

***Le roman de Mélusine* de Claude Louis-Combet ou le roman de l'oeil miroitant**

**Claude Louis-Combet's *Le roman de Mélusine* or the novel of the sparkling eye**

Martin Hervé

Number 110, 2016

L'anachronisme nécessaire : le Moyen Âge moderne et contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038501ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038501ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hervé, M. (2016). *Le roman de Mélusine* de Claude Louis-Combet ou le roman de l'oeil miroitant. *Tangence*, (110), 127–139. <https://doi.org/10.7202/1038501ar>

Article abstract

In 1986 the French writer Claude Louis-Combet published *Le roman de Mélusine*, a work of fiction devoted to the legendary ophidian fairy, a towering figure of the taboo of sight. Although it clearly falls within the tradition of the text established in the late fourteenth century by Jean d'Arras, Louis-Combet's rewriting demonstrates an obsession with image, mirage and mimicry, symbolized by the eye whose multiple incarnations and colourings mark the narrative throughout. The eye of love, the gaze of the lover discovering his reflection on the water surface in which the fairy is mirrored, inevitably reveals its reverse, the tragic iris, that is, the eye of the murderous boar, augur and agent of destiny. In the kingdom of images which *Mélusine* opens to her husband, an imaginary realm ruled by the serpentine and phallic Woman, love finds a perfect illustration and remains *perfectly* illusory. However, behind the fairy's sparkling eyes lies the Real, and with it the moment when separation will mark the end of passion, enchantment and fantasy. For Louis-Combet, writing *Mélusine* meant dreaming of a time before Letters when man and woman were but facets of a same *imago* whose power continues to fascinate.

## *Le roman de Mélusine* de Claude Louis-Combet ou le roman de l'œil miroitant

Martin Hervé

Université du Québec à Montréal

En 1986, Claude Louis-Combet fait paraître un texte consacré à Mélusine, célèbre fée ophidienne et figure du tabou du voir, dans la collection « Les grands mythes fondateurs de l'Occident » des éditions Albin Michel. Dix-sept ans plus tard, au cours d'un entretien avec Éric Loret paru dans le journal *Libération*, il n'en démord pas : Mélusine, malgré les années et les nombreux livres publiés, reste pour lui une « sainte patronne<sup>1</sup> ». S'il n'est pas un cas isolé, la protectrice de la lignée des Lusignan ayant enflammé l'imaginaire de nombreux écrivains au fil des siècles<sup>2</sup>, le rapport que l'auteur, né à Lyon en 1932, entretient avec la fée poitevine est des plus ardents. C'est que le Moyen Âge offre un terreau fertile pour ce fin amateur de merveilleux. Louis-Combet ne se réclame d'aucune école, si ce n'est de l'école spirituelle qui a présidé à sa formation d'ancien séminariste. Durant ces années, il a aiguisé son goût des récits de martyrs et de bienheureux tiraillés entre leurs aspirations mystiques et leur appartenance au monde de la chair et de la faute. Il a côtoyé les textes de nombreux clercs, hagiographes et romanciers médiévaux et en a tiré la matière de plusieurs de ses livres. *Les errances Druon, Marinus*

1. Voir l'entretien de Claude Louis-Combet avec Éric Loret (« Mélusine à fantasmes : rencontre avec Claude Louis-Combet », *Libération*, 17 avril 2003, p. 7).
2. Nous renvoyons ici le lecteur aux études réunies par Arlette Bouloumié et Henri Béhar sur la fortune de la légende de Mélusine : Arlette Bouloumié et Henri Béhar (dir.), *Mélusine, moderne et contemporaine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.

et Marina et L'âge de Rose témoignent notamment de sa fascination pour ces siècles chrétiens et enchantés. Est-ce parce que le merveilleux du Moyen Âge est, selon Jacques Le Goff, « un religieux avec distance<sup>3</sup> » que Louis-Combet s'échine à en faire le lieu et le temps de ces récits? Chez lui, le monde vibre de miracles poétiques, et du Verbe ou du verbe, jamais n'est révélée l'identité de celui qui en est l'auteur. Pour le sujet qui ne se remet jamais entièrement de la perte de sa foi, le merveilleux médiéval « recule les frontières du Réel en transgressant les limites communément admises<sup>4</sup> » et renoue avec l'idéal d'un ordre surnaturel supplantant une réalité par trop décevante. À cet égard, Mélusine n'est pas un choix anodin : elle est la fée de l'interdit. Le tabou visuel et sa transgression structurent le récit relayé par Jean d'Arras et Coudrette<sup>5</sup>. De cet invariant, Louis-Combet se montre respectueux, ainsi que des principaux ressorts de la fiction médiévale. Toutefois, si le squelette de sa réinterprétation du « récit mélusinien<sup>6</sup> » demeure quasi-intact, des mutations et des lignes de fracture apparaissent, laissant affleurer ses obsessions.

