cette opposition colorée se double d'une opposition d'éléments évoqués, le rouge (feu, chaud), élément igné c'est-à-dire maximum de fluidité montante, s'opposant au vert qui évoque la froideur de la pierre, c'est-à-dire le maximum de compacité pesante.

- (28) B. Saint Girons, (in *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 208 sq.) explique très bien les difficultés liées à la vision des corps divins qui, en même temps, doivent concilier l'immortalité avec la pluralité de ses apparitions dans le temps. Se détachant dans l'ombre du miroir, les yeux d'Euryale sont des flammes immobiles, indice de l'immortalité de la déesse, exempte des changements propres à la chair. Toutefois, lorsque Jean-Jacques la provoque à la jalousie (jalousie amoureuse), la Gorgone se trouble et semble participer à la vie éphémère mais intense propre aux mortels (*Malpertuis*, p. 110) : « Je tenais le regard fixé sur le trumeau.....je revis, pour la seconde fois, les terribles yeux de tigre qui me fixaient ; mais cette fois..... ils brûlaient d'une rage indescriptible ».
- (29) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, p. 127.
- (30) L'abbé Doucedame évoque l'épisode où la Gorgone est rendue jalouse par Jean-Jacques ayant séduit (ou ayant été séduit) par Alice/Alecto (*Malpertuis* pp. 109-110) : « Euryalearrivée derrière Alice.....s'arrêta et eut l'air de s'intéresser aux cartes ; ce n'était guère aux cartons bariolés que s'attachaient ses regards, je m'en aperçus aussitôt, mais au cou d'Alice, ce col blanc, un peu long.....d'où mes lèvres s'étaient détachées avec tant de peine. Le corps d'Euryale trépidait d'une vie méchante, ses mains se levaient, montaient la hauteur de ce cou ». Les images de ce passage évoquent un trait de la Gorgone qui a été métamorphosé par Jean Ray, à savoir les serpents qui lui servent de cheveux : c'est tout le corps d'Euryale et le mouvement de ses mains qui évoquent le reptile prêt à frapper.
- (31) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, pp.21-22.
- (32) Voir à ce sujet le beau livre de J.P. Vernant : *L'univers, les hommes, les dieux* (Paris, Seuil

1999), en particulier pp. 117-119 et p. 143), où l'on voit que la mer est une sorte de *terra incognita*, sorte de parenthèse dans la vie humaine « ordinaire ». Elle est en effet ce qui n'est pas soumis à l'homme mais ressortit au domaine de la Nature, donc de la surnature. Elle est également proche du domaine de la mort, ou elle y conduit. Jean Ray, grand lecteur, était parfaitement au fait des représentations traditionnelles des divinités grecques ; ainsi voit-on (in *Malpertuis* p. 123) la description qu'il fait de l'Erinye en route pour tuer Dideloo : « La tête était énorme, d'une blancheur de craie La bouche, immense et noire, ricanait sur une denture de félin, aux canines démesurées, que léchait une étroite langue bifide. Une vapeur noire ondoyait en une monstrueuse auréole autour de ce mufler d'enfer ; je la vis monter et descendre comme la poix en ébullition et soudain se piquer d'innombrables yeux fixes et cruels : des serpents laqués des ténèbres se tordaient et se battaient autour de ce crâne démoniaque ».

- (33) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, p.175.
- (34) Comme le fait remarquer J. Grixty, in *Terrors of uncertainty*, N.Y. Routledge 1989, p. 17
- (35) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, p.176.
- (36) J. Goimard (in *Critique de la science-fiction*, Paris, Pocket 2002, p. 535) avait remarqué que les genres littéraires de la science-fiction et du fantastiques, sont parfois « poreux », interagissant par osmose.
- (37) Cf. J. Van Herp, « L'univers de Jean Ray », *Jean Ray*, pp. 219-220.
- (38) De ce point de vue, on pourrait dire que *Malpertuis* est une œuvre hybride, entre le fantastique « pur » du XIX^{ème} siècle et le merveilleux « scientifique » de l'époque moderne.
- (39) Nous anticipons un peu en présentant le cas de marmousets, reliefs de petites divinités « sans destin », incluses dans les vies de l'Olympe que Cassave avait capturées, et que rencontre Jean-Jacques dans les combles de la demeure (*Malpertuis* p. 81) : « C'était un être à forme humaine, mais hideusement naine. Derrière lui, d'autres.....se pressaient. C'était d'immondes insectes ayant dérobé à la Divinité une image sacrée par la ressemblance ». Ces petits dieux, d'essence païenne, « expression même de l'horreur, de la colère, de la haine et de la menace », font l'objet d'un jugement qui n'est pas issu des lois divines païennes mais bien de la loi de Dieu : ils sont des caricatures d'hommes, en quelque sorte images de la vraie image, et donc, quoique païens, transgresseurs d'une autre loi que la leur.

