

Un regard vers le regard: *Malpertuis* de Jean Ray

MARÍA JESÚS PACHECO CABALLERO

Universidad de Extremadura

Quand j'ai lu *Malpertuis* pour la première fois, vers les trois quarts de la lecture du livre, je n'avais toujours pas compris où se trouvait la solution de l'énigme posée par Jean Ray. Je n'avais même pas imaginé que tous les personnages du roman étaient, en réalité, des incarnations des dieux de l'Olympe. Par contre, comme éventuelle lectrice de littérature fantastique (et il m'arrive la même chose en tant que lectrice de littérature policière), je ne peux pas m'empêcher d'essayer de deviner quelle est l'explication –rationnelle, surnaturelle, ou ambiguë¹– des faits étranges qui se succèdent tout au long du roman. En réfléchissant donc sur la possible cause des événements inexplicables qui arrivent dans *Malpertuis*, je me suis dit que la clé de l'histoire était peut-être en rapport avec le regard. Et cela, pourquoi? quasiment dans toutes les pages du livre, il y a une allusion –sinon plus– au champ sémantique du regard.

Apparemment, il ne faudrait pas s'étonner de trouver des références au thème du regard dans une oeuvre appartenant au fantastique, puisqu'il s'agit d'un thème souvent exploité par les auteurs à cause de son caractère anxiogène².

Le sentiment de terreur ou d'angoisse est produit par ce que les sens perçoivent ou croient percevoir. Autrement dit, la peur est provoquée par la perception directe d'un «phénomène monstrueux» –que ce soit un fait ou un être– ou, ce qui est encore plus angoissant, par l'idée que l'on se fait (puisque l'on ne voit pas) de ce qui peut être la source de la peur.

À ce sujet, on peut voir quelques exemples de certains textes fantastiques. Dans *Mademoiselle Christina*, un roman de Mircea Eliade dont le protagoniste est un vampire féminin, on peut lire:

1. Je me sers, ici, de la terminologie employée par Jacques Finné dans son ouvrage *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980. Pour un autre classement des conclusions possibles, se rapporter à l'ouvrage de Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.

2. Cf. Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, pp. 95-99.

L'obscurité régnait à présent intensément. Les yeux de M. Nazarie considéraient avec étonnement cette descente des ténèbres qui pénétraient par la fenêtre, vague après vague, anéantissant sa transparence, éteignant l'éclat du verre. Il devrait allumer la lampe. [...] Il lui sembla percevoir de quelque part une respiration profonde; une respiration unique qui n'en finissait pas. M. Nazarie se boucha les oreilles. [...] La respiration s'entendait quand même, plus puissante, comme si elle venait de son propre coeur, de ses tempes, car elle avançait victorieusement en dépit de ses doigts qu'il pressait fortement sur ses oreilles. Il n'osait pas regarder du côté de Sanda³.

Il s'agit donc d'un exemple où le sentiment d'angoisse provient et des sensations auditives et des sensations visuelles.

Dans *La morte amoureuse*, le célèbre conte de Théophile Gautier, le narrateur tombe amoureux de Clarimonde, l'un des vampires féminins les plus connus de la littérature fantastique, grâce à l'effet de son regard:

Le regard de la belle inconnue changeait d'expression selon les progrès de la cérémonie. De tendre et caressant qu'il était d'abord, il prit un air de dédain et de mécontentement, comme de ne pas avoir été compris [...] Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant [...] Il me semblait entendre ses paroles sur un rythme d'une douceur infinie, car son regard avait presque la sonorité, et les phrases que ses yeux m'envoyaient retentissaient au fond de mon coeur comme si une bouche invisible les eût soufflées dans mon âme [...] La belle me jeta un second coup d'oeil si suppliant, si désespéré, que je me sentis plus de glaives dans la poitrine que la mère de douleurs⁴.