Jean-Jacques Vincensini, éditeur du roman de Jean d'Arras dans la collection « Lettres gothiques », rappelle que, « [e]n ouvrant ce roman, [le lecteur] doit moins s'attendre à pénétrer dans un charmant conte de fées qu'à suivre les lourds brodequins d'une chronique à prétention historique<sup>7</sup> ». Il est vrai que *Mélusine ou la Noble histoire de Lusignan* se cantonne en grande partie à la description des hauts faits d'armes de la maison Lusignan, ceux de Raymondin tout

3. Entretien de Jacques Le Goff avec Antoine de Baecque, « Une planche de salut rêvée », *Libération*, 10-11 janvier 2004, p. 6.

4. Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002.

5. C'est à la toute fin du XIV<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent deux récits, l'un de Jean d'Arras, en prose, un autre en vers, dix ans plus tard, de Coudrette, qui fixent l'imaginaire du thème en le rattachant au nom emblématique de Mélusine, protectrice de la famille des Lusignan. Voir Jean d'Arras, *Mélusine. Roman du XIV<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 1975, publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal avec les variantes de la Bibliothèque nationale par Louis Stoff; et Coudrette, *Le roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, éd. Eleanor Roach, Paris, Klincksieck, 1982.

6. Voir Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996. Nous renvoyons le lecteur à la troisième partie du livre intitulée « Le récit mélusinien, une narration mythique? », riche étude autour des évolutions, des invariants et des structures d'un récit dit « mythique ».

7. Jean-Jacques Vincensini, « Introduction », dans Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble histoire de Lusignan*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 24.

d'abord, puis ceux de ses fils, tous appelés à devenir des chevaliers et héros de la chrétienté. Dans le récit de Louis-Combet, cette dimension est en grande partie évacuée et, avec elle, la majorité des représentants de l'ordre viril. Le soleil qui se lève sur le Poitou enchanté de l'écrivain lyonnais brille d'une lumière essentiellement féminine. Si, dès les premières pages, les barons chassent à travers les bois le monstrueux sanglier de la forêt de Coulombiers comme dans le roman de Jean d'Arras, c'est pour mieux sombrer dans « une forêt lacustre, immergée dans des eaux surnaturelles » et qu'« à peine entrés dans cette forêt près de Poitiers, ils céd[ent] de tout leur poids et de celui de leurs destriers à la muette volupté de la dissolution<sup>8</sup> ». Pas même Raymondin n'échappe à cette entreprise liminaire de dépossession et de dévirilisation<sup>9</sup>. Fée bâtitteuse, fée protectrice soumettant son seigneur et époux, Mélusine en deviendrait-elle donc *virile*? Ce n'est pas tant Mélusine que Raymondin qui, certes ne se féminise pas, mais s'imbrique et fusionne au principe féminin. L'amour est affaire d'union soluble dans l'imaginaire combetien. « Vous parlez de moi comme si j'étais née de vous, je parle de vous comme si vous étiez né de moi » (*RM*, p. 70), rétorque Mélusine aux sérénades de son époux. Les gages d'un lien inextricable s'échangent entre les amants tout au long du récit. Même à la fin de sa vie, Raymondin continue d'être habité par la vision de leur « double-corps qui avait trop joué, cet être double, homme-femme, Raymondin-Mélusine, qui toutefois n'était qu'un et se tenait en paix devant les portes de la mort » (*RM*,

8. Claude Louis-Combet, *Le roman de Mélusine*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Cette entrée en matière sera reprise par l'écrivain dans *L'âge de Rose* (Paris, José Corti, 1997), où dès l'introduction l'exil du masculin est consommé par l'engloutissement, ou plutôt la noyade, du père et de ses soldats partis traquer les Indiens dans la forêt tropicale.