- (40) Autrement appelées Erinyes : Mégère (l'ensorceleuse), Alecto (l'implacable) et Tysiphone (celle qui fait payer le meurtre).
- (41) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, p. 173.
- (42) Alecta est la forme féminisée du vrai nom de l'Euménide : Alecto, dont la finale a, en français, une consonance plutôt masculine. Lorsque le nom d'Alecta apparaît, la nature effroyable de la déesse n'est pas encore précisée, Alecta servirait donc à ralentir le rythme de la révélation.
- (43) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, p.122.
- (44) Cette allusion à l'enfance de Jean-Jacques n'est pas innocente. Comme le note Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, ibid.), l'enfance est précisément l'état où il y a confusion du psychique et du physique, ce qui correspond à la fusion dans le personnage d'Alice/Alecto de deux aspects physiques liés à deux aspects psychologiques.
- (45) Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, pp. 138-142.
- (46) Le plus pathétique, c'est-à-dire le plus lucide ; cf. *Malpertuis* pp. 220-221 : « Lampernisse qui fut peut-être le seul, parmi les dieux captifs du satanique Cassave, à conserver toujours au moins une demi-conscience de son essence divine..... Lui, n'oubliait jamais tout à fait ! ». La malédiction éternelle de Prométhée est présentée ici comme une malédiction du savoir, une impossibilité d'oublier et surtout d'être oublié. A contrario, on peut penser que l'esclavage subi par les autres dieux les avait plongés dans l'oubli de leurs propres natures.
- (47) Cf. *Malpertuis* p. 82 : Il galopait à travers les couloirs, brandissant un flambeau à longue flamme rouge. Il se ruait de lampe en lampe, boutant le feu aux mèches, faisant naître dans le noir des ronds de lumière jaune. Mais j'assistais, impuissant et terrifié, à sa vaine lutte contre les ténèbres de Malpertuis. A peine avait-il donné le jour à une flamme de lampe, qu'une ombre véloce se détachait de la muraille, fondait sur, la soufflait et réinstallait la nuit dans la place. Alors Lampernisse cria : le flambeau était mort dans ses mains ».
- (48) Le personnage de Tchiek appartient à l'univers du fantastique mais en même temps, il rappelle un type d'acteur propre à la science-fiction, le robot (*Malpertuis* p. 129) : « Tchiek se tenait immobile, comme un automate ». C'est à la fois le Golem et la machine dépourvue d'autonomie.
- (49) Cf. *L'univers, les hommes, les dieux*, p. 223).
- (50) A ce sujet, voir Hyles, V. (1990). Medusa and the romantic concept of beauty, *The shape of the fantastic* (O.H. Saciuk ed.), London, Greenwood press, pp. 143-145. Le thème du

grotesque est présent dans *Malpertuis* sous les espèces (entre autre) du masque terrifiant d'Alecto/Alice dont on se souvient qu'il apparaît à proximité d'un lieu de séduction sexuelle.