Souvent, le héros du récit fantastique n'ose pas regarder l'objet qui le séduit en dépit de son étrangeté. Dans un conte de Thomas Owen, dont il est question aussi de vampires féminins, on trouve cet exemple:

Il n'osait lever les yeux sur elle et se demandait la cause de l'étrange attirance de cette femme qui n'était certes plus jeune et dont la sévère robe noire avait quelque chose d'autoritaire et de monacal⁵.

Dans *Le Horla*, de Maupassant, le moment où le protagoniste du récit arrive à percevoir l'être qui provoque l'épouvante constitue le sommet de la narration:

Je le tuerais. Je l'ai vu! je me suis assis hier soir à ma table; et je fis semblant d'écrire avec une grande attention. Je savais bien qu'il viendrait rôder autour de moi, tout près, si près que je pourrais peut-être le toucher, le saisir? [...] Je le guettais avec tous mes organes surexcités. [...] Comme j'eus peur! [...] Je l'avais vu! L'épouvante m'en est restée, qui me fait encore frissonner⁶.

3. Eliade, Mircea, *Mademoiselle Christina*, Paris, L'Herne, 1990, pp. 185-186.

4. Gautier, Théophile, *Contes et récits fantastiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, pp. 82-83.

5. Owen, Thomas, *Le péril*, in *Vampire Story*, [S.L.], Fleuve Noir, 1994, p. 87.

6. Maupassant, Guy de, *Le Horla*, Paris, Librio, 1994, pp. 29-30.

En ce qui concerne *Malpertuis*, les références au regard sont tellement nombreuses qu'elles devraient donner lieu à un effort de systématisation portant sur le champ sémantique de la vision. Tout d'abord, il faut déterminer à qui appartiennent les regards et les yeux qui apparaissent dans le roman. Est-ce que l'auteur fait seulement référence au regard du personnage protagoniste ou est-ce qu'il décrit aussi les regards du reste des personnages?

Si l'on considère Jean-Jacques Grandsire comme le protagoniste du roman, puisque son récit constitue le corps central de l'oeuvre –et la partie la plus longue–, on pourrait penser que l'histoire de *Malpertuis*, la véritable protagoniste de l'oeuvre, dépend uniquement de son point de vue. Mais la structure de *Malpertuis* n'est pas si simple. Dans la préface de l'oeuvre, un premier narrateur souligne déjà que «*quatre mains frémissantes de fièvre, sinon cinq, ont collaboré à la rédaction de ce mémoire de mystère et d'épouvante*»⁷. Il y a donc quatre –ou cinq– narrateurs différents dans *Malpertuis*, et par conséquent, plusieurs regards rôdent autour de l'histoire de la maison hantée.

Cette profusion de narrateurs me fait penser, *mutatis mutandis*, aux procédés employés par Cervantès dans *Don Quichotte*, dans le but de se moquer des techniques de vraisemblance de la littérature chevaleresque des auteurs espagnols du XVI^e siècle. Rappelons que Cervantès avait inventé un historien, Cide Hamete Benengeli, qui était censé être l'auteur de l'histoire de don Quichotte, et dont les manuscrits, en arabe, avaient été traduits par un «morisco», ce qui aurait permis finalement à Cervantès de rapporter l'histoire de don Quichotte. Il s'agit d'un procédé qui sera souvent utilisé à partir du XVIII^e siècle, où les auteurs de romans, comme s'ils voulaient questionner leur responsabilité dans l'élaboration du livre, affirmaient qu'ils se contentaient de publier des lettres ou un manuscrit trouvé par hasard⁸.

Dans le cas de *Malpertuis*, il y a, tout d'abord, un narrateur qui se présente comme n'ayant rien à voir avec l'histoire de *Malpertuis*: il s'agit d'un personnage dont la seule fonction, d'après lui, est de présenter les différents manuscrits qu'il a trouvés dans la bibliothèque d'un couvent. Il ne faut pas du tout confondre ce narrateur avec l'auteur du roman, puisqu'il n'est qu'un personnage aussi fictif que les autres, comme il se dégage du fait qu'à la fin du livre il se rend dans les lieux où se déroule le noyau de l'histoire, c'est-à-dire, dans *Malpertuis*.

