
Du lieu au livre ou le savoir fantastique de *Malpertuis*

Denis Mellier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1901>

DOI : [10.4000/textyles.1901](https://doi.org/10.4000/textyles.1901)

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1993

Pagination : 85-96

ISBN : 2-87277-005-4

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Denis Mellier, « Du lieu au livre ou le savoir fantastique de *Malpertuis* », *Textyles* [En ligne], 10 | 1993, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1901> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1901>

DU LIEU AU LIVRE

ou LE SAVOIR FANTASTIQUE DE *MALPERTUIS*

IL FAUT TOUJOURS, pour que le fantastique puisse advenir, un lieu, une permanence de pierre où ce qui terrifie *demeure*. Des ruines gothiques aux intérieurs de Poe, du *Hill House* de Shirley Jackson au *Marsten House* de Stephen King, bien plus qu'un cadre ou qu'un simple décor, le lieu est inséparable des stratégies du récit fantastique. Espace paradoxal, le lieu fantastique est à la fois surface offerte à l'évènement terrifiant et (re)connaissance réaliste d'un lieu vraisemblable¹ hors duquel l'écart nécessaire au fantastique se trouverait réduit. Tout lieu fantastique est un lieu de contact, un point de fracture, dans lequel la nature même du fantastique affleure. Comme l'écrit Charles Grivel : «Le lieu métaphorise le principe du surgissement»². Le lieu abrite les terreurs. Il est lui-même terreur. Ainsi de ces maisons qui s'animent d'une vie mauvaise, effroyable métonymie du lieu et du principe malin qui en a fait sa demeure. Maison où l'on aboutit pour y découvrir la mort et l'horreur, maison où les habitants sont pris dans la gangue de leur race dégénérée ou des malédictions familiales. Au nombre de ces maisons, il faut bien sûr compter Malpertuis.

Les narrateurs de *Malpertuis*, ce «mémoire de mystère et d'épouvante» (p.6)³, mémoire composite fait d'*intercalations*⁴, apparaissent comme les détenteurs d'un savoir terrifiant, mais à l'issue du roman, le lecteur perce bien le mystère que renfermait

1 Voir A. CHAREYRE-MÉJEAN et J.-M. CHANCEL, «Interdiction de séjour», dans *La licorne*, n°10, *Les décors fantastiques*, 1986, pp.97-102.

2 Charles GRIVEL, *Fantastique -Fiction*. Paris, P.U.F., 1992, p.44.

3 La pagination renvoie à l'édition «J'ai lu» de *Malpertuis*.

4 Voir Jean-Baptiste BARONIAN, *Jean Ray, L'archange fantastique*. Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1981.

la maison : victimes de savoirs occultes, les Dieux de l'Olympe sont assignés à demeure. Pris au piège de l'oncle Cassave, les immortels ne sont plus que les misérables enveloppes de chair que leur a données le taxidermiste Philarète. Le sommeil des dieux ne sera troublé que par l'intrusion d'une histoire d'amour. Comme il se doit, celle d'un mortel et d'une déesse. Mais conjointement à cette histoire, l'énigmatique demeure désigne de son nom même un autre lieu de signification, qui avec elle partage son nom : *Malpertuis*, le livre. Si *Malpertuis* est «l'histoire d'une maison fantastique»⁵, *Malpertuis* est aussi, littéralement, l'histoire d'un livre fantastique, qui se construit devant le lecteur⁶. Cet incessant glissement homophonique de *Malpertuis* en *Malpertuis* indique explicitement qu'il n'est d'autre lieu où construire l'énigme fantastique du roman et sa fable mythologique que cette conscience de l'écriture et du texte qui les fondent.

