

MAITRISE DE LETTRES MODERNES

Sous la direction de

Madame Michèle GALLY et Monsieur Jean-Pierre MOREL

ETUDE COMPAREE DU MYTHE DE MELUSINE
AU MOYEN AGE ET AU XX^e SIECLE

dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* de Jean d'Arras, *Le Roman de Mélusine* de Coudrette, *Carnage* de Jacques Audiberti, *La Vouivre* de Marcel Aymé, *Mélusine ou la robe de saphir* de Franz Hellens.

Par Nelly LABERE

Remerciements :

Je tiens tout particulièrement à remercier Madame Michèle Gally et Monsieur Jean-Pierre Morel qui ont dirigé ce travail et ont été pour moi des guides et des soutiens sans failles.

Ma reconnaissance s'adresse également à Madame Gisèle Besson et à Madame Nicole Jacques-Chaquin pour leurs précieux conseils et leurs éclaircissements théoriques ; à Monsieur Michel Garcia et à Monsieur Jean-Pierre Polac pour m'avoir aimablement aidé au début de ma recherche ; à Violaine Chatelain, Benoît Clément, Raphaël Gallardo, Marianne Gobeaux et à mes parents pour avoir eu la patience de m'aider à relire et à mettre en forme mon travail ; et à tous ceux enfin qui m'ont apporté leur soutien.

Sommaire

Remarques introductives.....	7
I Le personnage de Mélusine	9
I.1 La création du personnage de Mélusine	9
I.1.1 Le mythe.....	9
I.1.1.1 Généralités sur le mythe.	9
I.1.1.2 Le mythe de Mélusine : un mythe fécond.	10
I.1.1.3 Le mythe de Mélusine : un mythe fondateur.....	13
I.1.2 La féerie	16
I.1.2.1 Féerie et fantastique	16
I.1.2.2 Dire la féerie.....	18
I.1.2.3 Les attributs de la féerie	19
I.1.3 Mélusine ou le pouvoir du nom.....	21
I.1.3.1 L'étymologie du nom.	21
I.1.3.2 Un nom protéiforme	22
I.1.3.3 Un nom pas toujours éponyme	22
I.2 Le noyau dur du mythe de Mélusine	23
I.2.1 La scène de rencontre.....	24
I.2.1.1 Le thème de la chasse.....	24
I.2.1.2 La rencontre féerique à la fontaine.....	26
I.2.1.3 Le pacte	27
I.2.2 Le couple Mélusine-Raymondin	30
I.2.2.1 Mariage et société.....	30
I.2.2.2 La prospérité.....	32
I.2.3 Transgression et perte	33
I.2.3.1 La première transgression	34
I.2.3.2 La deuxième transgression	36
I.2.3.3 La perte définitive	37
I.3 Les indices du mythe de Mélusine	40
I.3.1 La femme	40
I.3.1.1 La description de Mélusine	40
I.3.1.2 La femme comme mystère	43
I.3.1.3 La femme comme totalité.....	45
I.3.2 Mélusine ou la notion de limite.....	46

I.3.2.1 Limite entre l'humain et l'inhumain	46
I.3.2.2 Limite entre la terre et l'eau	47
I.3.2.3 Limite entre la terre et l'air.....	49
I.3.3 La métamorphose.....	50
I.3.3.1 La scène du bain.....	50
I.3.3.2 La séduction de la métamorphose	52
I.3.3.3 Une nature serpentine.....	54
II Les variations du mythe	56
II.1 Une économie et un style différents.....	56
II.1.1 Des structures narratives hétérogènes	56
II.1.1.1 Construction linéaire ou en miroir ?	56
II.1.1.2 Des « acmés » différents	58
II.1.1.3 Un traitement différent du temps	60
II.1.2 Le statut du narrateur	61
II.1.2.1 Les degrés de présence du narrateur	61
II.1.2.2 Encadrement ou liberté de narration ?	63
II.1.2.3 Le traitement de la focalisation.....	65
II.1.3 Des choix de style différents.....	67
II.1.3.1 Prose ou vers ?	67
II.1.3.2 La pluralité des genres	68
II.1.3.3 Réalisme ou impressionnisme ?.....	71
II.2 Mélusine kaléidoscopique.....	73
II.2.1 Des diégèses variées	73
II.2.1.1 Des lieux différents	73
II.2.1.2 Des époques différentes	75
II.2.1.3 Un entourage différent.....	77
II.2.2 Des Mélusine	80
II.2.2.1 Mélusine maternelle ?	80
II.2.2.2 « L'infans » Mélusine ?	81
II.2.3 Des objectifs différents	84
II.2.3.1 Scandale ou intégration ?	84
II.2.3.2 Peinture sociale ou destinée individuelle ?	85
II.2.3.3 Drame ou comédie ?	87
II.3 Des contextes différents	89
II.3.1 Auctorialement.....	89
II.3.1.1 Des écritures datées ?.....	89

II.3.1.2 Des écritures « programmées » ?	91
II.3.1.3 Des ouvrages charnières ?	92
II.3.2 Idéologiquement	94
II.3.2.1 La religion omniprésente.	94
II.3.2.2 Pouvoir et société.	96
II.3.3 Ecologiquement	98
II.3.3.1 Une société en plein changement	98
II.3.3.2 L'autre comme retour à l'origine	99
III La remythification du mythe de Mélusine	102
III.1 Le problème du couple	102
III.1.1 Le couple en question	102
III.1.1.1 Typologie des couples	102
III.1.1.2 Complémentarité et singularité	106
III.1.1.3 Amour et rapports de force	108
III.1.2 Le secret	110
III.1.2.1 Un élément constitutif	110
III.1.2.2 L'épreuve	111
III.1.2.3 L'échec de la communication	114
III.1.3 La sexualité	116
III.1.3.1 Le langage du corps	116
III.1.3.2 Le problème du mal	118
III.1.3.3 Eros et Thanatos	121
III.2 Le désir d'absolu	123
III.2.1 La communion avec les éléments	123
III.2.1.1 Les éléments apprivoisés	123
III.2.1.2 La fusion avec la nature	125
III.2.1.3 Un ordre cosmologique	126
III.2.2 Le problème de la finitude	128
III.2.2.1 L'omniprésence de la mort	128
III.2.2.2 Le temps humain	130
III.2.2.3 Le temps mythique	132
III.2.3 Mélusine ou la vie	134
III.2.3.1 Mélusine ou le mouvement	134
III.2.3.2 Mélusine ou l'action	136
III.2.3.3 Mélusine ou l'énergie vitale	138
III.3 L'écriture en liberté	140

III.3.1 L'écriture en prise sur la mort	140
III.3.1.1 L'écriture, un combat.....	140
III.3.1.2 Le cadre du récit généalogique	143
III.3.2 L'ouverture du dire	144
III.3.2.1 Par un texte en devenir	144
III.3.2.2 Par le traitement du sujet	146
III.3.2.3 Par le narrateur-relais.....	148
III.3.3 L'ouverture du lire	149
III.3.3.1 Un sens à interpréter	149
III.3.3.2 Des thèmes toujours contemporains	150
III.3.3.3 Un lire à redire	151
Conclusion.....	154
Bibliographie.....	156

Remarques introductives

Mélusine renvoie toujours à un souvenir d'enfance. C'est par la féerie que l'on accède à cette « somme de rêves »¹ qui s'impose à la mémoire adulte avec une facilité déconcertante. Aussi, chacun se souvient-il de la fée Mélusine comme une réminiscence du conte enfantin sans pour autant en connaître la source.

Ce paradoxe ne peut manquer d'éveiller la curiosité. En effet, comment un personnage littéraire a-t-il pu survivre du Moyen Age au XX^e siècle sans perdre de sa puissance évocatoire ? Comment une figure peut-elle être fédératrice au point d'être l'objet d'œuvres littéraires au cours de six siècles ? Ce sont ces interrogations qui fondent la démarche comparative. On ne peut ainsi que s'étonner de la « longévité » d'un tel personnage et de l'intérêt particulier qu'il semble susciter à toutes les époques. Et c'est en cela que réside l'intérêt d'étudier le mythe de Mélusine : fixé en roman pour la première fois en 1393 par Jean d'Arras dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, et par Coudrette en 1401 dans *Le Roman de Mélusine*, il n'a cessé de se transmettre et de croître littérairement. Cette vitalité du mythe est pour moi signifiante : elle permet de montrer qu'à partir de visées politiques au départ, le mythe s'est modifié par touches successives, tout en conservant ses motifs constitutifs. Ainsi, semblable à sa figure centrale, le mythe muerait, se transformerait, en se séparant du superficiel pour conserver son identité propre, au-delà des contingences du temps et des modes.

Cependant, deux écueils se dressent. Comment reconnaître après six siècles de mues successives, la figure de Mélusine dans des romans ? Les titres des romans aident peu dans la recherche car ils n'évoquent pas fréquemment le nom de la fée. Ainsi, c'est en partant à la poursuite de Mélusine en des lieux où on l'attend le moins que l'on parvient à la débusquer ; plus paradoxalement encore, c'est lorsque les auteurs revendiquent le plus la rémanence de la figure de Mélusine qu'ils dénaturent les caractéristiques du personnage pour en faire un fantôme pourvu seulement d'un nom féerique. Aussi, si nous avons choisi pour l'étude de Mélusine au XX^e siècle, *Carnage* (1942) d'Audiberti, *La Vouivre* (1943) de Marcel Aymé et *Mélusine ou la robe de saphir* (1952) de Franz

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, « Avant-propos », p. 11.

Hellens, c'est que ces trois romans explorent le mythe de Mélusine sans le dénaturer mais en lui conférant une originalité et une force qui lui permettent de s'épanouir. Le second écueil concerne la difficulté que la critique semble éprouver quant à l'analyse de nos trois ouvrages. Elle néglige, en effet, l'étude du personnage littéraire de Mélusine pour se concentrer, pour la partie médiévale du personnage, sur des analyses structuralistes, folkloriques ou historiques et, pour les trois ouvrages du XX^e siècle, sur des études essentiellement stylistiques, voire linguistiques. Aussi, pourrait-on voir dans cette absence de discours sur la figure de Mélusine un phénomène porteur de sens ; face à une figure kaléidoscopique, le discours laisserait-il place au silence, comme témoignage de son incapacité à la saisir ?

Mais c'est pourtant dans ce caractère protéiforme que réside toute la force du mythe. En effet, si nos trois auteurs du XX^e siècle conservent certains éléments constitutifs du mythe, ils en proposent cependant des variations pour infléchir son sens. Loin de représenter un danger, ces modifications ne conduisent pas à un éclatement du mythe, mais à son renforcement. Aussi la figure de Mélusine s'intègre-t-elle dans des univers poétiques, thématiques et idéologiques différents, se consolidant par des apports successifs, pour être en prise sur l'évolution de la société. Mélusine semble conserver toujours la même force évocatoire, probablement parce qu'elle permet de poser des questions métaphysiques sur l'homme. A la manière d'un envoûtement, la fée parviendrait à transmettre sa magie au mot, à condition que le dire lui laisse sa liberté.

I Le personnage de Mélusine

I.1 La création du personnage de Mélusine

I.1.1 Le mythe

I.1.1.1 Généralités sur le mythe .

Avant de commencer l'étude du mythe de Mélusine, nous souhaiterions tout d'abord préciser l'emploi de quelques termes qui nous semblent problématiques quant à leur utilisation. Aussi, nous ne nous livrerons pas à une étude détaillée de la notion de mythe mais nous indiquerons seulement l'acception que nous donnons aux mots employés.

▪ Nous proposerons donc d'étudier ici le mythe de Mélusine uniquement comme production littéraire, en le dissociant des « productions des peuples sans écriture »¹, selon la dichotomie proposée par Philippe Sellier. En effet, le mythe de Mélusine se différencie du mythe des ethnologues par son statut de mythe littéraire, et on ne peut donc opposer, comme le font certains mythologues, le « mythe » à la « littérature ». Le mythe littéraire est donc particulier et ne rentre pas, pour nous, dans la notion de « mythe » que développent Lévi-Strauss, Dumézil et Vernant. Aussi, sous le vocable de « mythe » désignera-t-on, tout au long de cette étude, une production littéraire mettant en scène un personnage « symbolique », ayant « affaire à l'universel »² et n'étant pas tenu pour vrai. Trois points essentiels permettent de donner à l'histoire de Mélusine le statut de mythe : c'est tout d'abord un récit dont les narrateurs se présentent comme les dépositaires et non comme les auteurs ; ainsi Jean d'Arras affirme-t-il rapporter, dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, « ce que nous avons ouy dire et raconter a noz anciens »³ et, dans *Le Roman de Mélusine*, le sire de Parthenay déclare-t-il à Coudrette que « le chasteau fut fait

¹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, octobre 1984, n° 55, P. 113.

² Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, octobre 1984, n° 55, p. 116.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 3.

d'une fée, si comme il est par tout restraît »¹. Le second point essentiel du mythe littéraire semble être sa faculté à intégrer dans une narration des personnages possédant une nature surhumaine mais jointe à un comportement humain ; c'est précisément le cas pour la figure de Mélusine qui combine deux ordres naturels différents : l'animal, avec le serpent - le samedi la moitié de son corps est serpentine - et l'humain. Enfin, dernier point caractéristique du mythe : la fusion entre des éléments réels et des éléments surnaturels présentés sur un pied d'égalité au sein du même récit. Dès lors, l'histoire de Mélusine pourrait mériter une telle désignation dans la mesure où elle rassemble ces trois critères formels.

- Cependant, comment différencier ce qui fait de l'histoire de Mélusine un mythe et non pas une légende ? La terminologie qui désigne ces notions complexes est floue et de surcroît récupérée par chacun. Nous avons montré, d'après une définition sommaire du mythe, que l'histoire de Mélusine répondait par sa composition à une telle fonctionnalité, ne justifiant donc pas un débat à ce sujet ; cependant, nous souhaiterions encore donner l'acception que nous retiendrons des notions de mythe et de légende ; ainsi, nous considérerons dans cette étude que le terme de « légende » est réservé aux récits le plus souvent oraux et antérieurs à la formalisation de la figure de Mélusine par un cadre spatio-temporel et par l'attribution d'un nom désignant la fée. Par conséquent, dès les récits de Jean d'Arras et de Coudrette, l'histoire de Mélusine peut être désignée comme un « mythe » dans la mesure où elle évolue ensuite dans le domaine de l'écrit, ce qui lui permet de conserver un noyau dur, loin des mouvances formelles de la légende.

I.1.1.2 Le mythe de Mélusine : un mythe fécond.

- Mélusine, avant d'être un personnage mythico-littéraire, est donc une figure légendaire et folklorique largement présente dans les traditions populaires du Poitou, faisant l'objet au Moyen Age de nombreux récits oraux. Traditions orales et écrites convergent cependant et se chevauchent puisque c'est au XII^e siècle que la légende entre dans la littérature ; ainsi, plus de deux siècles avant l'élaboration de nos deux ouvrages médiévaux, des « ancêtres » de Mélusine font leur apparition dans des textes latins sous la plume de clercs. Le premier à mettre en scène la métamorphose d'une fée en serpent, liée à la rupture d'un interdit, est le *De Nugis curialum*², composé entre 1181 et 1193 par le Gallois Gautier Map ; il évoque une série de légendes galloises, dont l'histoire de Henno aux grandes dents qui épouse une femme rencontrée sur un rivage. Il la surprend par la

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 109.

² Voir la traduction de Marylène Perez sous le titre *Contes de courtisans*, Lille, thèse Paris III, 1982.

suite dans son bain sous la forme d'un dragon et provoque son départ dans les airs avec sa servante en l'aspergeant d'eau bénite. Les enfants nés de cette union restent, comme dans l'histoire de Mélusine, dans le monde des humains sans qu'il y ait pour autant un retour de la fée. La seconde préfiguration littéraire de la figure de Mélusine se trouve dans les *Otia Imperialia*, ouvrage encyclopédique mêlant histoire universelle et traditions populaires, composé entre 1209 et 1214 par Gervais de Tilbury. Il y raconte l'histoire de Raymond de Château-Rousset, noble provençal homonyme de notre Raymondin, qui épouse une femme ; celle-ci lui impose une condition : ne pas la voir nue. Or, l'interdit est brisé, l'épouse se révèle sous sa nature serpentine et disparaît à tout jamais en laissant une belle descendance qui ne connaîtra cependant plus la prospérité. Le cistercien Geoffroy d'Auxerre, entre 1145 et 1153, fait lui aussi référence à la future figure de Mélusine dans son quinzième sermon sur l'Apocalypse où il met en scène trois légendes consacrées à l'union d'un mortel et d'une femme surnaturelle ; la troisième raconte la métamorphose d'une fée, surprise au bain, en serpente. Aussi, voit-on que, vers la fin du XII^e siècle, se diffusent des légendes concernant l'union d'un mortel et d'une fée, expressions d'un fantasme médiéval récurrent, vecteur à la fois de désir et de crainte.

- Si dans les trois récits que nous avons évoqués, la structure du mythe de Mélusine est déjà sous-jacente, ce n'est qu'en 1393 qu'apparaît pour la première fois un récit en langue vernaculaire mettant en scène un mortel et une fée désignée sous le nom de Mélusine. C'est donc dans *Mélusine ou le roman des Lusignan*, roman en prose du libraire Jean d'Arras, que naît la figure de la fée poitevine : ayant pour pénitence de se transformer en serpent chaque samedi, elle sera surprise par son mari dans son bain sous cette forme animale et forcée de quitter Lusignan en laissant une abondante descendance. Dix ans plus tard, un roman de Coudrette en octosyllabes paraît ; il met lui aussi en scène la figure de Mélusine comme la fée ayant donné naissance à la famille des Lusignan. C'est donc ces deux textes novateurs – ils sont en langue vernaculaire et désignent nommément la fée – qui assurent le passage de la légende au mythe.

- Cependant, par l'établissement de nos deux récits médiévaux, le mythe de Mélusine va s'accroître et se développer par reprises successives ; il s'agit tout d'abord en France de Rabelais dans le chapitre XXXVIII du *Quart Livre* où Mélusine apparaît comme une « souillarde de cuisine » :

Visitez Lusignan, Parthenay, Vovant, Mervant, et Pouzauges, en Poitou. Là trouverez tresmoings vieulx de renom et de la bonne forge, les quels vous jureront sus le braz saint Rigomé que Mélusine, leur première fondatrice, avoit corps féminin jusques aux boursavitz, et que en bas estoit andouille serpentine, ou bien serpent andouillique.