9. Nous renvoyons le lecteur à l'article de Sophie Petitjean-Lioulias qui a le mérite de présenter la première rencontre de la fée et de Raymondin à la Fontaine de Soif comme l'apparition d'un monde « intra-utérin où Raymondin va être ré-enfanté » et de laisser entendre que l'homme procède de la femme (« Mélusine et la quête du salut ou l'impossible pari dans *Le roman de Mélusine* de Claude Louis-Combet », dans *Mélusine, moderne et contemporaine*, ouvr. cité, p. 201). L'auteure décrit cette rencontre comme l'apothéose de la circularité, Louis-Combet dessinant pour Mélusine dans la ronde clairière un cercle morganique propre à emprisonner le futur époux dans une toile magique. Nous verrons que la rotundité inspire à plus d'un titre cette œuvre combetienne. Cependant, nous rejetons les explications psychologisantes de l'article qui ne nous intéressent aucunement.

p. 196). Démultipliant l'idéal platonicien d'une réunion des essences disjointes à travers l'hermaphrodisme, le texte de Louis-Combet met en scène un désir où l'autre est aimé comme reflet du moi<sup>10</sup>. En vertu d'un jeu spéculaire, ce sont les eaux miroitantes de la Fontaine de Soif où Raymondin découvre celle qui deviendra son épouse qui scellent leur passion :

Cependant [Mélusine] semblait, dans l'instant, concentrer toute sa passion dans le regard qu'elle fixait sur la surface miroitante de la fontaine. Or ce qu'elle voyait en réalité, dans l'éternelle jeunesse de l'eau, c'était le visage de Raymondin, si proche du sien, que son image mêlée à la sienne évoquait la fleur magique à double corolle qu'on évoque que dans les chansons. (RM, p. 44)

Le thème du miroir dans l'œuvre de Louis-Combet, et notamment dans *Le roman de Mélusine*, a été finement analysé par Stéphanie Boulard<sup>11</sup>. Elle y expose comment la surface réfléchissante se fait tant écran du désir que matrice de fragmentation et de dispersion des corps. Il nous reste pourtant à dire que le miroir correspond aussi à ce stade infantile défini par Jacques Lacan comme une « phase d'identification » et donc de recomposition. L'enfant, face au miroir, prend conscience de son unité. Le moi se forge dans l'image renvoyée par la glace. Raymondin, accueilli dans la clairière par Mélusine, n'est-il pas aussi un sujet « ré-enfanté », suivant ici

10. La lecture de Platon marque durablement l'imaginaire de Claude Louis-Combet, comme il le confesse dans son unique œuvre de nature autobiographique (*Le recours au mythe*, Paris, José Corti, 1998, p. 284-285) : « Le mythe platonicien du *Banquet*, dont la découverte avait déterminé mon orientation vers les études philosophiques, demeurait en moi non comme une simple référence classique, mais comme un événement primordial auquel mon être, dans sa particularité toute modeste, avait été mêlé [...]. Et parce que c'était écrit chez Platon, et que mon premier amour m'en avait ouvert toute l'évidence, j'acceptais sans condition la loi d'éros selon laquelle ceux qui s'aiment cherchent en l'autre, et trouvent toujours, le même, l'identique, l'un non-séparé. »
11. « C'est en effet par le miroir que s'opère la rencontre de Raymondin et de Mélusine [...] C'est ce redoublement qui s'installe au point de rencontre des regards qui rend compte d'une autre profondeur : le miroir semble détourner la réciprocité de l'échange en un redoublement qui s'établit par l'intermédiaire du miroir. Il n'y a donc pas une totale réciprocité du voir car s'interpose entre les deux regards autre chose : la surface du miroir, qui fait précisément que le regard échappe à toute possibilité d'appréhension directe pour être redoublé, dédoublé, et peut-être détourné vers une sorte de *terra incognita*. » (Stéphanie Boulard, « De l'ombilic aux limbes : la figure de Mélusine dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », *Littérature*, n° 126 (*L'épreuve, la posture*), 2002, p. 85).