Demeure et texte : les lieux de savoir

Le lieu comme le livre promettent la constitution d'un savoir et d'une signification : le livre, parce qu'il organise une histoire et son code herméneutique, qu'il déploie en récit(s) ; le lieu, parce qu'il réalise l'espace et le temps propres de cette histoire. Or les lieux comme les histoires fantastiques sont travaillés par l'incroyable, l'impensable, l'indétermination ou tout autre terme qui suggère la dualité et la force négatrice que met en œuvre le fantastique, à l'instant même où il *contre-dit* l'objet qu'il mine, le croyable, le pensable, le sens. Incertain, indécidable, innommable, la question du fantastique s'est problématisée dans le discours critique, tout autant au plan structurel que thématique⁷, selon les termes d'un jeu textuel où savoir et sens sont mis en crise. Mais le savoir et la signification que le texte met à nu dans la crise fantastique n'ouvrent finalement sur aucun ultra-monde, sur aucune vérité extrafictionnelle. Le savoir en jeu dans le récit fantastique répond avant tout à la curiosité narrative que celui-ci a

5 L'édition «J'ai Lu» sous-titre ainsi le roman.

6 Les italiques renvoient au livre, les caractères normaux à la demeure.

7 «Uncertainty and impossibility are inscribed on a structural level through hesitation and equivocation, and on a thematic level through images of formlessness, emptiness and invisibility» (Rosemary JACKSON, *Fantasy : the Literature of Subversion*. London and New York, Methuen, 1981, p.49).

lui-même instaurée. Devant l'extraordinaire — disons, des Marmousets et d'un cantique chanté par Mathias Krook «la tête clouée au mur» (p.66) —, le récit fantastique cherche à accentuer l'énigme narrative de tout récit : une série de questions à déployer sur l'horizon du récit, une série de questions qui ne se posent que dans la fiction. De fait, la réponse ultime à l'énigme de Malpertuis, c'est très littéralement l'organisation textuelle et narrative de *Malpertuis*. On se proposera alors de lire ici *Malpertuis* selon le jeu de lecture et d'interprétation qu'instaure dans la fiction sa double énigme : une énigme minimale de la diégèse fantastique, ce vieux mystère commun aux demeures terrifiantes — que s'y passe-t-il et qui sont ses habitants ? —, mais surtout une énigme plus retorse et cependant clairement visible de la (méta)textualité — quel livre se donne à voir dans la question même de sa composition ? Alors que les questions fantastiques de Malpertuis, qui s'étaient ouvertes avec la vision d'Anacharsis, puis mises en scène dans les indices placés au fil du texte, finissent par se résoudre, ces questions, qui conduisent bien à percer les identités et les origines, semblent n'avoir eu lieu que pour désigner un autre lieu : celui du jeu littéraire de *Malpertuis*. Finalement la question mythologique même, sur laquelle se construit l'argument fantastique de *Malpertuis*, se donne bien à lire selon cette auto-réflexivité du roman : les indices d'un récit cohérent et désormais disparu, le mythe, exhibés et désamorçés, désignent la toute puissance d'une forme romanesque polyphonique.

Ainsi, le lieu fantastique comme énigme (narrative) et l'énigme comme lieu fantastique (de l'écriture) vont conjointement construire le savoir spécifique de la fiction. Mais face à une topographie fantastique des lieux, qui ne suffit pas comme réponse à l'énigme qu'ouvre le texte, *Malpertuis* va exhiber pour son lecteur un parcours qui passe par une topographie du livre se faisant.

Le voleur de récits

Toute l'organisation textuelle et narrative de *Malpertuis* tend à exhiber, à un double niveau, la question de la construction de la signification. Au premier niveau, celui de la diégèse, elle est prise en charge par les narrateurs et personnages, et articule les événements à la possibilité de leur herméneutique. La thématization explicite du savoir s'exprime de manière programmatique sur le lit de mort de Cassave, dans son adresse aux trois dames

Cormélon : «il est des heures où il vous est donné de comprendre» (p.31). Cette heure arrive à la fin du roman, lorsqu'il est donné au croyant (Dom Misseron) de voir l'incroyable mythologique. «Pour l'heure regardez donc et peut-être il vous sera donné de comprendre» (p.173).

Le second niveau est plus complexe. Il opère, tout d'abord, hors-récit, par le système des épigraphes. Ensuite, dans le récit, par celui des références intertextuelles et culturelles. Enfin, au moyen d'un métadiscours sur l'organisation narrative et textuelle du livre. Cette mise en forme des mémoires est explicitement confiée à la régie de celui que le lecteur de la ténébreuse affaire de Malpertuis n'appellera jamais plus que «le cambrioleur des Pères Blancs» (p.176). Osant à peine se compter au nombre de ceux qui contribuèrent à écrire l'histoire de Malpertuis (p.6), cet éditeur-voleur est cependant celui sans lequel le texte ne peut se constituer.