Pendant trois siècles, le mythe de Mélusine disparaît pour revenir en force en Allemagne

où c'est avec le romantisme, par son intérêt pour le passé national et les traditions locales, que naît un regain d'intérêt pour la figure de Mélusine. Goethe, après Brentano et Grillparzer, élabore avant 1797 une *Nouvelle Mélusine* où il reprend le noyau dur du mythe en y ajoutant des épreuves à franchir, un silence imposé sur le groupe secret des Nains ainsi qu'une théorie sur les progrès de la création. Dans *le Vase d'Or*, Hoffmann met également en scène en 1814 la figure de Mélusine sous les traits de Serpentine où s'entrelace autour du « Vase d'Or » le mythe du Graal. C'est Nerval qui, le premier, ranime en France le souvenir de la fée poitevine avec les derniers vers de son poème « El Desdichado » :

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron,
Modulant tout à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Aussi, une fois le mythe de Mélusine revenu en France, il ne cesse de se développer par reprises successives et connaît beaucoup de succès. C'est avec le symbolisme et le mouvement décadent que la littérature française se tourne vers Mélusine avec par exemple un sonnet de J. Lorrain sur la fée dans *La forêt bleue* ou bien encore avec *Les Hors-nature* de Rachilde. Le XIX^e siècle redécouvre les œuvres de Jean d'Arras et de Coudrette parce que les questions que pose l'histoire de la fée correspondent aux interrogations du siècle sur la place de la femme dans la société et par rapport à l'homme ; ainsi, Péladan reprend-il le mythe de Mélusine dans un ouvrage du même nom en 1895, à l'image de Maeterlink dans *Pélléas et Mélisande*, représenté pour la première fois en 1893, où l'on peut voir, dans la paronomase Mélusine-Mélisande et la reprise de certains motifs comme celui de la chasse et de l'eau, une analogie avec le mythe de Mélusine. Au siècle suivant, c'est Jacques Audiberti en 1942 avec *Carnage*, Marcel Aymé en 1943 avec *La Vouivre* et Franz Hellens avec sa seconde édition de 1952 intitulée *Mélusine ou la robe de saphir*, qui illustrent ce regain d'intérêt porté au mythe de Mélusine ; en effet, ces trois auteurs retravaillent le mythe tout en s'inscrivant dans sa filiation, à l'opposé de Cocteau avec *Les Chevaliers de la Table ronde*. En effet, Cocteau n'a gardé du mythe que le nom de Mélusine et a présenté la fée comme l'amante de Lancelot et la mère de Galaad. Devant l'incohérence lignagère de son récit, l'auteur ne peut qu'affirmer :

Une fois la pièce écrite, je me documentai, je me trouvai en face de mes fautes de fabuliste et je décidai de m'y tenir.¹

Aussi, Audiberti, Marcel Aymé et Franz Hellens présentent-ils l'intérêt d'une certaine fidélité au mythe de Mélusine même si, comme les nombreux autres auteurs qui en ont

¹ Jean Cocteau, *Théâtre*, II, Gallimard, 1948, pp. 71-73.

fait le sujet de leurs écrits, ils ont modifié certaines de ses composantes. Ainsi, nous pouvons voir que le mythe de Mélusine est un mythe fécond puisqu'il traverse les siècles, toujours porteur d'un message réactualisé.

1.1.1.3 Le mythe de Mélusine : un mythe fondateur.

▪ Face aux multiples récits que nous venons d'évoquer, la force de deux récits de Jean d'Arras et de Coudrette est d'ancrer dans un cadre spatio-temporel plus précis l'histoire de la fée et surtout de lier son histoire à celle d'une grande famille. Ainsi, la famille noble des Lusignan se dote d'un ancêtre surnaturel, fondateur supposé de la lignée. Comme la Gens Julia se vantant d'avoir Vénus pour aïeule, comme les ducs de Bouillon et les Plantagenêt prétendant avoir des origines fantastiques, les Lusignan se donnent quant à eux pour origine la fée Mélusine ; c'est là que réside l'originalité de nos récits médiévaux qui vont se prêter à l'établissement du pouvoir de la famille des Lusignan par le recours à un mythe littéraire fondateur. Ainsi, le discours de nos deux ouvrages médiévaux se place d'emblée au seuil du récit dans cette visée apologétique ; Jean d'Arras déclare :

Et me orrez declairer la noble lignie qui en est yssue, qui regnera jusques en la fin du monde, selon ce qu'il appert qu'elle a regné jusques a ore.¹

Pour mettre en place ce mythe fondateur, Jean d'Arras et Coudrette vont nourrir leurs propres textes de références destinées à légitimer leurs assertions ; ainsi, au seuil de leurs récits, ils vont faire appel à l'intertextualité. Jean d'Arras dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* dit se référer pour la composition de son œuvre à ce « qui nous est publié par les vraies croniques »² ou encore à Gervais de Tilbury :

Gervaise propre nous met en exemple d'un chevalier nommé Rogier du Chastel de Rousset, en la province d'Auxci, qui trouva une faee et la voutl avoir a femme. Elle s'i consenty par tel convenant que jamais nue ne la verroit. Et furent grant temps ensemble, et croissoit le chevalier en grant prospérité. Or advint, grant temps après, que la dicte faée bouta sa teste dedens l'eau et devint serpente, n'onques puis ne fu veue, et le dit chevalier declina petit a petit de toutes ses prosperitez et de toutes ses choses.³

Coudrette, quant à lui, utilise le même procédé mais en faisant appel à des sources beaucoup plus anciennes : Aristote. En effet, son roman débute par six vers :

Le philozophe fut moult sage
Qui dist en la premiere page
De sa noble Methaphisique
Que humain entendement s'aplique
Naturelment a concevoir
Et a apprendre et a savoir.⁴

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 5.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 3

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan.*, p. 4.

⁴ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1 à 6, p. 107.

qui font écho à la première phrase de la *Métaphysique* d'Aristote : « Tous les hommes ont par nature le désir de connaître ». Ce choix auctorial de la référence à Aristote ne se trouve pas cependant sur le même plan que les autres intertextes ; en effet, s'il renvoie à la topique du prologue, il peut aussi souligner avec ironie les méfaits de la curiosité, donnant déjà à l'histoire de Mélusine un éclairage particulier. D'autres références plus implicites, au début de son roman¹, participent encore de cette volonté d'authentifier l'histoire de Mélusine ; aussi, Coudrette mentionne-t-il tout d'abord « l'exemplaire d'un sien livret qu'avoit fait faire »², une histoire qui « a esté mise en françoys et rimee si comme en conte »³ ainsi que de multiples pré-textes :

Deux beaux livres furent trouvez,
En latin et touz approuvez,
Qu'on fist translater en francois.
Et puis après cinq ou six moys
Forment celle historë autry
Le conte de Salzebery
D'un livre qu'avoit du chastel
Qui tant par est et fort et bel,
Mais il parloit en touz ses diz
Comme les livres dessus diz.⁴

Par ces références intertextuelles, nos deux romans affirment l'authenticité de leurs dires et mettent ainsi en œuvre le procédé de mythification.

- Si ces références concernent des ouvrages ayant trait à des préfigurations de la figure de Mélusine - à l'exception de la *Métaphysique* d'Aristote, nos deux romans médiévaux font appel à d'autres écrits repris implicitement ; on peut ainsi voir dans la ruse de Mélusine consistant à demander, par l'entremise de son futur époux, un terrain de la taille d'une peau de bête, une allusion à la légende de la fondation de Carthage par Didon, développée dans *l'Enéide* de Virgile et reprise dans *l'Énéas*. En effet, dans les deux romans de Jean d'Arras et de Coudrette, le schéma est le même: la peau de bête est découpée en lanières très fines et permet ainsi l'obtention d'un très vaste terrain, lieu des constructions de la fée bâtisseuse. Par le renvoi à la ruse de Didon, nos textes suggèrent, à notre avis, trois parallèles implicites : l'édification de Lusignan assimilée à celle de Carthage, le pouvoir de Mélusine suggéré par celui de Didon, et la passion de la fée et de Raymondin convoquée par celle de Didon et d'Enée. Le récit médiéval se place donc sous la protection et l'égide d'un pré-texte porteur de sens car mettant en scène le mythe de

¹ Le terme de roman est ici employé dans son sens premier de langue courante opposée au latin, langue savante ; nous parlerons cependant dans le corps de notre exposé de nos « cinq romans », en gardant cependant à l'esprit que *Le Roman de Mélusine* est écrit en vers.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 59 et 60, p. 108-109.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 88-89, p. 109.

⁴ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 103 à 112, p. 110.

l'origine : la fondation d'un couple, d'une ville et d'une civilisation.

▪ Si au Moyen Age le mythe de Mélusine nécessitait, pour son élaboration et sa justification, la reprise intertextuelle de textes littéraires et d'un mythe de l'Antiquité fort répandu, les romans du XX^e font parfois appel à la même technique. Ainsi, dans *Carnage* d'Audiberti, on trouve une référence à Hérode et au massacre des enfants:

La domestique des Gornais, qu'on appelait cousine (cuisine, cousine), toute chauve, avait dû dire à l'enfant que c'était Hérode, oui, qui cherchait sans trêve depuis bien longtemps cet enfant célèbre qui se déroba pour s'échapper au massacre.¹

A cette référence biblique s'ajoutent d'autres références qui se situent sur un autre plan puisqu'elles renvoient aux personnages féeriques des contes avec, par exemple, la mention des « ogres »², des « loups [qui] mangent le monde »³, de « Barbe-Bleue »⁴, des « lutins nébuleux »⁵, et des « sphinx favorables que dessine l'allongement des talus »⁶. Si, chez Audiberti, les références aux mythes se font de manière diffuse et allusive, chez Aymé, au contraire, le mythe développé de façon emblématique est celui de « la bête faramine » qui vient en contre-point du mythe de Mélusine mis en scène par l'auteur. En effet, la « bête faramine » se présente comme un mythe propre au Jura et concentre en lui toutes les peurs fantasmagoriques des faibles d'esprit de la région. Animal carnassier, il incarne, à l'image des « loups » et des « ogres » de *Carnage*, la peur de la dévoration. Aussi, « la bête faramine » possède-t-elle :

Trois têtes, pâles comme des figures de morts, Jésus, avec chacune un gros œil au milieu du front, et qui se balançaient sur des grands cous en peau de serpent. [...]Les têtes n'avaient jamais la même grosseur. De celle d'une citrouille, elles diminuaient à celle d'une pomme pour se renfler après et jamais les trois à la fois. [...]Un ventre gonflé sans guère de poil et mou comme le dessus d'un rat. [...]Le corps ne finissait nulle part,[...] comme si les bords se mélangaient avec la nuit.⁷

On voit donc que, chez Marcel Aymé, le mythe de Mélusine coexiste avec la légende de la « bête faramine » ; leur parallélisme a pour fonction de placer le mythe de Mélusine du côté de la réalité par l'incarnation de la fée médiévale en un être de chair et de sang et de rejeter du côté de l'imaginaire toute description fantastique, ce que cristallise « la bête faramine ». Quant à Franz Hellens, son système de références à des mythes apparaît beaucoup plus complexe que dans les quatre autres œuvres ; en effet, les éléments renvoyant à d'autres mythes sont imbriqués dans celui de Mélusine comme par exemple la fusion du mythe de Mélusine et de Merlin qui accentue sa coloration arthurienne en

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 43.

² Audiberti, *Carnage*, p. 54.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 54.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 55.

⁵ Audiberti, *Carnage*, p. 93.

⁶ Audiberti, *Carnage*, p. 93.

⁷ Marcel Aymé, *La Vouivre*, p. 45.

opérant un fléchissement du mythe médiéval. Si la « bête faramine » suggère chez Marcel Aymé une dichotomie entre deux traitements de l'irréel, c'est qu'en effet, il est nécessaire pour aborder le mythe de Mélusine de distinguer le fantastique de la féerie.

I.1.2 La féerie

I.1.2.1 Féerie et fantastique

Ainsi, le fantastique et la féerie opèrent un traitement différent dans leur relation à la réalité et au monde. Le fantastique s'oppose à l'ordre naturel dans la mesure où il offre une violation apparente de la nature et de ses droits alors que la féerie s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni détruire sa cohérence ; si le fantastique manifeste un scandale, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel, le monde féérique, au contraire, se juxtapose à ce dernier sans heurt ni conflit. On peut donc d'emblée placer le mythe de Mélusine du côté de la féerie dans la mesure où la fée ne brise pas la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables.

- Les textes médiévaux considèrent le personnage de Mélusine comme intégré à l'ordre social puisqu'ils ne voient pas la fée comme un élément de rupture au sein de la religion. Au contraire, ils associent étroitement féerie et religion sans donner cette vision comme problématique ; ainsi, dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* de Jean d'Arras, la fée affirme à Raymondin sa croyance en la foi chrétienne :

Et saiches que je scay bien que tu cuides que ce soit fantosme ou cuvre dyabolique de mon fait et de mes paroles, mais je te certiffie que je suiz de par Dieu et croy en tout quanque vraye catholique doit croire.¹

Quant à Coudrette, il insiste plus encore sur la cohabitation sans heurts de la féerie et de la religion puisque Mélusine cite presque dans son intégralité le Crédo :

Et ne te doubtte aucunement
Que pas de par Dieu je ne soye
[Et qu'en ses vertus je ne croye.]
Je te promets bien que je croy
En sainte catholique foy ;
Je tieng et croy chascun article
De la sainte foy catholique :
Que Dieu nasqui pour nous sauver
De la Vierge sans l'entamer,
Et que pour nous mort endura
Et au tiers jour resuscita,
Et puis après monta es cieulx

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 25.

Ou il est vrays homs et vray Dieux
Et siet à la destre du Pere.¹

Il n'y a donc pas, avec l'apparition de la fée, destruction de l'unité et de l'harmonie de l'ordre social ; la féerie s'intègre donc dans un univers prêt à l'accueillir. Ainsi, dans les deux romans médiévaux, la cour justifie la nouvelle prospérité de Raymondin par une rencontre féerique :

Ne me creez jamais se Remondin n'a trouvé quelque aventure en la forest de Coulombiers, car elle est forment aventureuse. Par foy, dist ly contes, ma dame, je croy que vous dictes verité, car j'ay ouy dire que a la fontaine de dessoubz icellui rochier, a l'en vu advenir de maintes merveilleuses adventures. Mais quant a lui, je pry a Dieu qu'il lui en laisse bien joïr, a son preu et a son honneur.²

La figure de Mélusine se trouve donc aux antipodes de celle de la sorcière et permet par contraste de marquer la fée de positivité. Comme les romans médiévaux, les romans du XX^e siècle placent aussi la figure de Mélusine du côté de la féerie mais en opérant cependant un transfert : la religion n'est plus au centre de la distinction entre fantastique et féerie.

▪ Chez Franz Hellens, la mise en place de la féerie investit complètement la narration ; en effet, son récit surréaliste intègre tous les éléments féeriques dans un univers onirique :

On y jouait des airs étranges sur de bizarres instruments. Accroupis, les musiciens avaient l'air de tirer les sons d'eux-mêmes, de leur propre corps, avec des doigts crochus.³

Aussi, tout fantastique est rejeté puisque rien ne vient briser l'ordre des choses dans un univers imaginaire et poétique. Dans *Carnage*, Audiberti utilise en partie le même procédé dans la mesure où sa prose poétique permet l'imbrication continue du rêve et de la réalité ; aussi, c'est sans heurts que Médie vient s'insérer dans la perspective des autres habitants du village qui considèrent son comportement féerique seulement comme une bizarrerie. Chez Marcel Aymé, la société n'est pas non plus remise en cause par la Vouivre : elle ne représente pas un élément perturbateur ainsi que le souligne la réflexion d'Arsène :

La question se posait de savoir s'il s'agissait bien d'un être surnaturel. Arsène n'en doutait pas. Il l'admettait tranquillement et n'en tirait pas de conséquence. Il avait logé l'apparition dans un coin de sa cervelle, une sorte de compartiment étanche où elle ne risquait pas de déranger son univers. Le surnaturel n'étant pas d'un usage pratique ni régulier, il était sage et décent de n'en pas tenir compte.⁴

On note donc bien que la Vouivre ne suscite pas d'angoisses ni d'incertitudes qui se généraliseraient dans le corps social ; pour Marcel Aymé, il n'existe pas de cloison entre

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 618 à 633, p. 127-128.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 34.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, p. 20.

⁴ Aymé, *La Vouivre*, Chap. 3, p. 28.

le monde réel et le monde imaginaire ; son récit se trouve à la fois dans l'un et dans l'autre, le rêve et la réalité se mêlant de façon inextricable.

I.1.2.2 Dire la féerie

Si le personnage de Mélusine se place du côté de la féerie en s'intégrant dans un ordre sans le remettre en question, comment créer l'illusion romanesque de cet univers à la fois différent et pourtant si facilement accepté ?

- Pour ce faire, les ouvrages médiévaux choisissent de désigner la féerie par rapport à l'ancrage spatial ; ainsi, aux marges de l'univers de la cour, la forêt représente le lieu de l'aventure et par excellence celui de la rencontre féerique ; ce lieu est identifié respectivement par Jean d'Arras et Coudrette comme celui de la « Fontaine de Soif » associé d'emblée à la féerie :

La Fontaine de Soif, et aucuns la nommerent la Fontaine Faee, pour ce que mainte aventure y est avenue du temps passé et avenoit de jour en jour.¹

La Fontaine de Soif jolye
Qu'on dist de fayerie.²

D'autres éléments viennent coder le texte pour créer l'illusion de la féerie ; c'est par exemple le sanglier, force spirituelle positive¹ de la forêt, qui conduit Raymondin à tuer son oncle conformément aux prévisions des étoiles ; c'est encore le cheval de Raymondin, animal fortement connoté symboliquement et auquel on attribue des pouvoirs féériques, qui mène son maître à la fontaine de la Soif. Enfin, ce sont les trois femmes réunies à la fontaine qui y contribuent également en rappelant les trois Parques.

- Si le Moyen Age créait l'émergence de la féerie par le recours à un codage littéraire préexistant - comme la forêt ou les trois Parques -, il est plus difficile au XX^e siècle de dire la féerie dans la mesure où la littérature l'a depuis longtemps mise à l'écart de sa production courante. Cependant, nos textes conservent la référence à un lieu isolé afin de placer le lecteur dans l'attente de l'événement. *Mélusine ou la robe de saphir* se situe initialement dans le désert, et dans *La Vouivre* ainsi que dans *Carnage*, la fée apparaît près d'un étang ou d'un lac situé loin de la communauté des hommes. Mais la référence à un lieu isolé ne crée pas toujours l'illusion de la féerie et certains auteurs ont recours à d'autres moyens ; Franz Hellens met ainsi en scène la féerie dès les premières lignes de son roman en se refusant par là même à toute intégration progressive du lecteur dans cet univers. Marcel Aymé développe, au contraire, toute une justification pseudo-historique

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 23.