- (51) Faut-il voir dans les larmes de la Gorgone une interprétation « fantastique », « blasphématoire », du fameux « don des larmes » des mystiques chrétiens ?
- (52) Comme le dit L. Vax (in *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1987, p. 105 : « L'explication ne détruit.....pas nécessairement le fantastique. Elle peut même le justifier et le renforcer ». Nous allons voir que l'origine du nom de Malpertuis sert en effet à renforcer l'atmosphère fantastique qui sourd de la nature même de l'appellation.
- (53) Dans le passage suivant, Jean Ray fait référence aux contes japonais, mais il aurait pu également signaler les fameuses hulijing (esprits renard, souvent femelles) du folklore chinois, ce qui, d'ailleurs, aurait correspondu parfaitement à l'érotisme diffus de l'œuvre.
- (54) Sorcières aussi bien en régime chrétien qu'en régime païen puisque Jean Ray évoque celles de la Thessalie antique (*Malpertuis*, p. 151).
- (55) Comme l'explique R. Muchembled (in *Une histoire du diable*, Paris Seuil 2000, pp. 70-73).
- (56) Cf. J. Finné (in Jean Ray ou « la cuisine des anges », *Jean Ray* pp. 199-201).
- (57) Sur ce point voir *Introduction à la littérature fantastique*, p.137. La figure de la mère écarte le désir sexuel et à ce propos, on se souvient que lorsque Jean-Jacques décrit le masque de l'Euménide Alecto (double de la désirable Alice), il mentionne (*Malpertuis* p. 117) l'image d'un masque qui l'avait terrorisé dans son enfance et qu'Elodie « avait soustraite » à son attention, écartant ainsi ce symbole du futur désir.
- (58) Ce qui fait de lui une figure faustienne ; voir Ohly, F. (1994 *The damned and the elect, guilt in Western culture* (trad. L. Archibald), Cambridge, University press) p. 103. Au-delà, on peut peut-être évoquer dans cette scène la figure travestie du Commandeur précipitant Don Juan aux enfers, puisque Cassave est à sa manière un séducteur (maître de la maison du Diable qui est appelé également « le séducteur ») mais alors que le châtiment qui frappe Don Juan, coupable de péché de chair, est administré par une statue (de pierre), ici la damnation se traduit par la pétrification du pécheur, administrée par la femme, c'est-à-dire par la chair.
- (59) En effet, il meurt en quelque sorte après s'être confessé à la personne d'un prêtre, l'abbé Misseron.

- (60) Le prêtre étant lui-même une série d'oppositions internes humanité/divinité, pureté/perversion, cf. G. Bataille, *Théorie de la religion*, Paris Gallimard 1973, p. 44sq.
- (61) Cf. *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, pp. 18-21
- (62) *Malpertuis* p. 57

Bibliographie

- Barthélemy, J-J. (1788) : *Voyage du jeune Anacharsis dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. (document électronique) http://gallica.bnf.fr/Fonds_textes/T0087505.htm
- Bataille, G. (1973). *Théorie de la religion*, Paris: Gallimard.
- Compagnon, A. *Poétique des genres, Aristote*. (document électronique) [http:// www. fabula. org/compagnon/genre4.php](http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php)
- Finné, J. (1980). Jean Ray ou la cuisine des anges, *Jean Ray* (pp. 191-204), Paris : l'Herne.
- Friesner, S. (1990). The fantastic through « The custom-House » : Hawthorne's american romance, In O. H. Saciuk (Ed.), *The Sshape of the Fantastic* (pp. 33-42). London: Greenwood Press.
- Goimard, J. (2002). *Critique de la science-fiction*, Paris: Pocket.
- Greimas, A. J., (1966). *Sémantique structurelle*, Paris: Larousse.
- Grixy, J. (1989). *Terrors of uncertainty*, New York: Routledge.
- Hyles, V. (1990). Medusa and the romantic concept of beauty. In O. H. Saciuk (Ed.), *The shape of the fantastic* (pp. 143-148). London: Greenwood Press.
- Jackson, R. (2001). *Fantasy : the litterature of subversion*, New York: Routledge.
- Muchembled, R. (2000). *Une histoire du diable*, Paris: Seuil.
- Ohly, F. (1994). *The damned and the elect, guilt in Western culture* (L. Archibald, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ovide. (1966). *Les métamorphoses*, Paris: GF.
- Pirard, P. (1980). Jean Ray, le fantastique., *Jean Ray* (pp. 205-207), Paris: l'Herne.
- Ray, J. (1978). *Malpertuis*. Paris: Librairie des Champs Elysées.
- Rueff, M. (2004). Qui dans ses poings a recueilli le vent ?, *Philosophie*, 81, 58-76.
- Saint Girons, B. (1993). *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, Paris: Quai Voltaire.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- Van Herp, J. (1980a). Avec Jean Ray, on ne sait jamais....., *Jean Ray* (pp. 36-46), Paris: l'Herne.

- Van Herp, J. (1980b). L'univers de Jean Ray, *Jean Ray* (pp. 216-233), Paris: l'Herne.
- Van Herp, J. (1996). *Panorama de la science-fiction*, Bruxelles: Claude Lefrancq.
- Vax, L. (1987). *La séduction de l'étrange*, Paris: PUF.
- Verhesen, F. (1980). L'écriture de Jean Ray, *Jean Ray* (pp. 211-215), Paris: l'Herne.
- Vernant, J-P. (1999). *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris: Seuil.
- Vuijlsteke, M. (1980). Repères biographiques, *Jean Ray* (pp. 47-54), Paris: l'Herne.