Malpertuis est organisé à partir d'un récit-cadre minimal qui n'a pour fonction apparente, au stade de «l'inventaire en guise d'explication», que d'exposer l'origine des narrations à venir. De la première préface du *Castle of Otranto* de Walpole au dispositif de *The House of the Borderland* de Hodgson, ce procédé de la fiction fantastique est bien connu. Il établit, selon des modalités très différentes, l'économie narrative des rapports entre narrateur et narrataire : les procédures de vraisemblabilisation sont renforcées et la véridiction sur laquelle se fonde toute narration, *a fortiori* fantastique, peut s'instaurer. Cet éditeur-voleur de manuscrits intervient dans le texte qu'il édite, pour en valider ou en commenter l'organisation. Son discours porte sur la cohérence de l'enchaînement narratif des récits, celui de Doucedame-le-Vieil, de Jean-Jacques Grandsire, de Dom Misseron, du récit enchâssé de Doucedame-le-Jeune, à l'intérieur du récit de Misseron ⁸.

Sa fonction est alors de rendre possible la polyphonie narrative tout en faisant prendre conscience de l'artifice de la fiction et de la construction du récit. Les interventions du voleur explicitent

⁸ En dépit de ce qu'écrit le narrateur premier («Quatre mains frémissantes de fièvre sinon cinq, ont collaboré à la rédaction de ce mémoire [...] Ainsi Doucedame-le-Vieil est le premier des quatre — sinon cinq — auteurs du mémoire et Doucedame-le-Jeune en est le troisième»), il n'y a aucun manuscrit de la plume de Doucedame-le-Jeune dans le mémoire complet de *Malpertuis*. Faut-il voir une négligence de l'auteur ou plutôt une assimilation de l'écrit et de l'oral dans le mode privilégié de la narration ?

pour le lecteur la continuité de ces textes, datent les différents récits, organisent les étapes successives du mystère mais, bien plus, commentent les propos des narrateurs et informent de leurs choix narratifs ou esthétiques. Ainsi, au sujet du premier récit de Doucedame-le-Vieil à la troisième personne : «À mon idée, ce prêtre renégat avait décidé d'écrire un récit d'aventures véridiques, présenté de façon objective, où son propre personnage n'aurait pas été épargné davantage que les autres mais où, au contraire, il se serait plu, cyniquement, à se barbouiller d'ombre et de scélératesse» (p.8). Au «chapitre intercalaire», le changement de voix narrative dans le manuscrit de Doucedame-le-Vieil est immédiatement commenté («On remarquera, notamment, que Doucedame-le-Vieil, emporté par le jeu de son orgueil, abandonne le mode impersonnel pour user du "Je" haïssable») ainsi que son style («sa prose redondante»). Au delà du métadiscours sur le texte et son organisation, le rôle du voleur va bien plus loin lorsque, conscient des procédés littéraires, il les applique et intervient dans la continuité des manuscrits au nom d'une logique bien littéraire de l'effet.

À la fin de la première partie du roman, le récit de Jean-Jacques s'achève, le laissant pour mort alors qu'il n'est qu'évanoui de terreur (p.105). Si la cohérence textuelle minimale veut, certes, que Jiji ait survécu pour pouvoir intégrer cet épisode dans son récit, la coupure de son mémoire, en cet endroit, n'est motivée que par l'arbitraire de l'éditeur-voleur et par l'effet narratif qu'il entend réaliser sur son lecteur. Ici, le suspens. Cette conscience de la structure et de ses effets, ainsi que de son pouvoir d'éditeur, ne se dément pas jusqu'aux dernières pages : «le dernier feuillet a été lu et mis à la place que je jugeais la plus propre à éclairer cette singulière et sombre histoire» (p.182).