l'intuition de Sophie Petitjean-Liliouas? Morcelé et aboli dans sa nature virile, il découvre le reflet de la fée dans l'eau scintillante de la fontaine et tombe dans la fascination de l'image. L'écuyer « renaît » comme sujet avec Mélusine et, dans ce scénario tronqué de l'identification, il *s'imaginarise* double de la fée pour mieux l'adorer en vertu de la loi de l'amour combetien et figurer, ainsi, une entité unique et bicéphale, soit une « fleur magique à double corolle ». Au moment de la rencontre amoureuse, le reflet vient déjà occulter l'altérité et Raymondin tombe dans les rets de l'imaginaire, cette « ligne de fiction<sup>12</sup> » où le moi se fait idéal, entier et féérique, c'est-à-dire pure image. Mais le regard amoureux est insatiable : à l'avant du sujet, il peut devenir organe de possession et de dévoration. Ainsi de l'œil charmé de Raymondin qui, tel « un oiseau de proie, se fixait sur l'objet de dilection et ne le lâchait plus [...]. L'œil s'enracinait dans les entrailles profondes, génératrices, du désir — et le regard s'ouvrait, au terme de cette tige, comme la fleur carnivore façonnée entre tous les songes » (*RM*, p. 125). Les pétales de la « fleur magique à double corolle » découvrent les crocs et les ronces de la « fleur carnivore ». Toutes deux sont les faces d'une *imago* janusienne qui a germé dans le terreau de l'imaginaire. Porté par son désir de *voir* et de *reconnaître* l'autre qui est soi, le sujet de l'amour combetien devient affamé. Bien que fée fertile et edificatrice, Mélusine porte aussi en elle son principe dévorateur. L'amour carnassier de Raymondin est, à ce titre, une réplique, un écho de la faim hantant les entrailles de la femme. Son propre miroir en renvoie l'aveu à Mélusine :

Comme les goules et les empuses qu'elle avait tant de fois sculptées dans les recoins ténébreux de ses constructions, elle se voyait portée, du fond des temps, par une famine d'amour qui ne pouvait s'assouvir que dans la destruction de ce qu'elle chérissait — et encore demeurait-elle inassouvissable, cette famine, dans la perte comme dans la possession, dans le saccage des biens comme dans l'usage paisible de l'abondance. Constructrice destructrice, nourricière dévorante, abîme de fécondité et mère de désolation, telle était la femme dans le cycle de sa puissance et telle Mélusine, plus femme que toute femme — pour ce qu'elle savait d'elle-même, à interroger son miroir dans la solitude de l'instant. (*RM*, p. 108-109)

12. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'est nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » [1949], *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 93.

La fée poitevine est une figure ambivalente qui vibre tant d'un désir de génération que de ruine. En cela, elle est semblable à la mère follement amoureuse et infanticide de *Tsé-tsé*<sup>13</sup>. De livre en livre, l'archétype féminin pour Louis-Combet se manifeste invariablement dans un renversement de lèvres : lèvres voraces de la succion et de la mastication, lèvres tendres de la procréation et de l'accouchement.

Qu'en est-il toutefois de l'œil de l'amant capturé dans le miroir de la Fontaine de Soif? Chasseur et proie, il découvre ses dents. Et son sourire interpelle. Il se tient à l'amont de tous les regards et de toutes les morts, en premier lieu desquelles celle du comte Aymeri des mains de son écuyer, Raymondin. Le meurtre inaugural dans la forêt de Coulombiers conduit ce dernier sur la piste de la fée et enclenche le mécanisme de la tragédie. Une pupille ouverte dans l'agonie le révèle : le comte, mortellement blessé par son adjutant, rend son dernier souffle alors que l'horrible sanglier embroché par l'écuyer lance à ce dernier un regard « ironique et complice qui lui figea le cœur » (*RM*, p. 21). Qui se lie au sort d'une femme-fée, à ses yeux d'un vert fascinant, doit aussi assumer l'œil implacable du destin qui en est l'envers. Le monde surnaturel obéit à ses lois, lois de la fatalité dont la fée n'est que l'émanation<sup>14</sup>. Fol amoureux, Raymondin ne se montre cependant guère attentif aux signes. Aux prises avec un cauchemar où il découvre son épouse enfantant le monstrueux sanglier qui darde sur lui son œil perçant, il se fait mettre en garde : « Cette vérité, dit Mélusine, est le lot des pères et des fils. En cela, elle n'est pas réellement redoutable. Soyez sans crainte, mon ami. Gardez-moi dans votre amour et je vous protégerai de vos rêves » (*RM*, p. 68). En d'autres termes, Mélusine promet à son amant de le prémunir de la loi œdipienne, c'est-à-dire du meurtre propre à l'ordre des pères et des fils chez Louis-Combet, à la seule condition de son amour, soit de poursuivre le jeu spéculaire où l'œil enamouré de l'homme se reflète et s'oublie dans les yeux de la femme-fée. Elle entendrait donc déjouer le sort et soustraire son époux à la loi qui le régite. L'homme qui a voulu se perdre dans l'œil de la passion doit pourtant en payer le prix. Lorsqu'il découvre un iris tragique, il n'est plus temps de détourner le regard. Des années plus tard, Raymondin