² Coudrette, *Le roman de Mélusine*, V. 482-483, p. 123.

afin d'entraîner le lecteur dans le monde féérique ; il se sert habilement du contraste entre histoire et légende pour créer un climat ou une atmosphère de crédulité :

La Vouivre, figure comtoise, est sans doute un des souvenirs les plus importants qu'ait laissés en France la tradition celtique. Survivante de ces divinités des sources, qu'adoraient les Gaulois et qui se comptaient par milliers, elle a transporté à travers les âges l'une des croyances les plus populaires de la Gaule antique. Cette croyance, fort répandue à son époque où la conquête romaine était toute récente, Pliny l'Ancien la rapporte en ces termes : « En outre, il est une espèce d'œuf en grand renom dans les Gaules et dont les Grecs n'ont pas parlé. En été, des myriades de serpents se rassemblent et s'enlacent. Collés les uns aux autres par leur bave et par l'écume qui transpire de leurs corps, ils façonnent une boule appelée œuf de serpent [...]».²

Comme pour ajouter une preuve aux prétendues vérités qu'il vient de proposer, Marcel Aymé cite les références du passage : « Pl. *Historia Naturalis* » ; toute cette fausse documentation placée à la fin du premier chapitre, semble lancer un défi à l'incrédulité du lecteur. Par ce stratagème, l'auteur invite le lecteur à plonger dans la féerie avec la caution littéraire et historique de grandes figures.

Si l'introduction de la féerie dans les textes nécessite un art et des techniques propres, différentes selon les siècles, et problématiques pour les auteurs du XX^e, son intégration dans la narration est néanmoins facilitée par ses manifestations.

I.1.2.3 Les attributs de la féerie

En effet, puisque par le pacte de lecture, un environnement propice au surgissement de la féerie est mis en place, celle-ci peut s'exprimer sans être contestée ; ainsi, il s'agit tout d'abord, pour nos œuvres médiévales, du don de divination dans la mesure où Mélusine connaît l'histoire de Raymondin avant même de l'avoir rencontré :

Quant celle voit que il se celoït si fort contre lui, si lui a dit : Remondin, par Dieu, riens ne vault le celer ; je scay bien comment il vous va. [...] elle bien apperceut que il estoit tous honteux de ce qu'elle savoit de son estat.³

« Ramon, bien say comment va, lors
Dist elle, de tout vostre affaire. »
Adonc lui print tout a retraire
Comment dessus assez oÿ,
Dont Raymon forment s'esjouy,
Combien que moult esbahy fu
Comment elle l'avoit sceü.¹

Le second attribut de la féerie est le don de prédiction puisqu'elle lui décrit les modalités de son retour à Poitiers après la mort du comte ainsi que les attitudes à adopter à

¹ Dans les textes médiévaux, le sanglier n'est jamais connoté négativement ; c'est plus tard que la tradition chrétienne fera du sanglier un symbole du démon.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 1, p. 11.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 25.

l'occasion de différentes épreuves comme la demande de don et la ruse de la peau de cerf qui en découle, ou bien comme la recherche de l'héritage paternel contre Josselin de Pont de Léon, épisode que seul Jean d'Arras met en scène. La féerie se manifeste encore pour les Mélusine médiévales dans la capacité à construire des châteaux, des abbayes et des forteresses avec une rapidité qui ne peut s'accorder avec le temps humain :

Chascun disoit : « C'est un grant fait
Comme on a ce fort si tost fait. »²

Enfin, on peut encore relever chez Jean d'Arras un autre pouvoir de la féerie, celui du don d'objets magiques :

Enfans, dist Mélusigne, veez cy deux anneauz que je vous donne, dont les pierres ont une mesme vertu. Sachiez que tant que vous userez de loyauté, sans penser ne faire tricherie, ne mauvaitié, et que vous les ayez sur vous, vous ne serez desconfiz par armes, mais que vous ayez bonne querelle ; ne sort, ne enchantement d'art magique, ne de poisons, de quelconque maniere, ne vous pourra nuire, que si tost que vous les regarderez, que ilz n'aient perdu toute leur force.³

▪ Les textes du XX^e siècle reprennent ce procédé du don d'objets magiques pour matérialiser le pouvoir de la fée ; on observe en effet un déplacement de la marque de la féerie qui va désormais se manifester par des signes plus extérieurs ; il s'agit chez Audiberti de l'escarboucle que possède Médie :

Elle portait au front l'escarboucle azurée, la plus rare, celle qui garde de la peste, c'est à dire de l'amour.⁴

Marcel Aymé reprend lui aussi la mention du joyau qui devient le symbole de toute l'attraction que peut produire la féerie puisqu'il est l'emblème de la Vouivre :

Sur ses cheveux très noirs relevés en couronne, était posée une double torsade en argent, figurant un mince serpent dont la tête, dressée, tenait en sa mâchoire une grosse pierre ovale, d'un rouge limpide.⁵

Dès lors, s'opère un glissement de l'être féérique au paraître puisque Marcel Aymé et Franz Hellens négligent la marque féérique au profit du joyau symbolique. Ainsi, dans *Mélusine ou la robe de saphir*, ce qui est désigné comme marque de la féerie, c'est la robe « bleue, d'une seule pièce, taillée dans le saphir et dont la forme simple flotte et s'allonge avec des plis ciselés »⁶. Cette robe se donne pour magique dans la mesure où elle est convoitée par tous, comme pour l'escarboucle de la Vouivre, et où elle accorde à son propriétaire un pouvoir d'enchantement.

Si la féerie est convoquée par le biais de multiples recours comme les pouvoirs magiques

¹ Coudrette, *Le roman de Mélusine*, V. 579 à 585, p. 126.

² Coudrette, *Le roman de Mélusine*, V. 1310-1311, p. 152-153.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 84.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 59.

⁵ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 1, p. 10.

⁶ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. 2, p. 25.

ou l'objet symbolique, le nom, qui peut être lui aussi féérique, constitue également un point essentiel.

I.1.3 Mélusine ou le pouvoir du nom

I.1.3.1 L'étymologie du nom.

▪ Si on peut parler de féerie au sujet du nom de Mélusine, c'est que celui-ci, au-delà des évolutions successives du mythe, semble désigner le point d'ancrage essentiel de cette figure si changeante, représentant par cette permanence une attraction fondamentale pour toutes les époques. Pour preuve, on peut évoquer tous les ouvrages qui s'interrogent sur l'origine de ce nom et délaissent dans cette démarche toute analyse du mythe au profit de suppositions les plus farfelues ; ainsi, P. Martin-Civat dans *Le très simple secret de Mélusine, mythique aïeule des Lusignan* expose une origine sylvestre de la fée : derrière sa figure, il voit l'arbre dont elle a pris le nom, c'est à dire l'eusine des forêts médiévales. D'autres chercheurs rapprochent le nom de Mélusine de celui de la déesse Lucine, déesse de l'accouchement chez les Romains ; certains encore le justifient par la collusion des noms de deux villes : Lusignan et Melle, situées à quelques kilomètres l'une de l'autre. Même Jean d'Arras s'interroge sur cette nomination et la justifie par le fait que le nom « Mélusine » viendrait du mot « merveille » - on retrouve donc bien ici toute l'attraction féérique que revêt le nom de Mélusine. Pour notre part, nous nous accorderons ici à retenir l'hypothèse phonétique qui explique le nom de la fée par une évolution linguistique à partir du sème figé : « Mère Lusine » ; cette interprétation a l'avantage, pour nous, de souligner encore la perspective littéraire médiévale qui vise à établir la renommée de la famille des Lusignan par le biais d'une aïeule mythique.

▪ Cependant, les raisons de la fidèle conservation du nom au cours des siècles, apparaissent encore plus problématiques ; en effet, on pourrait penser que cette conservation reposerait sur le passage par le mythe mais cela tiendrait encore, à notre avis, à une sorte de réversibilité du mythe. Ainsi, le mythe constitué comme tel, par le passage à l'écrit et par l'apparition du nom de la fée, aurait consacré le nom de Mélusine en le faisant perdurer dans la littérature ; mais force est de constater que beaucoup connaissent le nom de Mélusine sans pour autant savoir à quoi il se rapporte exactement, comme l'illustre Cocteau dans *Les chevaliers de la Table ronde*. Face à de tels détournements liés à la reprise contemporaine du nom de Mélusine, on peut s'accorder à considérer que ce nom est le vecteur de toute une fantasmagorie souvent bien éloignée du

mythe initial. On aboutit donc au paradoxe d'un nom qui propage le mythe mais le détruit en même temps, véhiculant un imaginaire trompeur et dénaturé.

I.1.3.2 Un nom protéiforme

Face à cette tendance « dérivative » et interprétative, d'autres œuvres, au contraire, se refusent à employer le nom de Mélusine tout en conservant, à la différence des précédentes, une filiation avec le mythe médiéval ; c'est le cas pour Marcel Aymé qui prénomme son héroïne la Vouivre. Ce recours à l'appellation « Vouivre » relève davantage d'un choix par défaut que d'une réelle volonté de signification. En effet, à notre avis, il ne s'agit pas d'un rappel de la légende de la Vouivre mais d'une reprise du mythe de Mélusine sous un nom générique. Quant à Audiberti, le choix de Médie, au-delà du jeu de reprise du « M » initial de Mélusine et des mêmes lettres composant le nom – à défaut du « d » -, serait à notre avis un nouvel écho implicite à la mythologie. Médie, pourrait être, en effet, un rappel du personnage mythologique de Médée, petite-fille du soleil, Hélios, et nièce de la magicienne Circé ; on lui donne même parfois comme mère la déesse Hécate, patronne de toutes les magiciennes, divinité présidant à la magie et aux enchantements, et à qui on attribue l'invention de la sorcellerie. Ainsi, Médie-Médée retrouverait-elle par cette filiation une des caractéristiques du mythe : des pouvoirs surnaturels. Dès lors, de Mélusine à Médie, le personnage, comme dans une mue ultime, troque ses oripeaux pour faire peau neuve ; cependant, le passage de mère Lusigne à Médée, conserve malgré mutation le sens du mythe, parce que le nom est protéiforme. Et c'est peut-être là une des forces du mythe.

I.1.3.3 Un nom pas toujours éponyme

- Si Audiberti fait le choix de transformer le nom de Mélusine en celui de Médie, on peut noter également que *Carnage* est le seul ouvrage parmi les cinq étudiés dans lequel la fée ne donne pas son nom au titre au roman ; le fait que l'héroïne ne soit pas éponyme peut donner lieu à de multiples interprétations, comme celle qui voudrait qu'Audiberti ait choisi le personnage de Gormais-Carnage comme pivot de son roman ; cependant, pourquoi Médie apparaît-elle comme la figure centrale dans l'économie du roman ? Le refus d'appeler son roman *Médie* pourrait être assimilé à deux intentions. La première serait de ne pas vouloir présenter d'emblée son héroïne comme un être féerique, ainsi que le font Marcel Aymé avec *La Vouivre* ou les autres auteurs en choisissant Mélusine ; la seconde intention s'apparenterait non plus à un refus mais à une sorte d'impossibilité constitutive de dénomination : en effet tout au long du roman, les origines de Médie ainsi que son nom restent problématiques ; on retiendra que c'est Médie, encore enfant, qui

s'est prénommée de la sorte et que l'interrogation sémantique sur son nom répond au questionnement sur son origine et son devenir :

La petite, déjà sur ses trois ans, fit des sons où l'on pouvait entendre :
« Alise...Médie... »
- Hé bien ! ma fille Alise et Médie tu seras !
- Alise ? gronda l'épouse. C'est à peine un prénom et ça ne suffit pas. Pour Médie, que lou diable m'emporte si je comprends ce que ça veut...Alise quoi ? Médie quoi ?
- Mais...Rien. Alise-Médie Rien, répondit, pris de court, l'aimable sabotier. Baste ! L'avenir se chargera de nous éclairer. Il n'est pas de meilleur devin que l'avenir. Fille de rien, ma mie, je vous souhaite tout le bonheur possible, un bonheur que dans sa plénitude, il soit égal à la merveille du vide de votre nom. Ce qui vole...Ce qui ne pèse pas...¹

En effet, le vide du nom peut donner lieu à une « habitation » plurielle et Médie incarnera la femme, et au-delà, la tragédie même de la condition humaine.

▪ A *Carnage*, on pourra opposer les quatre autres romans qui intègrent dans leur titre, à l'exception de *La Vouivre*, le nom de Mélusine ; c'est le cas tout d'abord des deux récits médiévaux, même si nous savons qu'il est toujours problématique d'étudier un titre médiéval dans la mesure où ce sont souvent les copistes qui leur en donnent un. *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* annonce clairement sa visée : associer à une grande famille une aïeule mythique ; *Le Roman de Mélusine* intègre aussi le nom de la fée dans le titre, tout en se réclamant de la langue vernaculaire compréhensible par tous, à l'inverse du latin, langue des savants. Enfin, *Mélusine ou la robe de saphir*, roman lui aussi éponyme, se caractérise d'emblée par l'affirmation de la féerie puisqu'il associe la fluidité du vêtement à la dureté de la pierre. On note donc ici que les titres des romans invoquant le nom de la fée, se donnent toujours dans une visée programmatique en associant à Mélusine un groupe complémentaire.

Cependant, face à des œuvres qui emploient le nom de Mélusine sans pour autant exploiter cette figure mythique, et à d'autres qui lui donnent un nom différent - parfois même non éponyme - comment reconnaître les héroïnes qui ont une filiation avec leur aïeule mythique ?

I.2 Le noyau dur du mythe de Mélusine

En partant de la structure du mythe médiéval de Mélusine, on étudiera les événements majeurs de la narration, c'est à dire le noyau dur du mythe, afin de voir comment les œuvres du XX^e siècle s'y conforment tout en procédant cependant à quelques déplacements ; ce noyau dur se présente comme la « force de résistance » du mythe et

assure entre les œuvres une continuité narrative qui justifie la comparaison de romans d'époques et de styles très différents.

I.2.1 La scène de rencontre

La scène de rencontre est capitale dans la mesure où elle sert d'exposition et permet la mise en place des éléments qui constituent le récit des amours de Raymondin et de Mélusine ; aussi, on négligera dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* de Jean d'Arras l'étude de l'histoire des parents de Mélusine, Elinas et Presine. En considérant uniquement la scène de rencontre entre Raymondin et Mélusine, on s'attachera à marquer sa spécificité et son intérêt par rapport à la mise en place du personnage de Mélusine.

I.2.1.1 Le thème de la chasse

C'est à l'occasion d'une partie de chasse réunissant Raymondin et son oncle Aymeri de Poitiers – qui l'a élevé comme son fils à la cour - que le jeune homme est conduit à rencontrer Mélusine.

- Le thème de la chasse place la narration sous le signe de la prédestination et du malheur puisque Raymondin tue accidentellement son oncle ainsi que ce dernier l'avait laissé supposer en lisant dans les astres qu'un vassal meurtrier de son seigneur fonderait le plus glorieux des lignages. Le sanglier faé est l'instrument du destin et place Raymondin dans une situation double : les vassaux des comtes de Poitiers, les Lusignan, sont appelés à éclipser leurs suzerains, mais en même temps, Raymondin a commis un parricide et ne peut plus occuper sa place à la cour. C'est pourquoi, Raymondin, dans sa douleur, s'enfuit du lieu de son crime accidentel et s'enfonce dans la forêt, laissant libre cours au désir de son cheval :

Et li chevaulx Remondin le portoit tout a son plaisir, ou il vouloit aller, car il n'avoit adviz en lui de la forte desplaisance que il avoit, ne que se il dormisist.²

Car le cheval par tout aloit
Et ça et la ou il vouloit
Pour ce qu'avoit lache la raine.³

Le thème de la chasse permet donc d'articuler, dans les romans médiévaux, la problématique de la prédestination en justifiant le meurtre de Raymondin et l'ascension politique des Lusignan, ainsi que l'annonce de la féerie en plaçant le héros dans un

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 35.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 23.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 486-488, p. 123.

univers sauvage où s'exerce la violence meurtrière de l'animal et de l'homme.

▪ On retrouve cette violence de la chasse dans *Carnage* d'Audiberti incarnée par le personnage de Carnage – dont le nom évoque déjà sa nature destructrice - puisque celle-ci est sa passion ; on retrouve d'ailleurs le motif du sanglier mais modifié, puisque Carnage contrairement à Raymondin, est parvenu à le tuer :

Ce sanglier, en définitive, il l'avait chaudement poignardé. Le sang, à pleines seilles, coulait dans la verdure.¹

Là aussi, comme dans les récits médiévaux, le sanglier faé ouvre sur la figure de Mélusine - et sur sa descendance puisque Geoffroy à la Grant Dent est affublé d'une défense de sanglier qui lui sort de la bouche - et dans ce roman le parallélisme est encore plus marqué puisque la chasse au sanglier s'étend à celle de Médie à l'occasion d'un combat avec Gormais-Carnage :

De ses paumes tendues, elle, avec cette force qu'elle possède elle pousse la lourde et vieille table si promptement, si durement, que Gormais sent qu'il part, qu'il plonge [...]. La fille, bien plus capable que tous les sangliers du monde, elle s'est dégagee. Droite, elle sort.²

Cependant, la chasse n'introduit pas la rencontre initiale mais plutôt une rencontre récurrente dans le texte et sans cesse renouvelée ; en effet, Médie connaît son voisin Carnage depuis son enfance et Audiberti ne peut donc mettre en scène une première rencontre amoureuse des deux personnages adultes. Marcel Aymé, quant à lui, prend le parti inverse : il évacue toute scène de chasse mais conserve néanmoins la rencontre comme scène d'exposition, sur le modèle des deux romans médiévaux. On voit tout de même un déplacement de la scène de chasse au sanglier dans la lutte au corps à corps d'Arsène et de la Vouivre qui fait écho à celle de Médie et de Carnage :

Plus prompte que lui et plus adroite, elle se déroba à son effort et continuait à placer ses griffes avec précision. Il se rua sur elle et frappa des deux points, en aveugle, avec la violence confiante d'un homme qui ne s'est jamais battu et ne craint ni pour lui ni pour son adversaire. [...] Pour en finir, il la saisit à plein corps, sans toutefois parvenir à lui emprisonner les bras, et essaya de la faire trébucher. [...] Il lui semblait, en serrant sur sa chemise ce corps de fille nue, qu'il fût aux prises avec un serpent plus dangereux que les autres ensemble, fin et méchant comme une créature d'enfer.³

Dans *Mélusine ou la robe de saphir* il n'apparaît aucune scène cynégétique mais la symbolique médiévale est cependant présente dans ce roman qui avance par recherches successives de Mélusine, toujours perdue et retrouvée.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 133.