La structure du roman repose donc sur un double mouvement : d'un côté, on assiste à la constitution d'une polyphonie narrative qui se donne pour projet de combler l'énigme de l'histoire ; de l'autre, à l'exhibition des conditions d'élaboration de cette polyphonie. Le texte de *Malpertuis* ne se constitue qu'en laissant apparaître le métatexte qui dit le constituer. Ainsi, à mesure que le savoir diégétique s'organise, au fil des différents récits, des recoupements et déductions que le lecteur élabore, la cohérence du texte, grâce au travail de l'éditeur-voleur, prend forme également. Le métadiscours qui a été confié au narrateur premier et qui se déploie dans le récit-cadre ne cesse d'attirer l'attention du lecteur sur une évidence : la mise en texte de *Malpertuis* passe par la conscience littéraire de l'existence et des procédés de

Malpertuis. L'aventure ne sera transformée en histoire, le mystère ne pourra être levé, que si le texte se construit et que si sa régie dispose de ses effets : le plaisir du texte et la promesse du sens sont à ce prix. Le métatexte chez Ray passe d'emblée par une reconnaissance des pouvoirs du conteur et de l'écrivain à travers ceux de l'éditeur-voleur de récits.

Or cette conscience active du texte et de ses dispositifs ne limite nullement, dans le roman de Ray, la participation du lecteur à l'effet fantastique. Daniel Couégnas analyse, dans le contexte de la paralittérature et de ses modes de lectures, la contradiction qu'introduirait, dans les effets escomptés de ces fictions, toute autoreprésentation du texte, du récit ou, plus largement, du littéraire⁹. Dès lors, la conscience des métaniveaux textuels ainsi que toute distanciation introduite par les jeux spéculaires nuiraient à la constitution de l'illusion référentielle et à la participation du lecteur, condition *sine qua non* de la lecture paralittéraire. Le fantastique de *Malpertuis* se construit, au contraire, dans la conscience du texte et de ses effets, dans la conscience des relations au livre, à tous les livres : celui que Ray écrit sous nos yeux, tous ceux dont il emplit ses fictions, tous les savoirs explicites ou factices qu'il attire dans son fantastique. «Avons-nous bien rempli la mission fantastique ?», s'écrie Doucedame-le-Vieil après avoir dérobé les dieux. Question que peut reprendre à son compte l'éditeur-voleur. La «mission fantastique» n'est-elle pas aussi la constitution du livre et de ses effets à partir des mémoires et des récits pluriels ? Interrogation, enfin, du lecteur cherchant à aboutir à la signification dans un texte qui expose et dérobe à la fois les conditions de son énigme et qui exhibe, par le jeu de la référence, des pistes de savoir possibles. Pour reprendre les termes de Michel Picard, le *lectant* est bien au travail dans *Malpertuis*, pris dans les jeux d'une lecture littéraire, dans les miroirs d'un roman où le lecteur n'oublie jamais, en raison du méta-commentaire du «voleur», qu'il est en train de lire¹⁰. Également, pour lui interdire un tel oubli, une telle insouciance, la présence constante des autres livres, des citations et références qui constellent le texte.

9 Voir D. COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*. Paris, Seuil, 1992, Chapitre 3.

10 Voir M. PICARD, *La lecture comme jeu*. Paris, Éd. de Minuit, 1986, p.86 et p.214.

Communauté des livres / Communauté des savoirs

Si les sources de Ray ont été étudiées¹¹, on s'est par contre moins penché sur les fonctions textuelles que pouvaient avoir les références, citations liminaires et autres inscriptions culturelles dans son œuvre. Parmi les grandes constantes de l'œuvre rayenne, il faut ajouter, aux côtés d'une commune empreinte lexicale et stylistique des *Harry Dickson* à *Malpertuis*, ou d'une fascination jamais démentie pour l'imaginaire anglo-saxon, les motifs récurrents de l'érudition et du livre.

À l'orée de *Malpertuis*, le paratexte ouvre par la dédicace à Steeman un espace dialogique de texte à texte, d'auteur à auteur. Dans un lieu autre, dans un autre livre, *Le mannequin assassiné*, il est écrit une phrase qui rend compte, ou qui évoque, dans ce livre-là, ce qui va se passer ici. Espace discursif qui ouvre également un espace symbolique inattendu : il s'agit, écrit Ray, «de poser *Malpertuis* sous le signe» des mots de Steeman qu'il vient de citer, de faire d'un autre texte l'emblème de son propre texte, de voir dans les mots de l'autre le jeu d'une communication jamais interrompue entre les livres, fantastiques ou non.