13. Claude Louis-Combet, *Tsé-tsé*, Paris, Flammarion, 1972.

14. Le mot « fée » dérive du latin « fata » qui désigne une Parque, une divinité de la mythologie romaine présidant à la Destinée. En vertu de ses origines, la fée est donc tant agente que créature soumise au *fatum*.

se parjure, excité par la jalousie, et surprend sa femme au jour interdit, le samedi. Implorant tel Œdipe le « renoncement au visible » (RM, p. 138), il ne peut pas décrocher de sa rétine la vision du « spectacle de ce qui, jamais, n'aurait dû être vu, de ce qui n'aurait jamais pu être imaginé : la femme à la fois dans la perfection de sa beauté et dans l'évidence de sa monstruosité. » (RM, p. 137) Le fond de l'œil s'entrouvre et découvre son secret, celui d'un état surnaturel, *autre* certes, mais aussi d'un principe masculin et féminin, femme par le haut et homme par le bas en raison de cette queue de serpent phallique. Ce n'est toutefois pas tant la découverte d'un au-delà du fantasme qui annonce la fin de l'idylle que le retour de l'œil tragique lors de la naissance du sixième fils des Lusignan :

Raymondin frémit, sa gorge sécha, tout son corps trembla et il ne put articuler une parole — car l'enfant considérait son père avec une ironie supérieure, une ironie hors d'âge, hors de saison, hors de l'humain, celle du sanglier de Coulombiers, soudain jailli de la nuit et fiché là pour le malheur de tous. Et Mélusine, qui savait tout et voyait loin dans l'avenir, resta longtemps sans dire un mot. Mais comme, visiblement, tout le monde attendait de sa part un oracle, elle se contenta de dire : cet enfant sera vraiment terrible. (RM, p. 115)

Geoffroy la Grande Dent, honni par son père, craint par sa mère mais désespérément amoureux d'elle, reconduisant ici le motif du lien incestueux dont toute l'œuvre de Louis-Combet est marquée, ne fait pas mentir les oracles. D'une fougue et d'une soif destructrice sans commune mesure, il tue son propre frère et brûle l'abbaye de Maillezais. Ce meurtre fratricide plonge Raymondin dans une immense tristesse. Bouleversé, il insulte Mélusine et brise par les mots le sceau spéculaire de leur amour déjà fragilisé par son œil trop curieux. La boucle est dès lors et à jamais bouclée. Il convient de souligner aussi que Geoffroy tue son frère comme Raymondin assassina son seigneur, à l'image de son propre père, meurtrier involontaire du neveu du roi de Bretagne. L'œil du destin découvre son orbe parfait et, de cycle en cycle, de crime en crime, les hommes déchiffrent leur chute dans sa rotondité.

Nul n'échappe à l'emprise de la fatalité, pas même une fée. Mélusine en tire la cruelle leçon alors qu'elle reprend pour l'éternité sa forme de serpente face à son mari parjure : « Amour est morte,

pauvres de nous ! Votre regard indiscret l'avait blessée, votre parole inconsidérée vient de la tuer [...]. Je reviens à ce que je suis, sachant à jamais que le destin est plus fort que l'amour — et que le désir n'a de lieux que provisoires et incertains<sup>15</sup>» (*RM*, p. 175). Des années durant, Mélusine aura obtenu un sursis en partageant le sort des mortels. Mais le destin finit invariablement par la rattraper et la rap-peler à l'ordre. Si le dessein fantasmagorique de la femme, proclamant l'empire de l'image sur le monde du désir, inspire depuis les premières pages la réécriture de la légende par Louis-Combet, un tel dessein (et un tel désir) demeure impuissant face à la loi des « pères et des fils ». Comme le souligne Lacan, cette loi de l'Œdipe ne saurait se réduire pourtant à la seule « fameuse histoire de l'inceste<sup>16</sup> » car elle annonce également pour le sujet l'accès à l'échange signifiant, à l'altérité des sexes et donc à l'ordre symbolique. Voir la fée dévoilée, c'est-à-dire phallique, équivaut à la perdre en raison de l'engagement passé entre les amants. La découverte de sa nature ophidienne est associée étroitement à l'horizon de la fin de la passion, et donc au renoncement à la femme dans sa toute-puissance d'image *phallicisée*. Dans les revers de ses plis, Mélusine figure en ce sens aussi la castration symbolique. Par conséquent, le récit de Louis-Combet reconduit le déchirement infantile à l'issue duquel l'enfant plonge dans le langage et reconnaît le phallus au père. Il est alors significatif que ce soient les mots qui chassent Mélusine et la renvoie à sa condition première de serpente. Car les insultes de Raymondin achèvent de réduire à néant la passion que son regard avait déjà hypothéquée. Sa parole dévoile à l'assemblée des barons, et donc au monde symbolique sous le signe de l'Autre ainsi figuré, la *sur-nature* essentiellement féminine de Mélusine. La facticité de l'image est exhibée et la fée revient à ce qu'elle est, c'est-à-dire à une chimère androgyne,