² Audiberti, *Carnage*, p. 133.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 4, p. 35.

I.2.1.2 La rencontre féerique à la fontaine

Précédant la scène de chasse, la scène de rencontre joue un rôle bien précis dans la structure narrative de nos romans ; se présentant comme scène d'exposition, elle permet de mettre en place les éléments du drame des amours de Raymondin et de Mélusine.

- Dans les romans médiévaux, la rencontre avec la féerie se fait dans un espace merveilleux, isolé du reste de la société, la forêt, qui cristallise tous les désirs et les angoisses de « l'ailleurs » médiéval ; aussi, la première notation temporelle de nos romans est-elle donnée par Jean d'Arras et indique-t-elle déjà le merveilleux par l'heure féerique :

Et chevaucha tant que la nuit le prist et que il fut myenuit.¹

La scène de rencontre se déroule autour de la fontaine longuement décrite cet auteur, afin de créer une atmosphère propice à l'apparition des trois fées :

Et estoit la fontaine en un fier et merveilleux desrubaux, et avoit grans rochiers au dessus et belle prairie au long de la veele outre la haulte forest. Et la lune luisoit clere.²

- Au XX^e siècle, la figure de Mélusine semble avoir effacé celle des deux autres fées, peut être parce que le ternaire ne renvoie plus désormais à une image de la féerie. Cependant, la référence à l'eau demeure liée à la scène de rencontre dans *La Vouivre* et *Carnage*, même s'il n'est plus question de fontaine. Ainsi Arsène, la première fois, découvre la Vouivre en train de se baigner dans un étang ; s'il n'y a plus de référence symbolique à l'heure féerique de minuit, le climat d'étrangeté est rendu par le silence de la nature et le brouillard :

Pas un chant d'oiseau et pas d'autre bruit que le bruit de l'eau s'écoulant par les fissures de la vanne dans le bief en contrebas de l'étang. Il grimpa sur l'un des tertres qui épaulaient les montants de la vanne et, à moins de cent mètres découvrit la Vouivre dans une petite crique abritée derrière une levée de terrain. Elle avait choisi le plus bel endroit où se baigner, là où un ruisseau déversait dans l'étang l'eau pure de la source de Solare. Nue, les coudes serrés au corps, elle était dans l'eau jusqu'au reins, mais elle eut bientôt perdu pieds et il ne vit plus hors de l'eau que la couronne de ses cheveux noirs et ses bras bruns jetés devant elle d'un coup alternatif qui lui découvrait les épaules. Elle nageait très vite en direction du massif de roseaux d'où montait une traînée de brouillard.³

De même dans *Carnage*, on retrouve le déplacement d'une Mélusine près d'une fontaine à une Mélusine se baignant dans un lac ; l'endroit isolé, lieu d'accession à la féerie qui ne peut être atteint par l'ensemble de la société est conservé ; ainsi, on retrouve Médie nageant nue dans le lac :

Nouée à l'eau bleue qui la cerne, l'emplit et la dissout, elle enregistrerait les coups de

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 23.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 23.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 2, p. 14.

foudre noirs que le jour infusé dessine sous les ondes. Elle enroulait à son corps ces chapelets d'univers furieux où se traduit la respiration des chevaux invisibles qu'abrite la merveille.

Sans doute venait-elle parfois à la surface. Là-haut, là-haut, toujours, le noir témoin veillait. De nouveau, dans l'étincelante nuit des eaux, nuit lacustre, nuit favorable, elle rentrait, voyageait, méditait, bien au-delà des pouvoirs de la nage. La journée s'avavançait. Quelque part sous les retombées feuillagères naissait, terrestre lézard, le souvenir de l'humaine nature. Il sifflait, doucement, ne voulant briser.¹

Il ne s'agit pas à première vue d'une rencontre avec Carnage, puisque celui-ci n'est pas présent dans le récit ; la scène de la fontaine se trouve donc pervertie dans la mesure où elle n'introduit pas la rencontre des personnages. Néanmoins, on peut lire, à notre avis, derrière la figure animalière du lézard, celle de Gormais-Carnage. Dans tout le roman, ce dernier est affublé d'un sifflement caractéristique qui signale sa présence à chaque description ; ainsi, pourrait-on lire dans le sifflement du lézard la métaphore de celui de Carnage qui épie fréquemment Médie alors que celle-ci refuse toute rencontre au lac. La scène du lac dans *Carnage* est sans cesse reprise dans la narration et ne constitue pas une scène d'exposition en elle-même ; ici, cette première scène citée met seulement en lumière les rapports que Médie entretient avec l'univers aquatique et le pouvoir de s'y fondre qu'elle possède. Quant à Franz Hellens, il se refuse à toute scène de rencontre, plaçant d'emblée celle-ci dans une sorte d'au-delà mythique ; néanmoins, au chapitre II intitulé « Mélusine », il se livre à la description du personnage au bord de l'eau. Contrairement aux quatre autres romans, l'eau est considérée de façon illimitée – pas de fontaine, d'étang ou de lac - et Mélusine vêtue ne se mêle pas au monde marin à la différence de *La Vouivre* ou de *Carnage* :

Sur la plage de sable durci, Mélusine marche la première, selon son habitude. Une large chaussée, blanche et droite, dont on n'aperçoit pas la fin, baigne dans la mer. Le soleil bondit à l'horizon et brûle le vaste écran du ciel dont les lambeaux enflammés retombent sur les vagues.

Mélusine marche la première. La voici devant la jetée, elle entre dans la mer par ce chemin audacieux. Ses pas glissent sur le sable et le gravier pilé. Elle est nus pieds. Elle porte une robe bleue [...].²

Ainsi, *Mélusine ou la robe de saphir* opère un net déplacement par rapport aux romans médiévaux en refusant la scène de rencontre du narrateur et de Mélusine, mais en conservant cependant, dans la présentation au lecteur, l'univers aquatique par le biais de la mer présente en toile de fond.

I.2.1.3 Le pacte

La chasse et la rencontre à la fontaine constituent les éléments majeurs de la scène de

¹ Audibert, *Carnage*, p. 50.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. II, p. 25.

rencontre, le pacte entre Mélusine et Raymondin représente également une composante de la mise en place du récit.

▪ Dans les deux romans médiévaux, le pacte constitue le lien qui scelle la rencontre des deux personnages principaux en associant le monde humain au monde féerique. C'est Mélusine qui, la première, prend la parole devant le silence de Raymondin, hébété d'avoir tué son oncle ; ayant gagné la confiance de Raymondin, par la connaissance de ses malheurs et la profession de foi qu'elle fait pour neutraliser toute ombre démoniaque, elle peut imposer le pacte. Elle lui propose alors le prestige et la puissance à condition qu'il l'épouse :

Je te feray le plus seignoury et le plus grant qui oncques feust en ton lignage, et le plus puissant terrien.

Quant Remondin entendy les promesses de la dame et il lui ressouvint des paroles que ses sires lui avoit dictes, et considere aussi le peril ou il est d'estre exilliez ou mort, ou dechacier de tous pays ou il peust estre congneuz, si s'avisa qu'il se mettroit a l'aventure de croire la dame, car il n'avoit que une foiz a passer le crueux pas de la mort. [...]Par foy, dist la dame, c'est bien dit. Et je ne vous conseilleray chose dont bien et honneur ne vous doye venir. Mais il fault premierement que vous me promettez que vous me prendrez a femme.¹

Or me croy, que sage feras,
Et a tel honneur monteras
Que plus seras de hault parage
Que ne fut pié de ton lignage[...].
Vous me jurerez Dieu et s'image
Que me prendrez en mariage.²

Cependant, Mélusine formule une seconde condition au pacte ; celle-ci prend la forme d'un interdit qui permet enfin d'identifier l'épouse de Raymondin en reliant le récit au prologue du roman :

Vous me jurerez sur tous les seremens que preudoms doit faire, que le samedi vous ne mettrez jamais peine a moy veoir ne enquerre ou je seray. Et je vous jure, par le peril de l'ame de moy, que jamais cellui jour je ne feray ja chose qui vous puist estre atournee fors a toute honneur. Et cellui jour ne feray que penser par quelle voye je pourray mieulx accroistre en haulte valeur vous et vostre estat. Et Remondins lui jura ainsi.³

Vous me jurerez Dieu et s'image
Que me prendrez en mariage
Et que jamais jour de vo vie,
Pour parole que nul vous dye,
Le samedi vous n'enquerrez,
N'enqueter aussi ne ferez,
Quel part le mien corps tirera
N'ou il yra ne qu'il fera.
Et aussi je vous jureray
Qu'en nul mauvaiz lieu je n'iray
Mais toujours a celle journee

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 26.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 630 à 649, p. 128.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 26.

Mettray cuer, forcè et pensee
A vostrè honneur essaucier
Et acroistrè et avancier ;
Ja ne m'en verrez parjurer.¹

Dans nos récits médiévaux, le pacte se dédouble en deux conditions qui permettent à Mélusine d'intégrer le monde humain par le biais du mariage religieux et de respecter sa nature serpentine le samedi. Le pacte se présente donc comme un élément de la scène de rencontre qui permet d'exposer l'interdit lié à la figure de Mélusine, le drame qui est en germe, et l'affirmation à venir de la puissance des Lusignan par l'alliance avec une fée.

▪ Il n'est pas question, en revanche, dans les trois romans du XX^e siècle d'un pacte oral entre le héros et la fée. Chez Marcel Aymé il s'agit, par l'union charnelle entre Arsène et la Vouivre, de symboliser la fusion du réel et de la féerie ; cette union prend la forme du secret dans la mesure où Arsène, face à l'incrédulité du curé du village, décide de se taire sur ses rapports sexuels avec la Vouivre. Ainsi, ne peut-on donc pas réellement parler de pacte dans la mesure où il n'y a pas d'échange et de don de parole entre les personnages. De même, dans *Carnage*, Pierre fait allusion au secret de Médie sans que celle-ci confirme ses assertions et sans que ce secret devienne l'objet d'un pacte entre eux et ce, malgré la pression du « jeune-homme » :

Nous nous épouserons. Laisse-moi t'embrasser. Maintenant, il ne s'agit plus de ruser, de tourner. Tu as un secret. Dis-le moi. Je te protégerai contre toi-même.²

Dans *Mélusine ou la robe de saphir*, s'il s'agit d'un secret, il concerne la nature de la cathédrale dans le désert et la personnalité de l'ingénieur Nilrem comme le dit le narrateur au sujet de Merlin :

Vous parlez comme ces personnages légendaires qui ont tous leur secret et qui s'éclipsent dès qu'on le leur a ravi. Mais qui donc êtes-vous ?³

Cependant, le secret ne concerne pas directement Mélusine et le narrateur ; il ne prend pas d'ailleurs la forme d'un pacte avec l'échange de dons. La notion mythique du secret est convoquée ici, mais le pacte n'en constitue pas l'expression ; en effet, le pacte semble être typiquement médiéval et s'il possède une force structurante au Moyen Age, il a beaucoup moins d'impact au XX^e siècle où le don de la parole ne régit plus le fonctionnement de la société.

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine* ; V. 649 à 662, p. 128-129.

² Audiberti, *Carnage*, p. 110.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263.

I.2.2 Le couple Mélusine - Raymondin

La scène de rencontre joue donc le rôle d'une scène d'exposition dans les romans médiévaux ; elle est suivie du mariage qui apporte tous les dons promis par la fée lors du pacte.

I.2.2.1 Mariage et société

▪ Puisque Mélusine soulevait maintes interrogations au sein de la cour, le mariage avec Raymondin vient réconcilier la féerie suspecte avec le reste de la société ; l'union du mortel et de la fée ne doit pas rester secrète, il faut la faire connaître de tous. Aussi, quand Raymondin affirme vouloir épouser Mélusine, sur le champ, dans la chapelle qui vient de surgir près de la fontaine de la Soif, cette dernière lui oppose-t-elle un refus catégorique ; Mélusine désire donner à son mariage un très grand retentissement afin de prouver à la société qu'elle est digne d'être épousée :

La dame dist : il fault qu'il aille,
Raimondin, mon frere, autrement.
Nous le ferons honnestement :
Travaillier vous fault et pener
Tant que gens puissez amenert
Qui ayent du fait congnoissance.¹

Aussi, ce mariage qui se veut intégration de la féerie dans la société est-il aussi reconnu par Dieu dans la mesure où un évêque bénit le lit nuptial. Les noces donnent l'occasion à Jean d'Arras et à Coudrette de décrire la richesse et la beauté de la mariée, ainsi que les préparatifs grandioses, comme l'indique le titre donné par Jean d'Arras au chapitre : « Comment Remondin espousa Melusigne a grant noblesce ». En effet, le mariage va être le moyen de démontrer la prospérité promise par la fée, et cet épisode permet d'illustrer les pouvoirs et la richesse des Lusignan à venir :

Le conte et un des plus haulx barons, ce fu ly contes de Forestz, adrestrent l'espousee a la chappelle, qui estoit tant noblement aournee que nulz ne sauroit esprisier la richesse tant des paremens qui y estoient le plus estrangement ouvrez et si richement, d'or, de brouderie, de perles, que on n'avoit oncques mais veu les paraulx, comme des ymages, de croix, d'encensiers d'or et d'argent, de livres, tant nobles que on pourroit souhaidier. La fu uns evesques qui les espousa. Et après le service divin repairerent, et fu ly disners en une grant tente riche et noble, tout emmy la prairie. Et furent servis de tant de mez, et si grandement, et de vins si bons, d'oblies, d'ypocras, si largement que chascuns s'esbahissoit dont tant de bien pavoit venir.²

La contesse fut receüe
En une chambre a or batue
Qu'on ot tendu sur la fontaine.

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 978-983, p. 140.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 39-40.

[...] Trestouz forment se merveilloient
De la noblesse qu'ilz veoyent,
Jamais tant veoir ne cuidassent
En quelque place qu'ilz alassent.
[...] On leur a tantost admenee
Mellusigne enmy la chapelle.
La demoiselle fut tant belle
Et si richement atournee
Que trestouz ceulx qui la journee
La virent, distrent pour certain
Que ce n'estoit point corps humain,
Mais sembloit mieulx corps angelique.¹

On remarque bien, à la fin de nos deux passages, l'interrogation de la société au sujet de l'origine de la richesse du couple ; cependant, chez Jean d'Arras l'interrogation est neutralisée par la description qui continue à décrire l'opulence et la beauté des noces. Coudrette, quant à lui, balaye le soupçon qui pèse sur la beauté féerique de Mélusine en la comparant à un ange. De même, le mariage prend place près de la fontaine, sur le lieu de la rencontre de Mélusine et de Raymondin et, dans ce cas, aucune allusion n'est faite à la nature féerique du lieu contrairement à la rencontre. Il apparaît donc que, par le biais du mariage, l'intégration de la féerie dans la société et son acceptation ont lieu.

▪ Le XX^e siècle, au contraire, rejette toute idée d'intégration de la féerie par la voie d'une institution. On peut le voir tout d'abord avec *Mélusine ou la robe de saphir* de Franz Hellens qui refuse toute allusion à cette manifestation sociale ou, de façon plus détournée, avec *La Vouivre* de Marcel Aymé, où le mariage s'apparente pour Arsène à unique une source de profits :

Rose, l'unique héritière de Faustin Voiturier, le maire de Vaux-le-Dévers, était une longue fille maigre, voûtée, ni hanches, ni mollets, un visage ingrat, étroit, pourtant bouffi et camus, et vingt-cinq ans d'âge qui étaient comme trente et plus et même davantage [...]. Faustin Voiturier [...] était le propriétaire le plus important du pays. Outre de beaux prés sur la rivière et sans parler du compte en banque ni du portefeuille en valeurs d'Etat, il possédait en bordure de la forêt deux grandes terres, fertiles, bien exposées, et faisant ensemble plus de quarante hectares [...]. Arsène, sans esprit de lucre, plutôt par ambition et désir d'entreprendre, rêvait de posséder ces deux terres, de les réunir en un seul tenant et, dans ce domaine de quelques cinquante hectares qu'il espérait bien agrandir encore, de déchaîner des tracteurs, des moissonneuses-lieuses et autres modernes engins. Depuis une quinzaine de jours, sans s'ouvrir à personne de ses intentions, il était allé deux fois chez le maire sous des prétextes valables et s'efforçait d'aborder l'héritière avec un air de ravissement discret lorsqu'il la rencontrait par les chemins.²

L'idée de prospérité est ici conservée, mais elle est déviée de sa source : l'amour devient une finalité lucrative ; ainsi, remarque-t-on encore que Marcel Aymé opère une nette dichotomie entre le désir de mariage et le désir amoureux symbolisé par la Vouivre, la

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1103 à 1127, p. 144-145.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 7, p. 67-68.

Belette et Juliette Mindeur. Dans *Carnage*, au contraire de *La Vouivre*, un mariage est célébré : celui de Médie et de Carnage ; comme dans les deux romans médiévaux, il scelle un pacte entre les deux personnages après avoir longtemps été différé :

Voisin, je redescends et je remonte. Si je te rejoins à la source, eh ! voisin, nous nous marierons dans un mois jour pour jour.¹

Cependant, par le recours à l'ellipse temporelle, le narrateur ne donne pas à voir la célébration du mariage ; en effet, on retrouve le couple quelques vingt ans plus tard à Paris, tenant un lavoir, et Médie est alors désignée comme « la patronne » ou « Madame Gormais » par les clientes. Dans *Carnage*, le mariage est conservé, mais il se différencie de celui des deux romans médiévaux par l'absence de célébration ; il n'est plus le moyen de clamer la puissance d'une famille par son alliance avec une fée, ni le symbole de l'intégration de la féerie dans la société.