Ce premier narrateur, qu'on pourrait considérer comme le plus proche du lecteur dans le temps et dont la plume apparaît surtout au début et à la fin du roman –mais aussi à plusieurs reprises tout au long de l'oeuvre–, déchiffre les manuscrits de quatre autres personnages qui jouent, à leur tour, le rôle de narrateurs contemporains des faits racontés. Il y a donc cinq regards distincts sur l'histoire de *Malpertuis*.

Comme chacun sait, le fait de se servir d'un autre narrateur «digne de foi» différent du héros du roman pour communiquer le récit rédigé par le personnage, est un procédé

7. Ray, Jean, *Malpertuis*, Paris, J'ai lu, 1984, p. 6. Dorénavant, toutes les références à *Malpertuis* se rapportent à cette édition.

8. Cf. Valette, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1993, p. 162.

souvent utilisé par les auteurs du fantastique. De cette manière, on évite le point de vue du personnage, trop partie prenante dans l'histoire, qui mettrait en cause la véracité de son discours⁹. Jean Ray a poussé à l'extrême l'emploi de divers narrateurs, avec différents degrés d'implication dans les faits relatés: de Jean-Jacques Grandsire, la véritable victime des événements, en passant par Doucedame-le-Vieil, Doucedame-le-Jeune et Dom Misseron, des personnages directement en rapport avec l'histoire, jusqu'au premier narrateur, qui n'est même pas contemporain des événements relatés.

Quant à l'utilisation de la première personne, Jean Fabre souligne qu'à la fonction d'«*authentifier le récit*» et de «*faciliter la participation*» du lecteur, vient s'ajouter une troisième fonction, qui peut paraître secondaire et qui est passée inaperçue: le fait de lire directement le récit du personnage-victime rassure le lecteur sur l'issue de son aventure:

S'il nous parle actuellement c'est qu'il est vivant¹⁰.

Par contre, même si de nombreux textes introduisent cette sécurisation, ils finissent avec la mort du personnage, implicite dans le texte, ou rapportée par un autre narrateur, ce qui provoque, selon l'expression de Fabre, un «*renversement dramatique*» assez spectaculaire. C'est ce qui arrive dans le cas de *Malpertuis*, où Jean-Jacques Grandsire reste vivant jusqu'à la fin de ses mémoires, mais dont la mort est racontée par Dom Misseron.

Cette abondance de narrateurs me fait évoquer un autre cas où ce qui m'avait frappée était justement l'absence de narrateur, ou du moins, la difficulté pour l'identifier dans le texte. Il s'agit d'une oeuvre, qui n'a rien à voir avec la littérature fantastique, où le regard joue un rôle fondamental: *La jalousie* de Robbe-Grillet. Le narrateur de ce roman, qui n'apparaît jamais explicitement, est un homme –ou le lecteur arrive, au moins, à cette conclusion–, qui ne dit jamais «je vois», ni même, avec le recul de la troisième personne, «il voit». C'est le regard même qui voit:

De l'autre côté, l'oeil, qui s'accoutume au noir, distingue maintenant une forme plus claire se détachant contre le mur de la maison: la chemise blanche de Franck. Ses deux avant-bras reposent à plat sur les accoudoirs. Son buste est incliné en arrière, contre le dossier du fauteuil¹¹.

Ou encore:

... le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation¹².

9. Cf. Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, pp. 138-139.

10. Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, pp. 200-209.

11. Robbe-Grillet, Alain, *La jalousie*, Paris, Minuit, 1957, p. 29.

12. Id. *Ibid.* p.11.

À la place du «je» ou du «il» habituels, il y a donc un regard narrateur.