Si les citations liminaires à l'ouverture des chapitres de *Malpertuis* établissent cette communauté intertextuelle, c'est à nouveau, par le biais des références littéraires et culturelles, tout un jeu sur la constitution du savoir dans l'œuvre qui s'élabore. Si, comme l'écrit Genette, l'épigraphe est «souvent hermétique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte»¹², dans *Malpertuis* les citations, codées par l'énigme de *Malpertuis*, au-delà d'un commentaire anticipé et finalement éclairant sur le texte, exhibent littéralement en amont de la diégèse la solution de ses énigmes. Alors qu'elle s'affiche sous le mode de l'allusion comme figure et convention, ici, la citation doit être lue littéralement. Ainsi la citation d'Hawthorne au début du «chapitre liminaire», qui, si on la garde en mémoire, révèle bien vite le mystère de la maison mais aussi du livre. «Vous aurez beau bâtir des églises, jalonner les chemins de chapelles et de croix, vous n'empêcherez pas les dieux de l'ancienne Thessalie de réapparaître à travers les chants des poètes et les

11 Voir C. DELCOURT, *Jean Ray ou les choses dont on fait les histoires*. Paris, Nizet, 1980.

12 Sur la fonction herméneutique de l'épigraphe, voir G. GENETTE, *Seuils*. Paris, Seuil, 1987, pp.145-148.

livres des savants». Les citations se développent au ras du récit comme autant de clés, autant de commentaires de son propre texte que fait l'auteur, via cette communauté discursive des textes, instaurée dès la dédicace.

Ce jeu des citations liminaires qui, à partir de sa position paratextuelle, informe la lecture, est de fait extra-narratif. Destiné par l'auteur à son lecteur, sa position hors-récit l'empêche d'être d'un quelconque usage pour les personnages. Ceux qui vivent dans *Malpertuis* ne peuvent en tirer un symbole ou une signification. Ceux qui lisent *Malpertuis* peuvent au contraire exercer sur ces énigmes textuelles plus ou moins explicites leur sagacité, leur compréhension, et tenter de construire par ce jeu de citations une signification à l'énigme diégétique qu'affrontent les personnages sans le support de ces références textuelles et culturelles. Ainsi, si le savoir vient au personnage par l'inévitable de la confrontation fantastique, le savoir vient au lecteur par le jeu des livres et des lectures. Dans *Malpertuis*, le glissement permanent du diégétique au textuel, du thème fantastique du lieu et des mystères à l'usage fantastique des livres dans le livre, encore une fois révèle que le fantastique ne réside pas dans la solution de son énigme ou de sa thématique surnaturelle, mais dans la littéralité de leur inscription et dans la tension qu'elle instaure dans la représentation. La bibliothèque rayenne est moins loin qu'on ne le pense de celle de Borges.

De fait, *Malpertuis* articule explicitement deux types de savoir. Le premier est interne à la fiction. Lié à la diégèse, il est nourri de l'aventure des personnages, livré au suspens des narrations. Il se lève pleinement lorsqu'Eisengott révèle à Misseron les identités divines et se réamorçe vers un au-delà du récit, lorsque le voleur retourne sur les lieux, attestant ultimement de la vérité des événements. L'autre savoir est extrafictionnel, c'est-à-dire qu'il est produit par un savoir collectif et culturel, mais porte, hors-récit, sur les événements du récit. Il se fonde sur la compétence du lecteur à assimiler la référence plus ou moins codée, sur son aptitude à une relecture du texte pour la percevoir totalement. Il mobilise surtout un savoir collectif, culturellement en partage, le savoir sur lequel est fondée la collectivité occidentale : le savoir mythologique. Si le lecteur n'a pas, dès la première citation d'Hawthorne, compris l'enjeu de l'histoire, ni, dès la description de la «forme captive du rocher» et de son gardien (p.10), reconnu Prométhée, c'est qu'en effet, ce sera la démonstration allégorique de *Malpertuis*, les dieux de l'Olympe ont fui la conscience et la

mémoire des hommes : la mythologie grecque, à l'origine de notre culture et de nos récits, n'y est plus reconnue.