I.2.2.2 La prospérité

▪ Conséquence du mariage, la prospérité est d'autant plus essentielle dans les œuvres de Jean d'Arras et de Coudrette qu'elle répond aux dons promis par la fée. Il s'agit d'une double prospérité puisque Mélusine donne naissance à la fois à dix enfants et ceux-ci voient le jour en même temps qu'un château, un bourg ou une abbaye. Si Mélusine bâtit la forteresse de Lusignan avant la naissance de son premier enfant Urien, la naissance d'Eudes coïncide avec la construction de Mervent, Ainnelle, Vouvent et Saint Maixent ; de même, le troisième fils, Guyon, voit le jour en même temps que la Rochelle, Parthenay, Pons, Saintes et Talmont. A partir de la naissance d'Antoine, les textes deviennent plus évasifs mais s'accordent à dire que :

Mélusine [fist] fonder par la pais mainte eglise, et renter et moult d'autres biens qui ne sont mie a mettre en oubly.²

Ainsi, Raymondin, pourvu d'une importante descendance masculine et de multiples possessions, se trouve au faîte de sa puissance comme l'avait promis la fée :

Et acquist tant Remondin que en Bretagne, ne en Gascoigne, n'avoit prince nul, ne homme qui marchesist a lui, et qui ne le ressoignast tres fort a courroucier.³

Raimon est partout redoubté,
A grant honneur est tost monté.⁴

Sa puissance est renforcée et développée par les conquêtes de ses fils, qui étendent hors du Poitou la renommée de la famille des Lusignan.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 149.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 80.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 78.

⁴ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1365-1366, p. 154.

▪ Au XX^e siècle, les bienfaits de la fée apparaissent beaucoup moins clairement ; en effet, il n'est question ni de descendance ni de construction de châteaux. Cependant, on peut retrouver des échos du mythe médiéval dans *Carnage* d'Audiberti ; le couple a quitté le Jura pour acheter un lavoir à Paris et Médie s'occupe de l'intendance et de la trésorerie. Les affaires du couple depuis le mariage marchent bien ainsi que l'indique le narrateur :

Gomais, malfaiteur intermittent, devenait un mirliflore. Il devait être fort riche. Les lettres de l'autre Gomais lui parvenaient avec régularité. Le frère, là-bas, exploitait le domaine. Il envoyait les fonds. Le lavoir marchait. Et puis Gomais avait plus d'un moyen d'en faire des sous.¹

Aussi, la prospérité de Gomais semble s'être accrue sans qu'on puisse affirmer néanmoins que le mariage en soit réellement la cause. Cependant, un épisode antérieur peut indiquer une lecture de passage ci-dessus comme manifestation du don de la fée ; c'est celui où Gesseran, le père adoptif de Médie, réduit à la plus profonde des misères, découvre dans la couverture de celle-ci des pierres précieuses apportées par un mystérieux étranger :

Il distingue, sous la couverture, à côté du petit corps, un creux, un trou, comme laissé par le poids d'une bête. Dans ce trou, des pierres [...]. Une fortune. Une for... Une fortune... Ah ! Mademoiselle ! Mademoiselle ! Je savais bien... [...]. L'homme, avec un sac, est venu, sans bruit... Prenons... Prenons toujours... Oublions qu'elle n'est qu'une enfant en train de faire ses dents... A l'ombre de ses ailes, ah ! que nous sommes bien !²

Il semblerait donc bien que la Mélusine d'Audiberti ait le même pouvoir que celle du Moyen Age : dispenser dons et prospérité autour d'elle. Dans *La Vouivre*, en revanche, la reprise du don de la fée est encore plus problématique que dans *Carnage*, dans la mesure où la fée ne semble dispenser aucun bienfait à Arsène, même si la valeur du bijou qu'elle porte suggère la prospérité : « son rubis [...] vaut des milliards »¹. Au contraire, le don de la Vouivre est ambivalent : posséder son bijou conduit à être milliardaire alors même que la mort est proche, les vipères étant prêtes à attaquer ; la Vouivre donne donc à la fois la prospérité et la mort à celui qui veut obtenir son bijou. On voit donc que les bienfaits de la fée s'éloignent du modèle médiéval.

I.2.3 Transgression et perte

Le mariage et la prospérité établissent le couple dans la plus grande des félicités ; cependant, les éléments que la scène de rencontre contenait en germe vont se développer et nouer ainsi le drame. Les deux romans de Jean d'Arras et de Coudrette en usant de la

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 194.

² Audiberti, *Carnage*, p. 42.

prolepse l'avaient annoncé dès la scène d'exposition et celui-ci va se décomposer en deux moments de gradation dans l'intensité dramatique jusqu'à la fuite finale de Mélusine.

I.2.3.1 La première transgression

▪ Ce premier moment est celui de la transgression initiale de l'interdit, puisque la conservation du secret était la condition du bonheur et de la prospérité de Raymondin ; même si celui qui transgresse l'interdit est Raymondin, le coupable est longuement désigné sous les traits du frère de celui-ci : le comte de Forez. En effet, dès le début du récit, le comte de Forez manifeste une très grande curiosité quant à l'origine de Mélusine et réitère ses questions auprès de Raymondin après le mariage. C'est donc avec de mauvaises intentions qu'il se rend un samedi au château de Lusignan et demande à voir sa belle-sœur afin de démasquer ce qu'il soupçonne déjà être « quelque fantosme que [Remondin] a trouvée a la Fontaine de Soif »² ou quelque « chose faée »³. Aussi, lorsque Raymondin lui fournit des excuses embarrassées sur l'absence de sa femme, le conte de Forez montre bien qu'il n'est pas venu pour une simple visite de courtoisie mais en ennemi de Mélusine :

Beau frere, la commune renommee du peuple court partout que vostre femme vous fait deshonneur et que tous les samedis elle est en fait de fornication avec un autre. Ne vous n'estes si hardiz, tant estes vous aveugliez d'elle, d'enquerre ne de savoir ou elle va. Et les autres dient et maintiennent que c'est un esperit fae, qui le samedi fait sa penance. Or ne scay lequel croire, mais pour ce que vous bestes mon frer, je ne vous doy pas celer ne souffrir vostre deshonneur, et pour ce suiz je cy venus pour le vous dire.⁴

Raimon, beau filz, en bonne foy,
Vous estes enchanté, je croy.
Chascuns le dist publicquement,
Ne je ne say mie comment
Pouez ceste honte porter ;
[...] On dit partout, se Dieu m'ame ait,
Qu'elle est toute desordonnee
Et qu'a un aultre soit donnee
Ce jour, et vous fait tricherie ;
Autres dient qu'en faerie
Va celui jour, sachez pour voir.⁵

La responsabilité du comte de Forez est grossie par le narrateur afin de disculper Raymondin qui, égaré par la jalousie, va violer l'interdit en perçant un trou dans le mur afin d'observer Mélusine :

Lors, quant il apperçoit l'uis, si tire l'espee et mist la pointe a l'encontre, qui moult

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap.6, p.60.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 37.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 925, p. 139.

⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 241.

⁵ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 3017 à 3036, p. 209-210.

estoit dure, et tourne et vire tant qu'il y fist un pertuis ; et regarde dedens, et voit Melusigne qui estoit en une grant cuve de marbre , ou il avoit degrez jusques au fons.¹

A moult de choses lors pensa,
Et puis après se pourpensa
Que sa femme fait mesprison
Et vers lui tort et traïson.
Lors tire du foureau l'espee,
La pointe a contre l'uis posee ;
Tant boute par cy et par ça
Que l'uys de fer oultre perça.²

Raymondin trahit donc le secret de Mélusine en ne respectant pas la promesse qu'il lui a faite ; dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, la vision de Mélusine sous forme animale afflige et attendrit Raymondin alors que, dans *Le Roman de Mélusine*, la réaction initiale est celle du rejet et de l'horreur. Cependant, les deux ouvrages se retrouvent sur le même point : la honte et l'affliction d'avoir trahi la promesse et le désir de réparer la faute ; aussi, Raymondin rebouche-t-il le trou à l'aide de cire en espérant, sur le plan matériel du moins, faire oublier son acte. De retour dans la sphère du public, loin du lieu des ablutions de Mélusine, Raymondin chasse son frère de son château en le maudissant et en se lamentant sur la faute commise. Cependant, contrairement aux attentes créées par le prologue, Mélusine n'a pas disparu et c'est elle qui, le soir, vient retrouver Raymondin dans la chambre commune, en faisant mine d'ignorer les événements de la journée. On note qu'ici s'opère une nette séparation entre la révélation d'un secret à autrui et la transgression d'une promesse ; aussi la fée pardonne-t-elle, contrairement à sa mère, la transgression de l'interdit à condition de taire le secret découvert.

▪ Les trois romans du XX^e siècle ne reprennent en aucune manière la première transgression de l'interdit dans la mesure où aucun pacte ni aucun secret mythique n'est partagé par les deux personnages ; ainsi, Arsène rencontre-t-il la Vouivre à l'étang et aucun interdit n'est lié à sa nudité ; de même, le narrateur de *Mélusine ou la robe de saphir* assiste au bain de Mélusine dans la chambre d'hôtel sans qu'aucun interdit ne soit transgressé. Si Médie refuse tout regard extérieur lorsqu'elle se baigne dans le lac, aucune allusion n'est faite à un jour particulier de la semaine sur lequel planerait un secret ; d'ailleurs, le narrateur rappelle le mythique « samedi » mais dans l'intention de le nier ;

Le lendemain, elle ne sut que faire. Elle ne tenait aucun compte, d'ordinaire, du nom des jours. Elle observa que c'était samedi. Cette circonstance n'affectait en rien la forme des sapins.³

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 241.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 3048 à 3058, p. 210.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 74.

I.2.3.2 La deuxième transgression

▪ Dans les romans médiévaux, la seconde transgression de l'interdit est l'élément qui déclenche le drame déjà sous-tendu par la première. C'est encore un élément extérieur qui va provoquer la transgression ; en effet, Geoffroi à la Grant Dent, apprenant que son frère Fromont décide de rentrer dans les ordres à l'abbaye de Maillezais, y met le feu dans une crise de folie meurtrière, causant par là-même la mort de son frère et de cent moines. A cette nouvelle, Raymondin fou de douleur envoie une lettre à Mélusine qui se trouve à Niort pour lui annoncer la nouvelle ; celle-ci, dès son retour à Lusignan, justifie le crime de son fils par des explications, présentées par le narrateur comme véridiques, discréditant ainsi par avance les accusations de Raymondin :

Se Gieffroy, vostre filz, a fait son oultraige par son courage merueilleux et fort, sachiez que de certain c'est pour le pechié des moines, qui estoient de mauvasive vie et desordonnee ; et en a Notre Seigneur voulu avoir la punicion, combien que ceste chose soit incongnossable quant a humaine creature, car les juge mens de Dieu sont si secrez que nul cuer mondain ne les puet comprendre en son entendement.¹

On note d'ailleurs que cette justification vient à posteriori chez Coudrette afin de rendre encore plus pathétique le départ de Mélusine et de la délivrer de toutes les fausses déclarations faites à son sujet :

De dueil que tu as que Gieffroy
A ars les moynes par desray,
Saches que c'est punicion
Prinse sur la religion
De par Dieu, pource qu'ilz faisoient
Moult de choses qu'ilz ne devoient
Ne de droit ne de raison faire.²

Cependant Raymondin dans sa fureur n'écoute pas les explications de Mélusine et il clame devant toute la cour la nature diabolique de son épouse : prenant alors les arguments de son frère à son compte, il affirme la nature serpentine de Mélusine :

Hee, tres faulse serpente, par Dieu, ne toy ne tes fais ne sont que fantome, ne ja hoir que tu ayes porté ne vendra a bon chief en la fin [...]. Or est destruit par l'art demoniacle, car tous ceulx qui sont forcenez de yre sont ou commandement des princes d'enfer ; et par ce fist Gieffroy le grant et horrible et hideux forfait d'ardoir son frere et les moines qui mort ne avoient point desservie.³

[Fortune dervee] m'as fait a la volee
Prendre celle femme faee,
Celle diffamee serpente,
N'ay pas tort se je me demente.
Or en ay eu dix beaux enfans,
Mais l'un est mors, dont suis dolens,
Qui pour plus mener sainte vie
Avoye fait moyne d'abbaye ;

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 255.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 4003 à 4009, p. 241.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 255.

Or l'a son frere mis a mort.
Je cuide que fruit qu'elle port
Ne fera jour du monde bien.¹

Dès lors, l'interdit a été violé et rendu public, par opposition à la première rupture du secret, et c'est pourquoi Mélusine doit quitter le monde des humains, perdant ainsi toute chance de se libérer de la malédiction jetée par sa mère. On notera cependant que cette révélation publique ne provoque pas le rejet, par la société, ni de Mélusine ni de ses enfants, soupçonnés, eux aussi, par Raymondin d'appartenir au Diable. En effet, ce n'est que pleurs et lamentations, contrairement au schème folklorique. Ainsi, l'assistance selon Jean d'Arras ne prête aucun intérêt aux révélations de Raymondin et regrette avec lui le départ obligé de Mélusine :

Et lors vist dames, damoiselle, chevaliers et escuiers plourer et mener grant douleur, et disoient tous de commun : [...]Nous perdons au jour d'uy la plus vaillant dame qui oncques gouvernast terre, et la plus saige, la plus humble, la plus charitable, la mieux amee et la plus privee a la necessité de ses gens, qui oncques fust veue.²

La seconde transgression de l'interdit avec toute la force de l'aveu public rejette donc définitivement Mélusine du côté de la féerie alors que la société témoigne de sa complète intégration.

- De même que pour la première transgression, cet épisode médiéval est complètement négligé par nos trois romans du XX^e siècle. S'il y a néanmoins perte de la fée à cause d'une révélation pour le narrateur de *Mélusine ou la robe de saphir*, celle-ci tient seulement à la volonté de Mélusine. Cependant, on pourrait effectuer un rapprochement entre cette œuvre et nos deux romans médiévaux dans la mesure où, après un longue quête au sujet de l'identité de l'ingénieur, le narrateur va découvrir à la fin du roman une triple vérité : Nilrem est en réalité Merlin, la cathédrale dans le désert « était faite de forces et de lumières »¹ et Mélusine, inséparable de sa robe puisque née de Viviane par une vague, appartient donc à Merlin. Aussi, le narrateur perd-il Mélusine mais cette disparition n'est pas liée aux déclarations de Merlin ni à une origine secrète de Mélusine qui n'a jamais été problématique.

1.2.3.3 La perte définitive

La perte que l'on constatait dans les trois œuvres citées ci-dessus, prend une forme bien particulière dans les deux romans médiévaux ; en effet, il s'agit tout d'abord d'un long dialogue fait de plaintes entre Mélusine et Raymondin. C'est le moment où se dénoue le drame, ce qui permet un éclaircissement sur la nature de Mélusine. Jean d'Arras et

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 3753 à 3807, p. 234-235.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 257.

Coudrette partagent le même souci de laisser de la fée une image rassurante – souci correspondant à l'intérêt politique de l'histoire de Mélusine - ainsi que le met en scène le plaidoyer de Mélusine chez Jean d'Arras :

Las ! Mon amy, se tu ne m'eusses faussee, je estoye gettee et exemptee de paine et de tourment, et eusse vescu le cours naturel comme femme naturelle, et feusse esté ensevelie et enterree en l'église de Nostre Dame de Lusegnen, et eust on fait mon univiersaire bien et deument. Or me r'as tu embatue en la penance obscure ou j'avoye long temps esté par ma mesaventure. Et ainsi la me faudra porter et souffrir jusques au jour du jugement [...].Et toutesfoiz je veuil bien que vous sachiez qui je sui ne qui fu mon pere, afin que vous ne reprouvez pas a mes enfans qu'ilz soient filz de mauvaise mere, ne de serpente, ne de faee, car je suis fille au roy Elinas d'Albanie et a la royne Presine, sa femme, et sommes iij. Seurs qui avont esté durement predestinees et en griefs penitentes.²

Chez Coudrette, la scène de départ donne lieu à un très longue lamentation ponctuée, comme chez Jean d'Arras, par un évanouissement :

Adieu mon cuer, adieu m'amour,
Adieu ma joye souveraine,
Adieu ma plaisance mondaine,
Adieu mon ami gracieux,
Adieu mon jouel precieux,
Adieu ma douce norriture,
Adieu tres douce creature,
Adieu m'amour, adieu ma joye,
Adieu quanqu'en ce monde amoye,
Adieu le bon, adieu le bel,
Adieu le noble jovencel.³

« La bonne dame de Lusignan » indique encore à Raymondin les événements à venir en rappelant la divination de la scène de rencontre ; comme le pacte le formulait initialement, la puissance des Lusignan est appelée à périliter puisque Raymondin a violé l'interdit à deux reprises et, par ce biais, Jean d'Arras et Coudrette justifient dans leur récit la déchéance réelle du pouvoir politique de leurs commanditaires. Raymondin, sur les exhortations de Mélusine, doit mettre à mort leur fils Eudes qui représente un danger pour le Poitou et les possessions de la famille et accorder aux deux derniers de leurs enfants le patrimoine de Mélusine :

Sachiez que après vous jamais homs ne tendra ensemble le pays que vous tenez, et auront moult voz hoirs aprez vous a faire [...]. Et veuil que Thierry, nostre mainsné filz, soit sire de Parthenay, de Wavent, de Meurvent et de toutes les appendes de la terre jusques au port de la Rochelle. Et Remond sera conte de Forests. Et en laissez convenir a Gieffroy, car il en ordonnera bien. [Gardez] que vous faciez tant que Eudes, nostre filz [...] soit mort priveement, car sachiez en vérité, que il feroit tant de maulx que ce ne seroit pas si grant dommage de la mort de telz xxm, que de la perte que on auroit par lui.⁴

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 259-260.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 4127 à 4138, p. 246.

⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 257-258.

Par toy mesmes t'es deceü,
Tu es de hault en bas cheü.
Saches qu'il te mesavendra,
Ne jamaiz bien ne te prendra ;
Tousdiz declineront tes faiz
Ne jamais ne seront reffaiz,
Et sera ta terre après toy
Partie par pars, or le croy.
Jamais n'iert ensemble tenue
Par homme seul ne maintenue ;
[...] Enten, Raimon. Ton filz Orrible
Fay mourir et en exil mettre ;
[...] Oubliez vostre filz Froymon
Et pensez tousjours de Raimon ;
[...] Il sera conte de Forestz,
[...] Pensez de Thierry aussi bien ;
[...] De Partenay a La Rochelle
Aura la terre a justicier.¹

Le départ de Mélusine n'implique pas, cependant, qu'elle abandonne sa famille : elle promet en effet à Raymondin de lui apporter aide et protection et elle allaite ses enfants encore en bas âge sans que Raymondin ait pour autant la possibilité de la voir ; elle reviendra encore à Lusignan « Trois jours devant en celui an Que le chasteau changera de maistre »², veillant encore et toujours sur la lignée dont elle est la fondatrice. Après ces recommandations, Mélusine doit donc quitter Lusignan, transformée en énorme serpent qui s'envole dans les airs, en poussant « un cry merveilleux ; Moult estrange et moult douloureux Et moult piteux estoit le cry. »³. Après le départ de Mélusine, Raymondin reste inconsolable et, après être allé à Rome demander au pape pardon de ses péchés, il se réfugie dans une abbaye où il finit sa vie, après s'être réconcilié avec Geoffroy qui, lui, continuera les conquêtes épiques et les rencontres féeriques de la lignée des Lusignan. Si le récit se clôt sur le départ de Mélusine et la paix retrouvée par Raymondin dans sa vie d'ermite – thème fort de la littérature courtois, la présence de Mélusine plane toujours sur Lusignan dont elle est l'emblème. C'est sans doute pour cette raison que les romans du XX^e siècle ont choisi cette figure qui reste atemporelle.