Revenant donc à *Malpertuis*, si l'on essaie de mettre un peu d'ordre dans les nombreuses références au champ sémantique de l'oeil, il faut faire tout d'abord un premier classement:

1. Le personnage regardant est le sujet de l'action de regarder:

- Charles Dideloo me jette un regard torve et se faufile hors de la chambre¹³.
- Le moribond me regarde avec une attention pénible¹⁴.
- Je regardai le nouveau venu avec terreur et respect¹⁵.
- ...je vis... Je vis quelque chose dont la taille ne devait pas dépasser celle d'un rat ordinaire...¹⁶.
- Elle me regarda longuement à la clarté de la lampe de verre qui y brûlait¹⁷.
- Je le vis se pencher, ouvrir la bouche et souffler une gerbe de flammes rouges sur le petit corps contorsionné du docteur...¹⁸.
- Je le regardai avec effroi¹⁹.

Je ne vais pas afficher ici une liste exhaustive de ce genre d'exemples, étant donné que ce type de formulation du regard est le plus courant dans toutes sortes de littérature. Par contre, la seconde possibilité est moins fréquente:

2. L'oeil est le sujet de l'action. Dans ce cas, ce n'est plus le personnage celui qui regarde, mais les yeux ou le regard. Le personnage se limite à recevoir l'action réalisée par l'oeil:

- Puis son regard s'est remis à errer par la chambre, s'arrêtant sur chaque objet, comme pour un ultime inventaire²⁰.
- Ses yeux étaient déjà plongés dans de partielles ténèbres²¹.
- Le regard de Nancy jeta des flammes sombres²².
- Ses yeux reflétaient la clarté des bougies comme des globes de verre²³.
- Ses regards allumés couvaient les admirables formes de ma soeur²⁴.
- Ses yeux brillaient d'une joie de brasier²⁵.
- Mes regards glissaient le long de son corps²⁶.

13. Ray, Jean, *Malpertuis*, p. 17.

14. *Ibid.*, p. 17.

15. *Ibid.*, p. 33.

16. *Ibid.*, p. 60.

17. *Ibid.*, p. 80.

18. *Ibid.*, p. 100.

19. *Ibid.*, p. 149.

20. *Ibid.*, p. 15.

21. *Ibid.*, p. 31.

22. *Ibid.*, p. 32.

23. *Ibid.*, p. 35.

24. *Ibid.*, p. 49.

25. *Ibid.*, p. 58.

26. *Ibid.*, p. 63.

- Mes yeux se détachèrent des horribles apparitions des ténèbres²⁷.
- Mes regards glissèrent le long des banquettes et plongèrent dans un autre angle²⁸.
- Les yeux de Nancy continuaient à pleurer d'affreuses larmes²⁹.
- Ses yeux brûlants me fixaient avec fureur³⁰.
- Ses gros yeux me couvraient d'un regard morne³¹.
- Il était livide et ses yeux globuleux reflétaient la plus abjecte des terreurs³².
- Ses yeux se vidèrent de vie et reflétèrent la clarté jaune des torsades de cire³³.
- Ses yeux s'emplirent d'une détresse infinie qui me brisa le coeur et m'arracha des larmes³⁴.
- Soudain les yeux s'allumèrent, verts comme les flammes d'un monstrueux phosphore³⁵.

Il est possible de faire un autre classement, cette fois ne dépendant pas du sujet de l'action, mais de l'intensité de la perception décrite dans la phrase où apparaît la référence au champ sémantique du regard:

1. Dans certains exemples qui font allusion au champ sémantique du regard, on remarque pourtant une absence de vision, soit parce il n'y a pas de lumière, soit parce le personnage a fermé les yeux ou ne veut pas regarder, soit parce qu'il y a quelque chose qui l'empêche de regarder:

- Et, avec terreur, il détourna ses regards de l'une d'elles qui, dans sa formidable immobilité, restait empreinte d'une majesté indescriptible³⁶.
- Elle les tient fermés [les yeux] et je le regrette³⁷.
- Ses yeux, perdus dans le vague, étaient sans lumière et même quand, d'aventure, ils se posaient sur moi, je sentais qu'elle ne me voyait pas³⁸.
- Euryale se trouva à mes côtés sans que je l'eusse vue venir³⁹.
- De cette manière, il me laisse, sans remords, le bandeau sur les yeux⁴⁰.
- La déesse pleure... on a volé la lumière à ses yeux et à son coeur!⁴¹.
- Je me rendais compte que, depuis des années, la lumière s'était en grande partie dérobée à ses yeux⁴².

27. *Ibid.*, p. 103.

28. *Ibid.*, p. 118.

29. *Ibid.*, p. 119.

30. *Ibid.*, p. 133.

31. *Ibid.*, p. 134.

32. *Ibid.*, p. 137.

33. *Ibid.*, p. 137.

34. *Ibid.*, p. 172.

35. *Ibid.*, p. 190.

36. *Ibid.*, p. 10.

37. *Ibid.*, p. 24.

38. *Ibid.*, p. 50.

39. *Ibid.*, p. 51.

40. *Ibid.*, p. 68.

41. *Ibid.*, p. 80.

42. *Ibid.*, p. 87.

- Ses yeux étaient clos et mon cri ne la tira pas de son sommeil⁴³.
- Je fermai les yeux, appelant à mon secours la nuit des paupières closes⁴⁴.
- Il marcha à mes côtés sans parler [...], m'interdisant de regarder en arrière⁴⁵.
- Bets avait fermé les yeux et tout son être frémissait⁴⁶.
- J'avais reconnu la voix du cousin Philarète, mais je ne le voyais pas⁴⁷.
- Tu n'ouvriras pas les yeux si tu veux échapper au plus terrible des sorts!⁴⁸.
- Faites qu'il ne regarde pas... faites qu'il ne voie pas!⁴⁹.
- Elle portait un bandeau noir sur les yeux⁵⁰.

2. Dans d'autres cas, chose beaucoup moins fréquente dans le roman, la vision se réalise de manière passive; c'est-à-dire, le personnage n'a pas l'intention de regarder –ou de ne pas regarder–, pourtant, il perçoit. Ce n'est plus le personnage –ou son regard– celui qui regarde, mais les objets du décor ceux qui passent devant ses yeux:

- Avant d'y arriver une vision rapide me passa devant les yeux⁵¹.
- Tout à coup, il chancela et disparut à mes yeux.

3. Un autre type de vision qui se produit très souvent dans *Malpertuis* est la vision active, où le personnage regarde, du moment qu'il a les yeux ouverts et qu'il adresse son regard vers l'objet:

- Je vois un haut comptoir de bois brun⁵².
- J'y vis briller deux flammes vertes, immobiles⁵³.
- Je vis quelque chose dont la taille ne devait pas dépasser celle d'un rat ordinaire...⁵⁴.
- J'allais m'enfuir, appelant au secours, quand je vis le chanteur⁵⁵.
- Je vois un éclair d'effroi et de colère dans ses yeux sombres⁵⁶.
- Je vis alors que ce j'avais pris pour un repoussant visage de carton était une réalité hallucinante⁵⁷.
- Comme je fermais les yeux à moitié, je vis entrer une femme inconnue⁵⁸.

43. *Ibid.*, p. 105.

44. *Ibid.*, p. 116.

45. *Ibid.*, p. 119.

46. *Ibid.*, p. 124.

47. *Ibid.*, p. 134.

48. *Ibid.*, p. 138.

49. *Ibid.*, p. 173.

50. *Ibid.*, p. 180.

51. *Ibid.*, p. 65.

52. *Ibid.*, p. 20.

53. *Ibid.*, p. 51.

54. *Ibid.*, p. 60.

55. *Ibid.*, p. 63.