15. La plainte de Mélusine s'inspire largement de celle du poète du XIII<sup>e</sup> siècle Rutebeuf. Louis-Combet, en travaillant, voire en empruntant la matière langagière et poétique médiévale, inscrit d'autant plus son récit dans une parenté avec les textes sources. Il ne rechigne pas à employer un vocabulaire aujourd'hui tombé en désuétude, notamment pour décrire les fortifications construites par Mélusine. Plus qu'un hommage, ces références multiples pourraient laisser entendre une aspiration à une légitimation de son entreprise littéraire de recomposition légendaire. Cependant, les libertés de style et de ton qu'il s'accorde à d'autres endroits induisent autant de libertés prises avec la narration établie par Jean d'Arras, et donc un mouvement de va-et-vient permanent.
16. Jacques Lacan, « Du symbole et de sa fonction religieuse » [1954], *Le mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, 2007, p. 76.

impossible, qui s'envole et se dissipe. Elle est de plus réduite au silence, privée de la parole qui est le trésor du monde du narrateur, monde des mots et du tracé phallique de la plume sur le papier<sup>17</sup>. Ne lui restent que ses larmes et ses gémissements pour pleurer la mort de ses enfants et la ruine de ses constructions, promis eux aussi à la chute ou à l'effondrement en raison de leur essence surnaturelle, c'est-à-dire fantasmatique. La progéniture de Raymondin et de la fée arbore en effet des difformités trahissant leurs liens avec le merveilleux : patte de lion sur le visage, troisième œil ou crocs saillants. Les bâtiments que Mélusine érige lors de ses frénésies edificatrices et nocturnes sont de leur côté tous imparfaits, tantôt il y manque une colonne, parfois un moellon : infime détail où la destruction viendra s'engouffrer. Stigmates de la femme-fée, empreintes d'un fantôme incapable d'affronter les coups de boutoir du réel. La mort d'Horrible, créature cauchemardesque sortie des entrailles les plus noires de Mélusine, illustre de manière significative cet échec. Dans le bain souterrain que la fée a déserté, Raymondin surprend son fils monstrueux le sexe dressé et le tue. Cette scène hautement symbolique où le père embroche de son épée le fils incestueux au phallus brandi, Louis-Combet la crée de toutes pièces. Chez Jean d'Arras, ce sont les hommes de Raymondin qui se chargent d'étouffer Horrible par le feu. La castration est donc rejouée dans les boyaux obscurs du château de Lusignan, Horrible étant cet enfant qui refuse de perdre le phallus, trop intimement lié au règne de la mère, et qui en meurt.

*Le roman de Mélusine* est un roman de l'œil : celui-ci s'ouvre et se trouve captif des puissances de l'image, mais dès qu'il se referme, il tombe dans l'angoisse de la castration nichée dans l'envers de l'image. Ce miroitement, cette oscillation perpétuelle, Mélusine en est l'insaisissable effigie. L'écriture de Louis-Combet s'articule autour d'une tentative de l'ordre « des pères et des fils » de rejoindre le monde des rêves et des images, imaginaire régenté par la Femme Phallique, où l'amour trouve une illustration parfaite et reste *parfaitement* illusoire. Sans cesse l'auteur rejoue avec le mythe de la déchirure originelle et célèbre l'union de l'enfant et de la mère, du

17. Le premier signe intelligible que Louis-Combet se souvient d'avoir tracé, enfant, est justement un phallus : « Le sexe, sur ce carnet de la cinquième année, s'inscrivait au masculin. Sans doute était-ce l'heure venue où l'enfant, étouffant presque anéanti dans l'épais tissu des femmes, devait absolument fixer le signe de sa singularité. » (Claude Louis-Combet, *Le recours au mythe*, ouvr. cité, p. 20.)

masculin et du féminin. Mais derrière les yeux scintillants de la fée, l'imaginaire laisse entrevoir son incapacité foncière à affronter l'avènement de la dialectique signifiante et sexuée. Sans cette dernière, le texte n'existerait pas. De là le cœur de l'écriture combetienne, où le fantasme de fusion des corps achoppe inmanquablement sur un manque, toujours à border et à remettre en scène. Écrire Mélusine, c'est donc rêver (et rêver seulement) d'un temps d'avant la lettre.