Le syncrétisme des imaginaires, caractéristique de ce roman (mythologie, christianisme, occultisme, démonologie), ainsi que le thème de la maison comme lieu de contact des hétérogènes, rend problématique la question de l'origine et de sa reconnaissance. Les temps antagonistes, celui de la mythologie et celui du Dieu chrétien, le contact des hommes et des divinités dans Malpertuis, sont autant de fractures de l'origine. Hors de toute continuité historique et de toute causalité rationnelle, les objets coexistent selon la logique de la contiguïté. On retrouve là cet imaginaire de la contiguïté fantastique chère à Jean Ray et exprimé dans les fictions des univers intercalaires comme *La ruelle ténébreuse*. La fable fantastique de *Malpertuis* révèle cet affleurement de deux temporalités. Ainsi, sur *La Féna*, lorsque Anacharsis, nom grec ancien, auquel la glose de l'érudite Doucedame-le-Vieil donne immédiatement valeur de symbole¹³, contemple le cadavre d'Estopoulos, nom grec moderne. Survivance d'une temporalité, mort d'une autre. Deux onomastiques qui se confrontent symboliquement un bref instant, sur l'emblème même du passage et de la transition qu'est le bateau. L'énigme de Malpertuis, c'est de retrouver l'origine comme principe d'explication. La résoudre, c'est substituer à la contiguïté sans motivation des époques et des imaginaires, les identités qui résident derrière les visages d'emprunt. Dans *Malpertuis*, l'origine ne se révèle que lorsque l'indétermination fantastique fait place au symbole et que le lecteur transforme les indices à la lumière de son savoir mythologique.

Ainsi, seul le masque grotesque de Lampernisse laisse rapidement transparaître son identité véritable, soulignant le rôle central de la figure de Prométhée dans l'imaginaire du roman. Cette identification passe par une resymbolisation des attributs de Lampernisse : la lutte de celui qui a conquis le feu, dans le dédale de Malpertuis, pour que les marmousets (les dieux pénates) n'éteignent pas les chandelles ; le reste de lumière que l'on entend encore jusque dans son nom, *Lampe(rnisse)*, et, signe de l'ironie de Cassave, Prométhée s'occupe du magasin de couleur. En dérobant le feu aux Dieux, Prométhée précipite la société des

¹³ Philosophe grec du VI^e siècle av. J.C., Anacharsis chercha à introduire à Athènes les cultes de Déméter et de Pluton. «Cela lui coûta cher, car on ne se mêle pas impunément des affaires des dieux. On l'étrangla» (p.13).

hommes dans le progrès et dans le temps de l'Histoire. L'avènement de ce temps historique marque celui de la déchéance des Dieux mythologiques et de leur temporalité, le moment où la conscience du développement linéaire du temps met en crise l'idée d'un *cosmos* totalisant et organisateur¹⁴. Le temps infini du supplice de Prométhée suggère la rencontre paradoxale de ces deux temporalités. C'est l'éternité de son supplice qui fait de Prométhée/Lampernisse lui-même un paradoxe : le mortel immortel, celui qui transforme le monde en le vouant à l'histoire et donc à la mort, est aussi celui qui, éternellement en souffrance, permet de penser, dans l'histoire, la permanence du temps mythologique. C'est cette conscience de l'intersection des temporalités, des imaginaires et des essences, qui fait que Lampernisse est le seul dans Malpertuis à avoir conservé la mémoire de son origine mythologique, alors qu'elle n'affleure qu'épisodiquement chez ses compagnons¹⁵. Ultimement, ce paradoxe tragique du mythe prométhéen s'exprime dans le jeu de mot qui scelle sa disparition : Promettez/Prométhée (p.132). Le mythe démiurgique et libérateur s'achève dans une défiance du langage et de la communication. La nomination mythique est désormais incompréhensible dans l'histoire. C'est ce tragique échec du langage qui articule à nouveau la symbolisation mythologique à l'ambivalence fantastique. Lire le symbole que constitue Lampernisse dans l'imaginaire du texte fait appel à ce savoir culturel et extra-fictionnel que convoque Ray dans son roman. Mais le savoir fantastique, pour être porteur d'ambiguïté et d'indétermination, doit, par cette méprise du narrateur, révéler et mesurer, dans le langage même, l'échec du signe.

Le roman bourgeois des mythologies

Si le motif prométhéen ainsi qu'ultimement la puissance réveillée d'Eisengott illustrent bien cette «revalorisation onirique, en plein temps historique, du temps des origines», dont M. Lévy fait un signe du fantastique¹⁶, *Malpertuis* est également, sur le

¹⁴ Sur l'opposition anthropologique d'une temporalité horizontale et d'une temporalité verticale, voir J. FABRE, *Le miroir de sorcière*. Paris, Corti, 1992 (1ère partie).