56. *Ibid.*, p. 70.

57. *Ibid.*, p. 90.

58. *Ibid.*, p. 114.

4. Le cas le plus courant dans *Malpertuis* est celui où le personnage manifeste une volonté précise de regarder. La vision se réalise d'une manière absolument volontaire puisque le personnage fait attention à ce qu'il perçoit. Il y a donc une intensification du regard:

- Je n'ai de regards que pour leur fille, ma cousine Euryale⁵⁹.
- À présent elle se tait et fixe les flammes des bougies⁶⁰.
- Elle doit guetter la lamentable apparition du ténébrion⁶¹.
- Je veux voir! m'écriai-je avec énergie⁶².
- Je n'ai d'yeux que pour Euryale⁶³.
- Je parviens à les observer sans être vu⁶⁴.
- J'ai voulu, un jour, voir son visage⁶⁵.
- Sournoisement, j'épiais les autres⁶⁶.
- Je tenais le regard fixé sur le trumeau d'en face⁶⁷.
- Je revis pour la seconde fois les terribles yeux de tigre qui me fixaient⁶⁸.
- Je guette Alice comme une proie⁶⁹.
- Le cousin Philarète me fixait de ses lourds yeux glauques⁷⁰.
- Mes regards s'attachaient à l'une d'elles⁷¹.
- Les yeux ne disparurent pas: ils me fixaient à présent avec une douleur indescriptible⁷².
- Ses yeux brûlants me fixaient avec fureur⁷³.
- Il était près de moi [...], ses yeux graves fixés sur les miens⁷⁴.

Comme par hasard, l'élément le plus important des descriptions des personnages ce n'est pas leur taille, les traits de leur visage ou la couleur de leurs cheveux, mais leur regard. La première description d'Euryale qui apparaît dans le roman –le personnage le plus important du roman en ce qui concerne le regard, comme on verra plus tard– insiste, bien sûr, sur cet aspect:

Je n'ai de regards que pour leur fille, ma cousine Euryale, habillée comme une madelonnette, mais plus belle encore que Nancy, avec sa formidable chevelure rousse qui semble parcourue d'étincelles et ses yeux de jade.

59. *Ibid.*, p. 25.

60. *Ibid.*, p. 25.

61. *Ibid.*, p. 28.

62. *Ibid.*, p. 59.

63. *Ibid.*, p. 71.

64. *Ibid.*, p. 71.

65. *Ibid.*, p. 73.

66. *Ibid.*, p. 75.

67. *Ibid.*, p. 81.

68. *Ibid.*, p. 81.

69. *Ibid.*, p. 82.

70. *Ibid.*, p. 98.

71. *Ibid.*, p. 99.

72. *Ibid.*, p. 119.

73. *Ibid.*, p. 133.

74. *Ibid.*, p. 137.

Elle les tient fermés et je le regrette: on voudrait jouer avec eux comme avec des gemmes, les faire rouler entre ses doigts, réveiller leurs flammes vertes, les aviver de son souffle⁷⁵.

Ce n'est pas non plus par hasard que les yeux d'Euryale sont verts, la couleur, comme l'on sait, traditionnellement attribuée aux êtres diaboliques, et évidemment, à des yeux verts comme le jade correspond une chevelure rousse, pour insister sur le caractère maléfique du personnage.

Pourtant dans *Malpertuis* il n'y a pas que d'yeux verts: on y trouve aussi des yeux noirs, des yeux rouges de fièvre, des yeux glauques... La couleur n'est pas seulement présentée à travers les adjectifs, comme on peut remarquer dans certains passages où l'auteur a recours aux matériaux dans le but de mieux décrire le regard des personnages, de sorte qu'il est facile de trouver des yeux de jade, des yeux de pierre blanche, des yeux de feu liquide, ou des légères flammes d'émeraude entre les cils.