À bien des égards, Louis-Combet s'est donc approprié la fée poitevine immortalisée par Jean d'Arras. Pour s'en convaincre encore une fois, il suffit de relever que, chez ce dernier, Mélusine se présente comme un modèle de piété et ce en dépit de sa nature féerique. Or, comme le rappelle Vincensini, rien d'anormal pour le romancier du Moyen Âge à concilier une nature merveilleuse à la foi chrétienne :

[L]es phénomènes merveilleux que l'on trouve sur terre sont véridiques, notamment ceux que l'on juge féeriques. Rien n'est scandaleux dans les paradoxes qui défilent alors (il faut croire à l'incroyable, la raison doit accepter l'irrationnel, le merveilleux est réel, la légende vraie). C'est qu'ils s'inscrivent sans heurt dans un projet divin<sup>18</sup>.

Si l'écrivain lyonnais reste évasif au sujet de la ferveur religieuse de la fée, cultivant plutôt chez elle la part de péché liée à une nature qui étouffe tout espoir de salut, il ne dédaigne pas pour autant ses sortilèges et ses charmes. Bien plus, le merveilleux s'amplifie dans son récit : les constructions magiques abondent et sont toutes de la main de l'être surnaturel alors que, dans le roman médiéval, ce sont des charpentiers et des bûcherons qui, sous sa houlette, édifient Lusignan en des temps prodigieux. Louis-Combet semble n'admettre que peu de rôles secondaires dans ce tête-à-tête qu'il écrit avec Mélusine, « plus femme que toute femme ». Lâcher la bride du merveilleux lui permet en outre de rejoindre les autres manifestations d'un mythe hautement polysémique et, partant, d'en évoquer la fortune populaire. Délaissant le roman de Jean d'Arras dans les dernières pages du livre, Louis-Combet décrit l'errance de la fée malheureuse à travers la Bourgogne, le Dauphiné et la Franche-Comté. Des sources de Lemme et de Loue au Lac d'Antre, des histoires de vouivres aux récits de dames des eaux et de monstrueux serpents tapis dans des

18. Jean-Jacques Vincensini, « Introduction », dans Jean d'Arras, *Mélusine*, ouvr. cité, p. 23.

grottes aquatiques, Mélusine affiche ainsi une multitude de visages. Plus tôt, lorsqu'il décrit l'horreur serpentine de la fée, Louis-Combet dessine sa prétendue parenté mythique et esquisse du même trait une genèse de la monstruosité :

Lui revenait alors en mémoire et en angoisse l'emblématique figure qu'elle avait lue, plus d'une fois, dans l'envers de sa propre face : celle d'Echidna, la Vipère au visage de femme, mère de toute mère, porteuse en son sein des grands monstres de la fable, Cerbère, l'Hydre de Lerne, la Chimère, le Sphinx, le Lion de Némée. Fille de l'Eau par sa mère Callirhoé et fille de la Terre par le sang répandu de Méduse d'où son père, Chrysaor, avait jadis jailli tout armé, Echidna demeurait tapie dans l'inaccessible fond de l'âme féminine, n'ayant pour soi que l'obstination de son désir à revenir à la surface et à se manifester dans l'histoire. (RM, p. 109)

Associée à l'immortelle Echidna, conformément aux thèses de certains chercheurs relatives à ses origines antiques, Mélusine se voit élevée au rang de mère de tous les monstres. Le désir a toujours partie liée avec l'horreur, comme en ont témoigné Horrible et ses frères. Il serait alors loisible d'en conclure qu'elle est aussi la matrice de tous les mythes de l'imaginaire combetien, véritable « sainte patronne » comme l'auteur le déclarait à Éric Loret. Loin de lui, toutefois, la prétention de faire œuvre d'historien ou de mythographe. Sa vocation scripturale est tout autre : celle de la *mythobiographie*, ce genre littéraire très personnel qu'il élabore depuis plusieurs décennies<sup>19</sup>.