¹⁵ Voir p.164.

¹⁶ M. LÉVY, «Approches du texte fantastique» dans *Caliban*, XVI, (Toulouse), 1979.

mode dégradé du travestissement satirique¹⁷, l'histoire d'un embourgeoisement des mythes. Engoncées dans les règles de la sociabilité familiale, les puissantes déités sont confinées dans la demeure bourgeoise. C'est la figure patriarcale de Cassave qui, en échange de ses richesses, assigne les anciens Dieux à Malpertuis. Ses dernières volontés, transactions bourgeoises par excellence, ramènent, devant le lit du mourant, la communauté mythologique à une communauté d'intérêt : vivre tous à Malpertuis pour jouir de la rente laissée par Cassave. Englués dans la motivation bourgeoise de l'argent, les Dieux sont vidés de toute origine. Ils sont ramenés aux limites du roman familial. L'enfermement des divinités de l'Olympe, qui s'opère dans l'architecture bourgeoise de la demeure et dans la structure familiale, pour être totale doit aussi se réaliser au travers de la forme littéraire privilégiée de la bourgeoisie : le roman. Ainsi, le récit de Jean-Jacques est un véritable récit d'initiation qui culmine dans son initiation érotique avec Alice Cormélon. Cette initiation ouvre dans l'histoire une double rivalité : celle des deux amants d'Alice, Dideloo et Jean-Jacques, mais aussi celle d'Euryale jalouse de l'Euménide. La jalousie est tout autant un motif convenu du roman bourgeois de la sexualité, qu'une des motivations principales des amours et des drames mythologiques. La réversibilité du motif marque la réduction de la mythologie aux scénarios amoureux du roman bourgeois, mais aussi ruine la cohérence du récit mythique par la dualité romanesque des interprétations. À l'idéal tragique ou épique du récit mythologique, à l'assurance d'un accès immédiat à la signification collective, le roman oppose la polyphonie des discours et des interprétations et, par ses stratégies, il médiatise la signification mythologique. Même si, finalement, le désir bourgeois de Dideloo, qui pensait pouvoir soumettre la déesse Alecto, connaîtra la terreur, les dieux sont bien voués à disparaître : le temps de l'Histoire ne les reconnaît plus, la forme même des histoires (le roman) trouble le sens de leur parole.

Il n'est donc pas étonnant qu'à l'exception de *La cité de l'indicible peur*, le seul roman de Jean Ray soit *Malpertuis*, car seules les dimensions du roman et la complexité narrative construite ici lui permettaient de traiter cette déchéance d'un ima-

¹⁷ Le mélange satirique des registres haut et bas est évident dans la description des Euménides en vieilles filles, de Vulcain en grippe-sou ou de Junon en tenancière de maison de rendez-vous.

ginaire antérieur qui, pour être totale, devait, au delà de la seule thématique, s'inscrire aussi dans l'esthétique et les structures du roman. Discours d'un voleur sur l'objet textuel de son larcin, discours des livres avec eux-mêmes, savoir et symboles qui court-circuitent l'énigme dans l'histoire : trop de discours, dont la confluence est la matière même du roman, pour que s'entendent encore la parole des Dieux. Les Dieux réapparaissent-ils dans *Malpertuis*, comme le voulait la citation liminaire de Hawthorne, vivants pour toujours dans les livres des savants et des poètes ? Jean Ray, ni savant ni poète, mais romancier, montre l'instant fantastique de leur manifestation et de leur effacement conjoint. Ainsi, si le fantastique de Malpertuis a pour but de figurer ce lieu de contact entre l'univers mythologique et l'univers bourgeois d'une grande demeure inquiétante, le fantastique de *Malpertuis* parvient à enfermer dans la forme romanesque un imaginaire culturellement fondé sur d'autres formes. Ultime reflet de la demeure éponyme, les Dieux prisonniers dans Malpertuis le sont également de *Malpertuis* : ils y font, avec le lecteur, soumis à la stratégie fantastique du récit et de ses effets, l'expérience de la ruse du roman.

Denis MELLIER
Université de Paris III