Très fréquemment dans le roman, Jean Ray se sert du regard pour montrer les sentiments éprouvés par les personnages. Ainsi, la confiance peut se manifester à travers des yeux tranquilles et souriants, et la douleur à travers des yeux infiniment tristes ou noyés de larmes. Cependant, ce sont les sentiments négatifs ceux qui se manifestent le plus souvent à travers le regard. Le caractère anxiogène du regard est amplement exploité par l'auteur, de manière à montrer des sentiments comme la colère («je vis des yeux s'allumer d'une violente fureur rouge»⁷⁶), la cruauté («je la vis [...] se piquer d'innombrables yeux fixes et cruels»⁷⁷), la terreur («ses yeux globuleux reflétaient la plus abjecte des terreurs»⁷⁸), l'anxiété («la plus jeune des Cormélon me jetait des regards où l'anxiété se noyait d'un vague sourire complice»⁷⁹), la tension...

Dans *Malpertuis*, même les objets inanimés peuvent être possesseurs d'yeux:

La maison du grand-oncle Cassave se dressait dans la nuit, énorme et noire comme une montagne. Ses volets étaient clos comme les paupières des morts et le porche avait des profondeurs sinistres de gouffre⁸⁰.

Ce n'est pas étonnant d'attribuer des yeux à Malpertuis, puisque cette maison, noire et hostile, où se déroulent tous les malheurs pour le héros du roman, est la véritable protagoniste du récit.

Après cette ample collection d'allusions au champ sémantique de l'oeil, il faut se demander pourquoi Jean Ray introduit tellement de références au regard. S'agit-il

75. *Ibid.*, p. 25.

76. *Ibid.*, p. 70.

77. *Ibid.*, p. 91.

78. *Ibid.*, p. 137.

79. *Ibid.*, p. 54.

80. *Ibid.*, p. 129.

d'une ressource de valeur narrative? À la fin du roman, le lecteur comprend que tous les personnages qui habitent dans Malpertuis sont, en réalité, des incarnations de différents dieux de l'Olympe: Eisengott est Zeus, Lampernisse est Prométhée, les dames Cormélon sont les trois Euménides –Tisiphone, Mégère et Alecto–, Tchick est un Titan, Griboin est Vulcain, la mère Groulle est Junon, Mathias Krook est Apollon. Quant à Euryale, le seul personnage qui conserve son nom d'origine, elle n'est qu'une des trois Gorgones –Méduse, Euryale et Sthéno–. De ces trois soeurs, seulement Méduse, la plus connue, est mortelle. Tantôt on les représente comme des monstres avec un seul oeil, tantôt on leur attribue une beauté fascinante⁸¹. Il ne faut pas rappeler que les Gorgones sont traditionnellement connues par leur pouvoir de pétrifier les victimes qui osaient les regarder directement dans les yeux. Euryale a aussi cette faculté, de sorte que le héros du roman, Jean-Jacques Grandsire, subit les effets de son pouvoir et meurt. Même si le dénouement du récit n'est dévoilé qu'à la fin, on peut déjà le soupçonner à partir des mots adressés à Euryale par l'oncle Cassave tout au début du roman:

Ouvre tes yeux, fille des dieux, murmura l'oncle d'une voix toute changée et qui semblait enclore un respect terrifié. Ouvre tes yeux et aide-moi à mourir...⁸².

De la même manière que la tête de Méduse conserve son pouvoir mortifère lorsque Persée l'a séparée du corps, Euryale, qui a été séparée de sa demeure habituelle par Cassave et enfermée dans Malpertuis, conserve aussi sa puissance. Max Milner, à part l'interprétation anthropologique du mythe de la Gorgone, fait également référence à l'interprétation psychanalytique partant de Freud: «il insiste, écrit Milner, plus que sur le regard du monstre, sur celui du spectateur, retrouvant devant ce visage entouré de serpents le saisissement de l'enfant à la vue d'un sexe de femme entouré de ses poils, ce qui amène Freud à interpréter la légendaire pétrification comme l'équivalent d'une érection»⁸³.