▪ Parmi nos romans contemporains, *Mélusine ou la robe de saphir* est le seul à conserver le départ volontaire de la fée, mais celle-ci ne quitte pas le narrateur par les airs puisqu'elle se perd dans l'immensité du désert comme dans un mirage :

A ces mots, il commença à s'éloigner, accompagné de Mélusine.[...] En regardant Mélusine disparaître peu à peu dans la clarté pâissante du saphir, je pensai que les enchantements, si généreux qu'ils soient, sont capables aussi de grandes cruautés.¹

De même, le cri de Mélusine que Nerval et Breton reprennent comme constituants de la

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 3921 à 3989 p. 240, V. 4133 à 4139 p. 245.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 4001 et 4002, p. 242.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 4170 à 4172, p. 247.

figure de Mélusine, est ici négligé dans la mesure où la disparition de Mélusine se manifeste par son silence :

- Mélusine, m'écriai-je, est-il vrai que tu m'abandonnes ?
Le silence du désert et de la nuit fut toute sa réponse.²

Dans *La Vouivre* et dans *Carnage* le départ est celui que la mort impose puisque les deux romans se ferment respectivement sur la mort d'Arsène et sur celle de Médie même si Audiberti récupère l'argument médiéval de l'envol final et du cri transfiguré en chant :

Nous avons vu, dans un lit d'étincelles, une femme jeune, brillante. Elle volait. Ses cheveux étaient pris dans une résille...Oui, oui. Nous avons pu distinguer les détails. Elle avait de grands yeux verts, des yeux de pierre, de métal. Elle était portée par un matelas d'étincelles, elle fabriquait une espèce de chant, de paroles.³

Le « matelas d'étincelles » se présente ici comme le support de l'envol féerique et rappelle qu'au même moment, à Paris, Médie est censée reposer sur le lit mortuaire ; placé comme dénouement du roman, l'envol de Médie quittant la vie terrestre rappelle celui de Mélusine, même si les modalités diffèrent.

Nous avons ainsi pu voir que le noyau dur du mythe de Mélusine, concentrant tous les événements majeurs de l'histoire médiévale de la fée, retrouvait des échos dans les œuvres du XX^e siècle ; une permanence des fonctions s'établit entre les œuvres de façon à assurer la conservation et la cohésion du mythe initial et ce, malgré les déplacements que les œuvres lui font subir. Si l'étude du noyau dur a permis de dégager les événements majeurs constituant la mise en place du mythe on peut aussi s'intéresser à ses motifs⁴ afin de voir la spécificité du mythe à travers les siècles.

I.3 Les indices du mythe de Mélusine

I.3.1 La femme

I.3.1.1 La description de Mélusine

Du point de vue physique, le Moyen Age et le XX^e siècle s'accordent sur la beauté

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 264-265.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 264.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 265.

⁴ On considérera la notion d'**indice** comme une image ou un motif révélateurs de la présence du mythe.

exceptionnelle de Mélusine.

▪ Ainsi, dans les romans de Jean d'Arras et de Coudrette, Mélusine apparaît-elle, suivant le topos courtois comme la plus belle femme au monde :

Et quant Remondin l'ouy, si la regarde, et perçoit la grant beaulté qui estoit en la dame ; si s'en donne grant merveille, et ne lui semble mie qu'il eust oncques mais veu si belle.¹

Dame de grant beaulté paree,
A qui nulle n'est comparee.²

De cette beauté découle une fascination et une attraction qui conduisent Raymondin à tout oublier en sa présence. On pourrait voir dans cette fascination une conséquence des pouvoirs féeriques de Mélusine qui charmerait Raymondin par sa beauté ; les deux textes médiévaux ne statuent pas sur cette hypothèse et préfèrent s'attarder sur les effets de la beauté de Mélusine, afin de la rendre plus frappante encore. Ainsi, Raymondin qui s'enfuit dans la forêt après avoir tué son oncle retrouve la parole après avoir vu sa dame :

Tres chiere dame, pardonnez moy l'injure et la vilenie que j'ay fait envers vous, car certes j'ay trop mesprins, et je vous jure ma foy que je ne vous avoye veue ne ouye quant vous me traïstes par la main.³

Coudrette souligne encore l'attraction de la dame par une émotion si grande que Raymondin en a les sens troublés :

Mais quant il vit le corps humain
De la dame qui le tenoit
Ou si grande beaulté avoit,
Il entr'oublia ses ennuis
Et ne scet s'il est mors ou vis.⁴

Les romans médiévaux, dans leur peinture courtoise du personnage féminin, restent vagues dans les termes et cette indécision permet aux textes du XX^e siècle de reprendre à leur compte la beauté de Mélusine.

▪ Audiberti avec *Carnage* s'inscrit dans cette imprécision puisqu'on ne connaîtra de Médie, à travers tout le roman, que ses yeux verts et ses « cheveux blonds, blonds pernod »⁵. De même que dans les romans médiévaux, c'est à travers la vision de l'homme que sa beauté apparaît sans passer par le relais du narrateur :

Qu'elle fût belle, le soldat venu de la Tunisie l'avait vu tout de suite. Mais, maintenant, il s'apercevait combien elle l'était. Elle était au-delà des promesses du monde.¹

Cependant, contrairement à Jean d'Arras et à Coudrette qui placent la description de

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 24-25.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 542-543, p. 125.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 25.

⁴ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 536 à 539, p. 125.

⁵ Audiberti, *Carnage*, p. 266.

Mélusine au moment de la rencontre, Audiberti ponctue son récit de remarques ayant trait à celle-ci sans pour autant consacrer à son aspect physique une longue description. Ce procédé participe de la volonté du narrateur de mettre en place la féerie et le flou du personnage contribue au climat d'étrangeté qui l'entoure. Franz Hellens radicalise ce procédé : il dissémine dans son roman des ébauches de la physionomie de Mélusine, restant purement métaphoriques et ne conduisant pas à une identification physique du personnage :

Mélusine, dont les cheveux s'étaient défaits, dominant ce tumulte comme un navire qui se gouverne, offrait aux regards exaltés un corps miraculeux, dont chaque partie brillait comme les facettes d'un diamant.²

Si l'on apprend que Mélusine possède les cheveux longs et qu'elle exerce un pouvoir de séduction, on ne parvient pas à identifier son apparence ; la visée de ce procédé se différencie de celle d'Audiberti dans la mesure où Mélusine, assimilée, pour le narrateur, à de la matière et à de l'énergie vive, ne peut prendre réellement forme. Fondue dans un univers d'où le réalisme est banni, la présence de la fée est donc naturelle.

A l'opposé des quatre autres auteurs, Marcel Aymé fournit une description relativement précise de son héroïne en reprenant le schéma médiéval puisqu'il l'introduit dans le texte au moment de la scène de rencontre ; aussi, donne-t-il à voir la Vouivre comme :

Une jeune fille, d'un corps robuste, d'une démarche fière. Vêtue d'une robe de lin blanc arrêtée au bas du genou, elle allait pieds nus et bras nus, la taille cambrée à grands pas. Son profil bronzé avait un relief et une beauté un peu mâles. Sur ses cheveux très noirs relevés en couronne, était posée une double torsade en argent [...]³.

Cette vision quelque peu atypique de l'idéal féminin correspond au prisme d'Arsène ; le lecteur apprend donc que la Vouivre est grande - car elle est plus grande qu'Arsène - et son corps est défini, par comparaison avec un cheval, possédant une perfection que seuls les animaux peuvent atteindre :

Arsène, étonné par la splendeur de son corps, n'éprouvait aucune gêne à le contempler. Il y voyait ce qu'il n'avait guère soupçonné jusqu'alors dans la créature humaine et qu'il savait pourtant admirer chez un beau cheval : une noblesse, une harmonieuse liberté et économie des lignes, qui lui procuraient une sensation d'allègement.⁴

Ce non-respect des critères de beauté de l'héroïne classique se présente en rupture volontaire avec la société - à l'image de la Vouivre venant, elle aussi, troubler les normes du petit village - et il répond de surcroît à la volonté de Marcel Aymé de prôner un retour au naturel. Ainsi, la « beauté mâle » et la comparaison avec le cheval témoignent-elles de

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 93.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. X, p. 104.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. I, p.10.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. II, p.16.

ce parti-pris pour l'énergie et la force émanant de la nature. Malgré cette volonté de précision, on notera cependant que la description de la Vouivre se limite à quelques lignes, au début du roman, et que les informations sont fournies au lecteur par trois épithètes seulement : grande, brune, belle. Dès lors, on peut affirmer que les cinq romans se rejoignent dans leur présentation physique du personnage féminin puisqu'ils laissent entière liberté au lecteur d'imaginer la beauté sous les traits qu'il souhaite, centrant par là même le propos sur un autre élément : la femme comme mystère.

I.3.1.2 La femme comme mystère

En effet, Mélusine apparaît comme mystérieuse puisqu'elle véhicule toutes les interrogations fondamentales que les hommes projettent sur elle.

- Les cinq auteurs qui mettent en scène le personnage de Mélusine sont tous des hommes ; si leur présence est beaucoup plus fréquente dans la littérature que celle des écrivains féminins, il nous semble cependant révélateur de considérer que nous avons affaire à une écriture masculine. En effet, nous voyons dans ce trait, l'émanation possible de certaines interrogations masculines concernant le sexe opposé qui apparaît comme mystérieux. Aussi, nous pouvons rappeler que, pour certains chercheurs, la pénitence du samedi avec la purification dans la cuve renverrait aux menstruations, longtemps considérées comme une souillure de la femme liée au péché¹. L'interdit porté sur Mélusine prendrait alors ses racines dans une interrogation sur la femme mystérieuse, puisque différente de l'homme. De même, on pourra lire dans l'interdit de voir Présine en couches une peur liée à des phénomènes qui dépassent l'entendement. Au-delà des ces hypothèses personnelles, Mélusine soulève maintes interrogations puisque l'entourage de Raymondin ne cesse de lui poser des questions afin de savoir qui est sa femme :

Lors dist li contes : Au moins, beau sire, nous dictes qui elle est ne de quelle lignie.
Par ma foy, dist Remondin, tout en riant, vous me demandez ce dont je ne sauroye
respondre, car oncques je n'en enquis tant. Par foy, dist li contes, veez cy merveilles.
Remondin se marie et ne scet quelle femme il prent, ne de quel lignaige.²

Le conte dist : « Raimon, g'iray,
Mais avant vous demanderay
Qui est la dame que prenez ?
Gardez que vous ne mesprenez
Dont elle est, et de quel lignage.
Est elle de moult hault parage ?
Ditez moy, cousin, qui elle est. »³

¹ Voir à ce sujet le revue *Anagrom*, Numéros 7 et 8 et plus particulièrement l'article « Véronique ou l'image vraie » de Claude Gaignebet.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 36.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1015 à 1021, p. 141.

▪ Dans les romans du XX^e siècle, la même interrogation se fait jour au sujet de Mélusine : incarnant tout le mystère de la femme, elle est auréolée d'un questionnement multiple. Celui-ci se traduit symboliquement dans *Mélusine ou la robe de saphir* par l'incapacité du narrateur à rejoindre Mélusine ; elle le précède sans cesse sans qu'il puisse l'atteindre :

Marche la première, Mélusine. Ma tâche est de te suivre dans cet éloignement si proche.¹

Dans *La Vouivre*, la femme se donne encore comme mystère et cette interrogation se traduit chez Arsène par des questions multiples à la Vouivre ; par le recours à la focalisation zéro et par la comparaison établissant une hiérarchie dans les rapports, le narrateur souligne cette distance qui sépare le héros de la fée mystérieuse :

Un sourire affable et réservé, tel celui d'une grande personne à un enfant, fut la seule réponse de la Vouivre.²

La femme est un mystère dans la mesure où sa séduction repose sur un enchantement proche de la féerie et c'est pour cela que Mélusine l'incarne ; la sophistication accroît ce dernier et Arsène le ressent vivement lorsqu'il croise la Vouivre à Dôle :

Le tailleur clair, les bas de soie, le chapeau souple qui adoucissait le visage de la Vouivre, la poudre, le rouge à lèvres, les gants, ajoutaient à sa beauté un mystère de féminité qui manquait à la fille des bois. Le regard de ses yeux verts semblait venir de plus loin.³

On retrouve encore cette interrogation sur la femme, dont le mystère surprend et intrigue, avec Juliette Mindeur puisqu'Arsène a des difficultés à l'appréhender, une fois qu'elle est devenue femme :

En sa présence, il lui semblait toujours que quelque chose d'elle lui eût été dérobé et dans cette belle fille de vingt ans fièrement charpentée, il cherchait encore une silhouette d'enfant.⁴

C'est pour cela que, face à ce mystère, à cette incompréhension de la femme qui l'attire et le repousse en même temps, Arsène se tourne vers Belette qu'il considère encore comme une enfant qu'on peut apaiser en la berçant lorsqu'elle a peur de la bête Faramine.

Audiberti, dans *Carnage*, radicalise cette vision de la femme comme mystère et exprime par la bouche de Médie toute la distance qui sépare deux êtres de sexe opposé :

Ah ! Tais-toi. Tu n'es qu'un homme. Tu ne sais rien.¹

Pour Audiberti, ces deux êtres se livrent une lutte ancestrale, rendue à son paroxysme dans la scène où Gormais veut assassiner Médie par des rouleaux de bois illustre. Le

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. II, p. 25.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 4, p. 39.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 118.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 7, p. 66.

passage par le mythe de Mélusine permet de réactualiser et de transcender cet affrontement fondé sur la peur du mystère qu’Audiberti exprime en ces termes :

L’homme, ce manque de mémoire, et la femme, cette infirmité, reprenaient, poursuivaient leur vieille guerre.²

Ainsi, la figure de Mélusine permet de mettre en scène les peurs qu’inspire la femme à l’homme du Moyen Age jusqu’à aujourd’hui ; telle est la force du mythe qui par le mystère dont il se nourrit permet toujours et encore son actualisation.

I.3.1.3 La femme comme totalité

Autre indice de la femme Mélusine dans nos textes : la notion de totalité et de plénitude qui est relayée par le symbole de la circularité.

- On peut tout d’abord la lire dans la composition même de nos œuvres, à l’exception de *La Vouivre* qui se clôt sur la mort d’Arsène : la figure de Mélusine ouvre et ferme le récit. C’est le cas dans *Mélusine ou l’histoire des Lusignan*, où Mélior convoque encore le nom de sa sœur disparue depuis fort longtemps³ et dans *Le Roman de Mélusine* de Coudrette⁴, ces deux mentions de Mélusine reprenant en écho le début des romans dans lesquels elle apparaissait déjà. On retrouve le même procédé dans *Carnage* et dans *Mélusine ou la robe de saphir* où la figure de Mélusine apparaît dès les premières pages et disparaît à la dernière.

- La plénitude de la figure féminine est encore relayée par les symboles de circularité qui jalonnent le texte ; dans les textes médiévaux, celle-ci se manifeste par le chiffre trois, manifestation de la totalité⁵, et qui est présent lors de la scène de rencontre par l’apparition de trois femmes – il n’est donc pas innocent que ce chiffre serve à caractériser des femmes. La circularité se lit encore dans la fontaine ou la cuve, liées au personnage de Mélusine, ou bien dans les deux anneaux que Mélusine donne à ses enfants au moment de leur départ pour la croisade ; ces symboles de circularité sont, en outre, placés à des moments importants du récit afin d’assurer leur lisibilité. Les trois romans du XX^e siècle reprennent à leur compte ce code et son sens en le réactualisant pour *La Vouivre* par l’étang et pour *Carnage* par le lac et la cuve du lavoir ; *Mélusine ou la robe de saphir* lui accorde une manifestation plus directe, puisque le narrateur affirme au sujet de Mélusine :

Deux fois, sur ses sommets, je baise ta poitrine. Ton ventre est un bassin rempli de

¹ Audiberti, *Carnage*, p.109.

² Audiberti, *Carnage*, p.109.

³ Jean d’Arras, *Mélusine ou l’histoire des Lusignan*, p. 305.

⁴ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 6977, p. 339.

⁵ Se référer au *Dictionnaire des Symboles*, p. 976.

lait tourbillonnant.¹

Totalité, la femme faée l'est encore dans la mesure où elle concentre dans son être la somme des éléments.

I.3.2 Mélusine ou la notion de limite

Le personnage de Mélusine permet d'associer des milieux hétérogènes qui, normalement, ne peuvent coexister ensemble ; c'est pourquoi elle incarne la notion de limite, c'est à dire le point d'articulation entre deux mondes. Elle ne postule donc pas une rupture mais incarne au contraire la notion de limite en tant que lien et fusion. Celle-ci s'établit comme frontière perméable entre l'humain et l'inhumain, la terre et l'eau, la terre et l'air ; c'est encore là un des signes fondamentaux qui permet de comprendre ce personnage et sa faculté de rémanence.

I.3.2.1 Limite entre l'humain et l'inhumain

Ainsi, Mélusine se présente-t-elle comme l'incarnation du rêve de fusion entre deux mondes apparemment inconciliables et elle incarne cette union à la fois redoutée et désirée.