Bien que le narrateur *mythobiographe* n'apparaisse pas à découvert dans *Le roman de Mélusine* et n'assume pas le Je, comme c'est le cas dans bon nombre d'autres romans, il se devine derrière les traits de certains personnages, en premier lieu derrière ceux de deux des fils des seigneurs de Lusignan. Ainsi de Thierry : « Tous ce que les chroniqueurs postérieurs ont su des premiers Lusignan, ils l'ont tenu des écrits de Thierry, le pédaque. C'est à lui que se réfèrent, sans le nommer, Jean d'Arras et Couldrette et tous les autres à leur suite » (RM, p. 146). Thierry incarne la mémoire vivante des

19. La *mythobiographie* est, telle que définit par Louis-Combet dans un roman antérieur à celui de *Mélusine*, un « texte de fiction, inspiré d'une biographie légendaire ou mythologique, laquelle sert de révélateur à l'existence historique du narrateur, ou scripteur, ou homme du texte » (Claude Louis-Combet, *Marinus et Marinus* [1979], Paris, José Corti, 2003, p. 389).

Lusignan et la source *princeps* du récit. Remontant le fil de la fiction, l'auteur nous invite à l'identifier lui aussi comme scripteur de la légende, et donc héritier de Thierry, mais également scribe de sa propre histoire s'écrivant en filigrane de celle de Mélusine et de sa famille. Louis-Combet semble aussi se découvrir à travers les fixations d'un autre fils, Geoffroy la Grande Dent. Celui-ci, une fois repenti, cherche désespérément à retrouver sa mère en fuite, parcourant toute l'Europe dans ce but. Pourtant, il l'apprend à la fin de sa quête, « le temps, même pour une fée, ne peut être que le temps du retour<sup>20</sup> » (*RM*, p. 235). Temps de la cyclicité et des commencements, temps de *l'éternel retour* au giron maternel, ainsi se lit aussi le temps de la féerie — qui serait finalement le temps de l'obsession ? Visiblement, le projet combetien est similaire à celui de Jean d'Arras, qui écrit *Mélusine* pour le compte du duc de Berry, avec le souhait d'enraciner la famille de ce dernier dans le paysage culturel local, de la doter d'une légitimité et d'un patrimoine symbolique au cœur du Poitou<sup>21</sup>. L'auteur médiéval et l'écrivain du xx<sup>e</sup> siècle partagent semble-t-il une même volonté de tisser une filiation imaginaire avec la fée. Mélusine, plus que jamais, serait cette « génitrice nocturne<sup>22</sup> » vue par Jacques Le Goff et Emmanuel Leroy-Ladurie. Louis-Combet n'en livre-t-il pas lui-même l'aveu dans les ultimes lignes de son texte ?

L'homme qui vit sous le signe de Mélusine serait, assure-t-on, doué d'une nature aqueuse, taciturne et crépusculaire qui fixerait son destin dans le goût du secret, du retrait et dans la quête amère de l'immortel au sein du périssable et de l'éternité au cœur de l'instant. Les temps passeront. Il se peut que cette race d'hommes, mal taillés pour la vie, disparaisse avec les derniers poètes et les derniers amants. (*RM*, p. 240)

- 
20. Douze ans après la publication du *Roman de Mélusine*, dans un court texte consacré aux fées, et entre elles toutes la Dame de Lusignan, Louis-Combet écrit : « La pensée que la fée (fata) est, comme l'écriture même, une création du destin (fatum), doit laisser entendre que toute cette entreprise d'expression ne peut perdre de vue son lien organique avec la question des origines. » (Claude Louis-Combet, « Les exilées d'Avalon », *Nouveau recueil*, Paris, Champ Vallon, n° 48, septembre-novembre 1998, p. 136.)
21. Voir Jean-Jacques Vincensini, « Introduction », dans Jean d'Arras, *Mélusine*, ouvr. cité, p. 17-31.
22. Emmanuel Le Roy-Ladurie et Jacques Le Goff, « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 26, n°s 3-4, 1971, p. 600.

---

« Génitrice nocturne », « sainte patronne », haute figure d'inspiration mythique et absolu féminin, Mélusine est magnifiée par Louis-Combet en fée de l'écriture, muse des poètes et des amants — qui ne font souvent qu'un —, protectrice des hommes exilés dans l'imaginaire et source intarissable de désir et de fantasmes.