Malgré le désaccord de Milner devant cette interprétation, qui est pourtant devenue classique, on pourrait l'extrapoler au cas de *Malpertuis*. Du moment que Jean-Jacques Grandsire voit Euryale, il se sent attiré par sa beauté fascinante («Euryale, que je désirais avec la fièvre d'un chercheur de trésors»⁸⁴). Elle éveille son désir de la regarder, ce qui provoque un plaisir de l'oeil qui, selon Freud, n'est que le plaisir et le désir de regarder le sexe. Rappelons que Jean-Jacques n'a pas encore vingt ans et qu'avant son rendez-vous avec Alice, il n'a jamais été avec aucune femme. Ainsi, pour lui, l'acte de voir est associé à l'acte sexuel. C'est de cette manière qu'on peut comprendre ces mots de Jean-Jacques que l'auteur introduit juste après la verbalisation de l'amour de Jean Jacques envers Euryale, et juste avant son aventure avec Alice:

81. Cf. Commelin-P. Maréchaux, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Dunod, 1995.

82. Jean, Ray, *Malpertuis*, p. 35.

83. Milner, Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991, p. 23.

84. J.Ray, *Malpertuis*, p. 55.

Quelque chose, une force sans doute, estime que je n'ai rien à y faire, que *ce qu'il me faut y voir*, n'appartient pas encore au temps, et je suis rendu aux mornes heures de la vie quotidienne⁸⁵.

Autrement dit, pour Jean-Jacques, refusé par Euryale, l'heure de *voir* n'est pas encore arrivée: il devra attendre le consentement d'Alice pour accomplir son désir.

Freud assigne trois formes au désir de voir. Tout d'abord le voir inconscient proprement dit, dont l'objet est le sexe. Ensuite, le voir du corps entier, celui qui nous permet de nous communiquer avec le monde extérieur. Et enfin, le voir de la création artistique. Gérard Bonnet y ajoute une quatrième forme: *le voir mortifère ou le voir destructeur*. C'est à propos du voyeurisme qu'il évoque cette modalité de voir: «*le voir sexuel, écrit-il, est fait de deux courants distincts, un courant libidinal qui permet au voyeur de tirer parti de sa pratique, d'en jouir, et un courant agressif ou destructeur qui lui permet de diriger imaginairement sur l'autre la visée maléfique dont le voir est porteur*»⁸⁶.

Cette quatrième modalité est aussi présente dans *Malpertuis*, où Jean-Jacques, poussé par son désir de voir, se rend dans la maison de la mère Groulle dans le but d'assister au rendez-vous d'Alice et de l'oncle Dideloo. Rendez-vous qui finit tragiquement par la mort de l'oncle Dideloo à cause du regard mortifère de la Gorgone. Euryale est aussi présente lors du rendez-vous de Jean-Jacques et Alice. C'est pour cela que, jalouse, elle adresse son regard destructeur vers Jean-Jacques. Regard pourtant adouci par l'effet de ses propres larmes, ce qui permet à Jean-Jacques de se sauver cette fois-ci.

L'insistance de Jean Ray sur le thème du regard, associé au mythe de la Gorgone, est donc largement expliquée. On pourrait, pour finir, ajouter que cette récréation du mythe de Méduse fonctionne comme une «méta-référence» à la littérature fantastique. Si le fantastique est entendu comme une *séduction de l'étrange*, pour utiliser les mots qui ont donné titre à l'ouvrage de Louis Vax, il est facile de comprendre pourquoi Jean Ray a retenu le motif de la Gorgone, stéréotype de fascination, pour composer l'un des chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique de toutes les époques.

85. *Ibid.* p. 70.

86. Bonnet Gérard, «Voyeurisme», in *Du visible à l'invisible*, Paris, José Corti, 1988, t. II, p. 168.