- Cette réconciliation entre l'humain et l'inhumain apparaît dans les deux romans médiévaux par le biais de la nature duale de Mélusine qui se manifeste le samedi ; aussi, ce jour-là elle

estoit jusques au nombril en figure de femme [...] et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne ou on met harenc.²

Coudrette se fait plus précis dans la description de la double nature de la fée ;

Jusques au nombril la voit si blanche
Comme la nege sur la branche,
Le corps bien fait, fricque et joly,
Le visage fres et poli ;
Et a proprement parler d'elle,
Oncques ne fut point de plus belle.
Mais queue ot dessoubz de serpent,
Grande et orrible vrayement ;
D'argent et d'azur fut burlee.¹

On note que la force de ce désir de fusion se lit dans les multiples gravures concernant ce motif central dans l'appréhension du personnage de Mélusine. Il est encore prolongé par les fils de la fée, excepté les deux derniers, qui eux aussi portent les marques de

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. III, p. 36.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 242.

l'appartenance aux deux univers : Urien, l'aîné, a le visage court et large, un œil rouge et l'autre pers et des oreilles gigantesques ; Eudes a une oreille plus grande que l'autre, Guy a un œil plus haut que l'autre, Antoine porte sur la joue une patte de lion, Renaud n'a qu'un œil, Fromont a sur le nez une tache velue comme la peau d'une taupe, Horrible possède trois yeux ; enfin, Geoffroy la Grant Dent, a une défense de sanglier qui lui sort de la bouche. Au Moyen Age il y a donc nécessité de matérialiser l'appartenance aux deux mondes par un détail qui rappelle la nature féerique de l'être.

- Une des œuvres du XX^e siècle conserve cette vision de la nature féerique comme marquée du signe d'un autre monde ; il s'agit de *Carnage* d'Audiberti, roman dans lequel l'héroïne Médie possède une main palmée :

Hormis le pouce, les doigts n'étaient, à la base, pas tout à fait distincts. Une peau transparente les recouvrait ensemble jusqu'à la dernière phalange. Trois sillons, qui semblaient tracés à l'encre rouge, dessinaient, dans la mitaine de chair, l'autonomie sous jacente des doigts. Les parents nourriciers prirent l'habitude d'envelopper d'un bas de laine ou de fil cette main, d'ailleurs pliante, longue et vigoureuse.²

Cette marque physique affirme la nature à la fois humaine et aquatique de Médie et la dissocie du reste des humains ; on note d'ailleurs que Achim von Arnim dans *Mélusine* affuble son héros, fils présumé de Mélusine, d'excroissances dans le dos en forme de petites nageoires qui marquent sa nature féerique. Si ces deux témoignages modernes de la figure ambivalente de Mélusine reposent sur des attributs aquatiques, c'est parce que Mélusine représente encore la fusion entre la terre et l'eau.

I.3.2.2 Limite entre la terre et l'eau

En effet, Mélusine symbolise ces deux éléments dans la mesure où elle partage son existence entre ces deux mondes qui sont, pour le Moyen Age comme pour le XX^e siècle, hétérogènes ; ils projettent alors dans cette réconciliation le fantasme de l'unité retrouvée.

- Cela se manifeste dans nos œuvres médiévales de façon plus allusive que dans *Mélusine ou la robe de saphir*, *Carnage* et *La Vouivre* ; lors de la scène de rencontre ainsi que celle du bain, Mélusine est située à côté de l'élément aquatique ou plongée en lui. Cependant, elle n'est jamais entièrement immergée, conservant ainsi un lien avec l'élément terrestre. L'élément aquatique se manifeste encore à l'occasion de l'épisode mythique de la peau de cerf : Mélusine fait surgir un ruisseau sur une terre qui n'en comportait pas jusqu'alors :

Et sachiez que, selon ce que on dit ou pays et que la vraye histoire le tesmoigne, que la sourdy uns ruisseaulx, de quoy pluseurs moulins meulent et ont moulu depuis ; dont cilz qui livroient la place furent moult esbahiz, tant du ruissel qu'ilz virent

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 3066 à 3075, p. 211.

² Audiberti, *Carnage*, p. 34.

courre soudainement comme de l'enceinte que ly cuirs de cerf tenoit, car il comprenoit deux lieus de tour.¹

Et de long un ruisseau sourdi
Dont chascun forment s'esbahy,
Car ains n'avoit la eve eüe.²

L'étonnement de la cour traduit, au-delà de la curiosité face au surgissement de la féerie, la surprise de voir l'émergence sur terre d'un milieu aquatique qui lui faisait défaut ; si le personnage de Mélusine incarne la fusion de deux éléments, il est aussi capable de créer cette alliance mythique de différents éléments.

▪ On retrouve cette double manifestation dans *Carnage* puisque Médie, en acceptant de se marier avec Gormais, permet le surgissement du ruisseau que celui-ci avait volontairement tari ; en effet, c'est grâce à elle que le lac retrouve sa vie et que l'eau revient sur la terre qui se dessèche :

Ceux qui veulent barrer les fleuves, ils peuvent point pas se mouiller. Je me suis servi de ciment de mer. Il tient bien. Une vraie rogne. Ioup ! Ioup ! Ioup ! Cette eau, Madame, je l'a bouchée comme si c'était du vin... [...]. A genoux devant la caille terreuse, la fille, dehors, attendait. Soudain, parmi les herbes aussi fines que des chevelures, l'eau jaillit, vénérable lumière. Ce fut, hors de la terre verticale, la floraison soudaine d'une jambe pliée, cuisse d'azur liquide au genou rayonnant d'étincelles.³

Mais faire revenir l'eau sur une terre qui ne peut exister sans elle représente pour Médie le plus grand don d'elle même puisque se marier avec Gormais, le mal, équivaut au sacrifice de sa vie. L'importance que le narrateur confère à l'alliance retrouvée des deux éléments témoigne de la vision d'une Mélusine capable de réconcilier la terre et l'eau. A l'image des romans médiévaux, son personnage symbolise encore cette fusion puisque, lorsqu'elle se baigne dans le lac, elle se fond complètement dans l'élément aquatique qui la constitue, même si elle reste toujours une « graine humaine » :

Elle, de même, dans le lac, elle se laisse couler. Elle cesse d'être, pour être bien plus. Elle se fixe, elle se suspend, au-dessus de la fleur des enfers. Et puis, la tête en bas, elle s'y précipite. Peut-être, à ce moment, dans les eaux animées par cette graine humaine, vibrent et se répandent un souvenir en forme de village gaudois et les trois mots d'un début de prière.⁴

Dans *La Vouivre et Mélusine ou la robe de saphir* seule la fusion est symbolisée par le personnage de Mélusine puisque la fée n'a pas le pouvoir de créer l'élément aquatique ; aussi, Franz Hellens, par le recours à des métaphores poétiques rappelle cette fusion :

Mélusine se déroulait près de moi comme une vague.⁵
Je la perdis de vue plusieurs fois, tandis qu'elle traversait les pires rafales, serrant

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 34.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 907 à 909, p. 138.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 157.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 160.

⁵ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXIII, p. 236.

son châle, comme un poisson-volant sur les vagues.¹

Dans *La Vouivre*, l'évocation de la fée, combinant dans sa figure la terre et l'air, rappelle celle des ouvrages médiévaux dans la mesure où la Vouivre se trouve toujours dans le lac ou à côté de lui.

I.3.2.3 Limite entre la terre et l'air

Si Mélusine permet d'articuler la limite entre la terre et l'eau, elle permet aussi de prendre en charge celle de la terre et de l'air, rappelant par là même le fantasme de plénitude qu'elle véhicule.

▪ Celui-ci est mise en scène dans nos deux romans médiévaux à l'occasion de la scène de départ puisque Mélusine quitte le château par les airs :

Et lors fist un moult doulereux plaint et un moult grief souspir, puis sault en l'air, et laisse la fenestre, et trespasse le vergier [...].Ainsi comme je vous ay dit, s'en va Melusine en guise de serpente vers Lusegnen, volant parmy l'air et non pas si hault que les gens du pays ne la veissent bien, et l'ouoient encores de plus loing, car elle s'en vient, tel doulour menant, et faisant si grant escroix que c'estoit grant hideur a veoir et a l'ouir. Et en estoient les gens du pays tous esbahiz. Et tant ala qu'elle vint a Lusegene, et l'avironna trois tours.²

Sans plus parler a fait un sault ;
Veans touz les barons par la,
De la fenestre s'en ala.³

La fenêtre symbolise dans ce passage le lien qui rattache la fée au monde terrestre, mais la rupture se fait ici de façon totale pour Raymondin qui ne parviendra plus à la revoir.

▪ Au contraire, dans deux romans du XX^e siècle – en effet, *La Vouivre* ne met pas en scène l'élément aérien dans un univers où l'attachement à la terre est atavique - l'élément aérien et l'élément terrestre se conjuguent sans rupture définitive ; aussi, dans *Mélusine ou la robe de saphir*, l'héroïne s'envole à plusieurs reprises dans les airs, mais réintègre cependant le domaine terrestre auquel elle appartient. C'est le cas par exemple lorsque Mélusine s'élance du haut de la coupole, prenant appui comme son aïeule sur une construction humaine :

La légèreté de Mélusine et son étonnante faculté d'équilibre me parurent toujours un prodige.
On comprend que je ne me sois pas élancé dans l'espace, du haut de la coupole, pour imiter le vol de Mélusine. Nous la rejoignîmes à cet endroit où nous avions rencontré notre guide, le matin de cette mémorable journée.⁴

Ou bien lorsqu'elle défie les lois de la pesanteur à l'occasion de la scène du music-hall :

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XI, p.1 09.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 260.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 42001 à 42003, p. 247.

⁴ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXIII, p. 231.

Mélusine s'envole dans les airs et offre au public le spectacle de la réconciliation de la terre et de l'air :

Sur scène, cette forme ondoiyante et imprécise n'accomplissait aucune des évolutions annoncées par le programme. Elle glissait dans l'espace et ne connaissait pas d'appui. Même posée sur le sol, une oscillation harmonieuse la balançait d'un mouvement aérien. De temps en temps le feu d'un réflecteur découvrait la direction de son vol.¹

Si dans *Mélusine ou la robe de saphir* le vol est réalisé, il reste dans *Carnage* au niveau du désir ; en effet, Médie rêve de se fondre dans le hobereau qu'elle voit dans les airs, mais ne parvient pas à dépasser sa nature terrestre et aquatique pour avoir accès à l'aérienne. Cependant, par la focalisation interne, le narrateur parvient à donner l'illusion de cet envol si souvent projeté, et le lecteur éprouve des difficultés à discerner s'il s'agit d'un rêve ou de la réalité ; c'est là que réside la puissance créatrice audibertienne, qui suggère sans imposer :

La frégate Médie demeurait collée au sol de la plage. Elle aurait voulu s'envoler. Hobereau, mon ami, depuis tant de jours, les bleus et les noirs, et même la nuit, lorsque chaque obscur intervalle d'étoiles peut te désigner et, aussi, lorsque l'ensemble des ténèbres correspond peut être encore à tes plumes développées, mon hobereau, viens m'enseigner ! Parfois, les yeux fermés, couchée dans l'herbe ou sur son lit, elle essayait de s'évader des pesanteurs. On sort de son corps dans ce qu'il a d'irréductible au pèlerinage léger. On se situe, avec force, dans l'air, au-dessus de sa dépouille – et, pourtant, cette dépouille, votre chair, vous l'emportez avec vous, mais désossée, désenvenimée. Une nuit, même, elle crut réussir. Elle se sentit portée vers le plafond. Elle ne touchait plus ni du dos, ni des pieds, ni du ventre. Elle montait doucement...Rêvait-elle ? Ne rêvait-elle pas ? Elle saisit, pourtant, la poutre de sa main gauche. Elle put arracher, avant de redescendre, trois brins de bois léger, témoignages certains. Et puis elle retomba – retomba !- dans le sommeil. Au réveil, les trois brins de bois avaient disparu.²

La capacité de Mélusine à articuler par sa figure la limite entre la terre, le ciel et l'eau pose encore le motif de la métamorphose comme fondamental pour appréhender la figure de Mélusine à travers des siècles si différents ; en effet, symbole de l'union des contraires, elle matérialise cette nature protéiforme par la métamorphose.

I.3.3 La métamorphose

I.3.3.1 La scène du bain

Le motif du bain a participé très fortement à la rémanence du mythe de Mélusine ; pour preuve : toutes les œuvres du XX^e ont exploité ce motif pour en faire un symbole central

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXII, p. 121-122.

² Audiberti, *Carnage*, p. 56-57.

dans leurs romans.

- Dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, comme dans *Le Roman de Mélusine*, la scène du bain apparaît voilée du secret et de l'interdit, ainsi que nous l'avons montré auparavant. Le lieu est clos et intime, le narrateur précise que Mélusine a pris soin de se cacher dans une aile du château ; d'ailleurs, le terme « chambre »¹ s'oppose par sa référence au domaine du privé à la « sale » dans laquelle se tiennent Raymondin et le comte de Forest. Cependant, le lieu est très peu décrit à l'image de la fée puisque le narrateur concentre son discours sur l'effet que peut représenter la révélation de la nature duale de Mélusine.
- Au contraire, dans les trois romans du XX^e siècle, l'attention est longuement portée sur la scène du bain qui représente, comme au Moyen Age, le lieu de la révélation mais qui met surtout en scène toute la sensualité que dégage la fée. Ainsi, chez Franz Hellens la scène du bain est une scène centrale et elle revêt de surcroît une valeur symbolique très forte dans la mesure où elle est, contrairement à tout le reste du récit, dénuée de mouvement. C'est donc une pause dans le récit, où la fée se donne pour une fois comme accessible pour le narrateur :

La salle s'enfermait dans une intimité étroite. Un paradis en cube, isolé du monde, cadencé de volupté. Le nu y régnait comme un marbre portant des fruits mûrs. Je regardai les seins mouillés de Mélusine, ses épaules émergeant des cheveux répandus, les courbes tendres de ses bras. A hauteur de ceinture, la surface de l'eau partageait son corps blanc. On l'eût dit tranché par une fine lame de verre séparant deux fractions divergentes ; car, si le haut du corps s'affirmait en masses définies et sûres, les jambes et le ventre au contraire avaient l'air de s'évanouir, entraînées par l'eau vague.

Au plafond, les gouttes durcies ressemblaient à des clous de cristal. Le torse de Mélusine pivotait sur sa base instable, on pouvait toucher la chair, mais les cuisses et le ventre demeuraient la part du liquide. Seules s'animaient les mains librement et commandaient à l'eau.²

Là encore on retrouve un univers clos car limité à « la salle de bain d'un hôtel », ainsi que l'annonce le titre du chapitre, puisque le narrateur emploie l'expression « paradis en cube » ; de même, il est fait allusion à la double constitution de Mélusine qui, le corps scindé en deux, appartient à la fois au règne animal et au règne humain. En effet, le narrateur évoque la scission du corps de Mélusine, mais le lecteur ne sait pas si celle-ci est à rapprocher d'une illusion d'optique créée par l'eau ou d'une allusion aux personnages de Jean d'Arras et de Coudrette. Face à cette indétermination, il reste cependant une différence majeure entre cette scène du bain et celle de nos auteurs médiévaux : le narrateur-personnage est convié au spectacle de la nudité de Mélusine, et leur dialogue, plein de complicité, témoigne du choix de ce motif comme renvoyant à la

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 242.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XIX, p.193.

sensualité. Marcel Aymé a recours au même procédé, même s'il ne cultive pas l'ambiguïté sur la nature de Mélusine ; en effet, c'est réellement une femme qui, dénudée dans le lac, suscite le désir :

Au mouvement qui lui inclinait la tête sur son épaule bronzée, le profil de la Vouivre se dessinait contre le soleil dans une frange de soleil dorée. Les claques sonnaient avec un bruit clair et l'écho les répétait, mais assourdies, lointaines, comme des coups de hache venus des profondeurs des bois. A quelque cent mètres du bord, elle cessa de nager, et se retournant sur le dos, les mains jointes sous la nuque, les seins pointant hors de l'eau, se laissa flotter sur l'étang.¹

Dans ce passage, le soleil et le bruit sourd tendent à créer une impression de sensualité face au spectacle de la nudité de la Vouivre ; situé au début du roman, cet extrait met en place de la figure de la Vouivre, être avant tout charnel et en rupture avec l'image habituelle de la fée. Dans *Carnage*, le rapport du bain avec la sensualité se fait moins direct, car la scène ne se donne pas pour être vue et le corps, chez Audiberti, se présente de façon problématique, alors qu'il est l'expression des pulsions naturelles chez Marcel Aymé. Ainsi, le motif du bain retrouve la vocation médiévale de l'intimité et il manifeste un état transitoire où Médie se retrouve en accord avec sa nature originelle :

Elle, dans l'eau, s'évadait des listes humaines. Elle rompait avec n'importe quelle forme de destinée sociale. Elle emplissait la coupe du néant de la nature. Elle devenait immense dans le suicide. Mais quand, baignée jusqu'au fond du cœur, elle retrouvait le monde et son dessèchement, elle ressentait, presque, qu'elle était l'eau du lac. L'eau du lac se lève. Elle marche.¹

Le rapport n'est pas, ici, celui du désir et du corps, comme l'expriment Marcel Aymé et Franz Hellens, mais plutôt une filiation avec nos deux auteurs médiévaux, qui voyaient dans la scène du bain l'expression de la réconciliation de deux milieux hétérogènes.

Toujours dans les romans médiévaux, la scène du bain donne naissance à la scène de métamorphose, qui constitue encore au XX^e siècle un motif récurrent dans l'élaboration du personnage de Mélusine.

I.3.3.2 La séduction de la métamorphose

On note dans les œuvres la même fascination pour la métamorphose qui combine attraction et répulsion.

- Dans les œuvres médiévales, la métamorphose se fait en deux étapes ; tout d'abord une métamorphose partielle, lorsque Mélusine, le samedi, voit son corps scindé en deux, la partie supérieure appartenant au milieu humain, la partie inférieure appartenant au milieu animal. Cependant, lors de la rupture de l'interdit, la nature fantastique l'emporte en Mélusine sur la nature humaine, qu'elle efface définitivement. La métamorphose

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 2, p. 15.

animale est cette fois complète puisque Mélusine « se mue en une serpente grant et grosse et longue de la longueur de XV. Piez. »² chez Jean d'Arras et pour Coudrette, Mélusine « s'est en serpente müee, Grande et longue estoit vraiment, Dont tous s'esbahissent forment ; D'argent et d'asur fut burlee, La coue de celle faee, Qui devenue estoit serpente »³. On remarque chez Coudrette l'intérêt porté à la métamorphose qui conserve à Mélusine, même en serpente, des traits de richesse et d'ostentation ainsi que le soulignent les deux adjectifs « argent » et « asur ». Fondatrice de la lignée des Lusignan, Mélusine, tout en rejoignant par sa métamorphose complète le monde de la féerie, garde son statut de bienfaitrice et de femme idéale ; la métamorphose présente cette ambiguïté dans son caractère transitoire – en effet, elle postule le passage entre deux états : elle repousse et attire à la fois.

▪ Dans *Carnage*, Audiberti met lui aussi en scène la métamorphose en offrant le spectacle d'une nature double mais qui ne repose pas cependant sur une figure mi-humaine mi-animale ; en effet, s'il évoque la métamorphose médiévale par la référence à la queue animale :

Dans un grand zigzag, comme une moustique, mais une moustique sans ailes, sans ailerons, une pièce de dix francs plutôt, une crocodile avec sa queue en avant, et cette queue, ce serait de l'électricité, de la fanfare, l'étoile nous venait dessus.⁴

le narrateur ne la reprend pas réellement à son compte puisqu'elle se révèle être de la lumière, de l'électricité. Il y a néanmoins réelle métamorphose dans le récit lorsque les deux images de Médie se superposent dans la même vision ; la métamorphose réside dans le fait que l'image de la « patronne », Madame Gormais rejoint celle de la fée jeune, Médie, tout en conservant l'envol mythique :

Non, cette femme volante, jeune comme je vous ai dit, les cheveux blonds, blonds pernod, elle avait, tour autour d'elle, et ça, je le voyais comme je vous vois, une autre femme, la forme d'une autre femme, plus grosse, plus vieille, une assez vilaine touche, et les cheveux en désordre. Elle était en chemise, celle-là, fourrée dans un édredon rouge, et c'était cet édredon qu'elles s'en échappaient, les plumes. Les deux n'en faisaient qu'une.⁵

Cette métamorphose prend cependant une valeur particulière dans la narration puisqu'il s'agit de symboliser la réconciliation de deux périodes de vie que la narration dissociait. Dans *Mélusine ou la robe de saphir* et dans *La Vouivre*, on ne peut pas réellement parler de scène de métamorphose comme dans les trois autres œuvres car seules des allusions et des comparaisons la suggèrent ; toutefois, la métamorphose est un motif récurrent dans

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 50.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 260.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 4208 à 4213, p.247.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 265.

⁵ Audiberti, *Carnage*, p. 266.

l'appréhension du personnage de Mélusine. Ainsi, il s'agit chez Franz Hellens de comparaisons destinées à créer l'illusion de la métamorphose :

Mélusine voletait comme un oiseau des îles habitué au soleil.¹

Les pointes du châle battaient les jambes de Mélusine, comme des petites ailes défaites.²

Cependant, le texte ne reprend pas à son compte la métamorphose médiévale qu'il suggère simplement ; Marcel Aymé, dans *La Vouivre*, a recours au même procédé dans la mesure où la Vouivre ne se métamorphose pas, mais sa représentation, toujours liée aux serpents qui l'entourent, laisse supposer au lecteur le non-dit de la métamorphose. Cette nature serpentine constitue un axe essentiel du motif de la métamorphose puisque nos cinq œuvres le mettent en scène pour créer le personnage de Mélusine.

I.3.3.3 Une nature serpentine

- C'est en effet un point qui marque très fortement l'imaginaire médiéval puisque les nombreuses reproductions des gravures de Mélusine représentent la fée sous cette forme. Si les deux textes médiévaux associent clairement la figure de Mélusine à celle de la « serpente », on peut noter cependant qu'il y a de nombreuses hésitations au Moyen Age à considérer Mélusine comme un serpent ou comme un dragon. D'ailleurs on pourra ajouter à ce sujet que la rencontre de Geoffroy la Grant Dent avec le Dragon peut rappeler la nature serpentine de sa mère.
- Au XX^e siècle, on observe un déplacement de l'association Mélusine serpente puisque nos auteurs ont tous recours à une figuration symbolique de la nature serpentine. Ainsi, l'exemple le plus marquant est celui de la Vouivre qui cumule tous les signes de cette nature sans l'incarner ; elle porte donc dans les cheveux une torsade en argent « figurant un mince serpent dont la tête, dressée, tenait en sa mâchoire une grosse pierre ovale, d'un rouge limpide »³ et elle est sans cesse entourée d'une multitude de serpents qui sont à ses ordres ; la figure de la Vouivre est toujours présentée associée aux serpents qui manifestent ainsi sa nature serpentine :

Pendant qu'il surveillait l'approche des reptiles, il sentit une forme froide s'enrouler autour de sa jambe sur la toile mince du pantalon et, à l'ovale de la tête, reconnut une couleuvre. Sa taille était très au-dessus de l'ordinaire et son étreinte puissante lui paralysait déjà la jambe. Devant lui, la horde rampante n'était plus qu'à trois mètres, lorsqu'un coup de sifflet l'arrêta net. Une dizaine de serpents qui avaient un peu d'avance sur les autres, se cabrèrent comme des chevaux, dans une attitude qui semblait menaçante [...]. Les reptiles s'affrontaient, se heurtaient, passaient les uns sur les autres, disputant le chemin dans une mêlée onduleuse et hérissée. Arsène vit,

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXIV, p. 238.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XI, p.108.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 1, p.10.

sur sa gauche, accourir la Vouivre toute ruisselante de l'eau de l'étang et qui franchissait le ruisseau d'un bond en poussant des cris furieux.¹

Carnage reprend ce même schéma où le reptile, associé à Médie, suggère la nature serpentine de cette dernière ; cependant, cette association se fait de façon beaucoup moins systématique que dans *La Vouivre* et repose plutôt sur des associations poétiques où Médie est directement assimilée au serpent, comme dans nos deux romans médiévaux :

La vipère de l'eau des lacs devait être, aussi, la hoberelle de l'eau du ciel.²

Mais, dans le même temps, elle, la vipère ! servait à venimer toutes les pulpes, tous les bouts douloureux du monde. Elle bouge et l'homme frémit. Mais il s'avance.³

Dans *Mélusine ou la robe de saphir* l'affirmation de la nature serpentine de Mélusine est encore plus évasive puisqu'elle repose sur des références au serpent qui ne sont pas directement liées à Mélusine

On dirait des serpents qui cherchent une nouvelle peau ! dit Mélusine.⁴ ;

c'est donc au lecteur averti de les relier au mythe médiéval et de construire lui-même sa représentation de Mélusine.

Ainsi, nous avons pu voir ici comment, à travers les siècles, s'élaborait le personnage de Mélusine conservant, malgré les déplacements qu'il a subis, des constantes qui assurent sa survie. Cependant, si nos cinq œuvres vont dans la même direction, la construction d'un personnage littéraire, reste que chacune conserve une identité propre qui fait de chaque Mélusine une création romanesque unique. Aussi on se proposera d'étudier la nature des variations affectant le personnage de Mélusine afin de comprendre en quoi ces écarts et ces creux tendent à infléchir le sens initial du mythe.

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 4, p.34.

² Audiberti, *Carnage*, p.64.

³ Audiberti, *Carnage*, p.114.

⁴ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XI, p.108.

II Les variations du mythe

La flexibilité du mythe permet de voir ce qu'il y a de singulier chez chaque écrivain et celle-ci peut être analysée tout d'abord par le prisme de l'économie et du style de nos romans.

II.1 Une économie et un style différents

II.1.1 Des structures narratives hétérogènes

II.1.1.1 Construction linéaire ou en miroir ?

Les cinq romans que nous comparons autour de la figure de Mélusine ne sont pas construits de façon identique, ce qui tend à créer des personnages à la fonctionnalité différente.

Ainsi, les récits médiévaux sont construits en miroir, l'histoire de Raymondin et de Mélusine étant au préalable doublée par celle d'Elinas et de Présine ; l'histoire des parents de Mélusine reprend la même structure de la rencontre, du pacte et de la transgression. En effet, le roi Elinas d'Albanie part un jour, seul, pour la chasse dans une forêt voisine proche de la mer ; là, il entend une voix mélodieuse qui le conduit à une fontaine où il découvre une femme à la beauté exceptionnelle. Pris d'un amour soudain, il se déclare à la dame, qui accepte de l'épouser sous réserve d'un serment : Elinas ne devra jamais chercher à la voir à l'occasion de ses couches ; le pacte est accepté. Le mariage célébré se révèle fécond et mais Mataquas, fils d'un premier mariage d'Elinas, annonce à son père la naissance de trois filles et lui suggère de rendre visite à la jeune mère. Le roi pénètre dans la chambre où Présine baigne ses enfants ; il transgresse ainsi l'interdit et la fée disparaît aussitôt avec ses trois filles. Ce dédoublement de l'histoire de Mélusine et de Raymondin se situe chez Jean d'Arras et chez Coudrette à des moments différents de la narration ; dans *Mélusine ou l'histoire de Lusignan*, le récit des amours d'Elinas et de Présine se place dès les premières lignes du texte et prépare celui, beaucoup plus long, de Mélusine et de Raymondin. Ce choix narratif influe beaucoup sur le second récit puisque

le malheur des parents connote négativement l'histoire de Mélusine et de Raymondin, faisant peser sur elle le premier échec. *Le Roman de Mélusine*, s'il a lui aussi recours à une narration en miroir, place au contraire l'histoire d'Elinas et de Presine à la fin de l'œuvre ; le roi d'Arménie s'est rendu au château de l'Épervier pour affronter une épreuve : veiller trois jours et trois nuits l'épervier et obtenir en échange ce qu'il désire. Cependant, il insiste pour avoir la seule récompense qu'il ne peut posséder : Mélior, la sœur de Mélusine ; celle-ci le maudit en prédisant que ses descendants finiront par perdre leur royaume et lui explique pourquoi elle et ses sœurs ont elles-mêmes été punies. C'est à l'occasion de ce récit que l'on apprend l'origine de Mélusine et l'histoire de ses parents. Cependant, cette narration, qui diffère la structure en miroir, a un objet différent de celle de Jean d'Arras ; en effet, plaçant le récit malheureux d'Elinas et de Présine au moment d'un sort jeté à l'une des branches de la famille des Lusignan, Coudrette invoque toutes celles qui ont précédé, justifiant ainsi la chute de la lignée ; la construction en miroir qui se manifeste à la fin du récit, encadre toute la narration en formant une chaîne de malédictions qui explique les raisons des échecs de la famille des Lusignan au XIV^e siècle tout en les déresponsabilisant par le recours au mythe. Ainsi, le recours à la même construction vise à des effets différents dans les deux récits médiévaux.

▪ Si *Carnage* ne repose pas sur une structure en miroir, il n'en offre pas moins un retour de la narration sur elle-même. Le premier chapitre évoque en effet le facteur Genoux venant porter une lettre à Gesseran, cette livraison ne devenant effective que soixante-neuf pages plus tard ; ainsi, de

Genoux, maintenant, maniait la lettra. Il savait bien qu'il avait tort, mais cette enveloppe bleue, avec son timbre bizarrement surchargé, la tripoter faisait plaisir.¹

à

« Mademoiselle ! Mademoiselle ! Je vous en apporte une belle ! ». Dans les mains de Genoux, la lettre était bleue.²

il y a eu un retour de la narration sur l'enfance de Médie jusqu'au moment où elle reçoit la lettre. Ce procédé crée un phénomène de retardement qui insiste sur l'importance décisive de la lettre et l'arrivée du soldat dans la vie de Médie ; de plus, le retour de la narration sur le passé permet d'intégrer la féerie à l'intérieur des bornes dessinées par les deux mentions de la lettre et éclaire pour le lecteur les événements à venir. Ce système de construction non-linéaire opacifie le récit et rend plus dense la figure de Mélusine par les strates temporelles successives de la narration. Face à cette complexité de la construction, *La Vouivre* et *Mélusine ou la robe de saphir* offrent une structure qui se réclame de la

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 16.

² Audiberti, *Carnage*, p. 86.

linéarité car les « diptyques » médiévaux ainsi que les retours sont bannis de la narration ; *La Vouivre* débute par la rencontre d'Arsène et de la Vouivre et se clôt sur la mort d'Arsène sans qu'il y ait d'autres retours de la narration que des remarques explicatives sur l'origine, par exemple, de Belette. Quant au roman *Mélusine ou la robe de saphir* il accroît encore cette linéarité, car il ne présente aucune rupture de la narration ; le rapport au passé est simplifié par son inexistence et le texte semble aller toujours de l'avant dans son rapport mimétique à Mélusine, ainsi que l'annonce la citation en exergue du roman :

Je suis faite pour la joie qui avance et la gaieté qui respire.¹

Ces différentes constructions conduisent à l'élaboration d'un personnage propre à chaque œuvre et concentrant dans sa figure la singularité de chaque écriture.

II.1.1.2 Des « acmés » différents

De même, on observe que ces constructions en miroir ou linéaires n'ont pas les mêmes acmés, ce qui conduit à l'élaboration d'un personnage différent ; chaque roman accorde en effet à un événement particulier la propriété de faire basculer le récit dans le dramatique et cet élément est différent selon les romans.

- Il s'agit donc, les romans médiévaux, de la double transgression de l'interdit qui, concentrant en elle toute la tension du secret, conduit au départ de la fée. Les conséquences de cette rupture sont la perte du pouvoir et la chute de la lignée des Lusignan, vouée à ne plus connaître l'unité de son royaume.

- Nos trois romans du XX^e siècle présentent, quant à eux, des acmés différents, ce qui induit une lecture qui varie selon les œuvres ; dans *La Vouivre*, le chapitre dix-neuf semble condenser toutes les tensions qui étaient en germe dans le récit. En effet, Arsène se résout à épouser Rose Voiturier qu'il n'aime pas, le maire anticlérical « à la veille du quinze août, bourrelé de remords, effrayé de se sentir déjà un pied en enfer, [...] prenait le train pour Besançon, se confessait à la cathédrale Saint-Jean, communiait le lendemain de bonne heure en tremblant d'être reconnu et entendait toutes les messes jusqu'à midi »² ; Beuillat, qui voulait voler le rubis de la Vouivre, est retrouvé mort et Requiem veut à son tour voler le rubis pour demander la main de la Robidet qui a disparu. De surcroît Arsène, surprend son frère avec Belette et il décide de quitter la maison sur-le-champ. C'est à ce moment qu'Arsène rencontre la Vouivre qui avait disparu de la commune depuis quelque temps et ils vont ensemble évoquer la mort, comme une prolepse des événements à venir. Ce chapitre met donc en scène une inversion de toutes les valeurs jusqu'ici présentes,

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, p.1.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 19, p. 212.

puisque les actions des personnages se révèlent contraires aux caractères dessinés auparavant par le narrateur : Arsène n'épouse pas celle qu'il aime, l'anticlérical est plus clérical que le curé, les deux frères qui s'entendaient bien jusqu'alors se haïssent, Belette, qu'Arsène considérait comme une enfant, se révèle une femme, et Requiem, qui semblait faire preuve de bon sens face à la richesse, désire le rubis. Toutes les valeurs se retournent et se pervertissent dans cette société déjà minée de l'intérieur, ce dont la Vouivre est le révélateur ; le drame doit donc surgir dans cet univers en attente de l'événement afin d'observer un retour à l'ordre dans le village. Dans *Carnage* d'Audiberti, la tension se noue au contraire beaucoup plus tôt et son acmé a des répercussions visibles sur l'économie du roman ; les événements semblent s'accélérer afin de provoquer le drame, et leur importance est soulignée par leurs liens étroits avec l'univers de Médie. Ainsi, dans les chapitres « Le casseleur » et « La glissoire », on assiste à l'assèchement du lac par Gormais qui a cimenté le ruisseau qui l'alimentait, au départ du soldat que Médie aimait, à l'agonie de Gesseran et à la tentative de meurtre de Carnage sur Médie ; se trouvent donc ici rassemblés et détruits ici tous ceux qui constituent Médie : son père adoptif et le soldat ; l'atteinte est encore plus violente puisque Gormais fait perdre à Médie sa nature même en détruisant le lac dont elle fait partie, et se prolonge dans le meurtre programmé. Dès lors, la tension se trouve à son paroxysme car le personnage principal est menacé dans son intégrité ; la résolution de cette tension ne peut s'opérer que dans l'alliance avec le mal, par le biais du mariage avec Carnage. L'acmé de *Carnage* se fonde donc sur l'anéantissement de Médie, alors qu'il repose sur un renversement des valeurs dans *La Vouivre* ; la tension ne peut être résolue dans ce roman que dans une destruction de la figure de Médie, qui se perd elle-même pour renaître différemment. La mort symbolique imposée par l'acmé, rejoint celle des textes médiévaux, même si la tension des deux textes ne se manifeste pas de la même façon. Quant à *Mélusine ou la robe de saphir*, son acmé est moins condensé que dans *La Vouivre* ou dans *Carnage*, car la tension se diffuse depuis le chapitre X, dans lequel Mélusine perd sa robe de saphir au casino ; si depuis le début du roman le narrateur était à la recherche de Mélusine qu'il perdait et retrouvait sans cesse, il va s'agir ici d'une quête de la robe et de Mélusine qui va se prolonger jusqu'au chapitre XXVI marquant le départ final de la fée. La tension croît donc à partir de la scène du casino sans pour autant atteindre un paroxysme notable, et conduit à des pérégrinations peuplées de rencontres plus féeriques les unes que les autres. Cette construction sans pic évident de tension s'oppose aux quatre autres romans mais représente cependant, à leur image, un infléchissement du sens du mythe.

II.1.1.3 Un traitement différent du temps

Le traitement du temps se donne également comme décisif dans les variations du mythe : il permet d'offrir une image de Mélusine prise dans sa globalité ou fractionnée par la narration.

▪ Ainsi, les ouvrages médiévaux placent l'histoire de la fée dans une « atemporalité » caractéristique de la visée généalogique puisqu'ils mettent en scène l'histoire de Mélusine à partir de celle de ses parents jusqu'à celle des descendants contemporains de la narration, les dédicataires : « Jehan, filz de roy de France, duc de Berry et d'Ouvergne, conte de Poictou et d'Ouvergne »¹ pour Jean d'Arras et le « sire de Partenay »² pour Coudrette. Cependant, si cette généalogie se termine sur des personnalités identifiables, l'époque où se déroule l'histoire de Mélusine et de ses parents renvoie à un temps mythique. De même, on observe une dilatation du temps lorsque les fils de Mélusine partent aux croisades ; en effet, le récit annonce la naissance du huitième fils de Mélusine, Horrible - rappelons que la fée donne naissance à un fils pratiquement tous les ans – alors que le premier, Urien, se prépare à embarquer à la Rochelle pour Chypre. Si Jean d'Arras tente de rétablir l'échelle du temps par une référence à la nature féerique de Mélusine, nourrissant ses fils si bien que « Urriens, premier, ot XVIIJ. ans »³, Coudrette au contraire délaisse toute justification :

Et puis ne demoura qu'un pou
Que le huistiesme enfant nasqui
[...] Or reviendray a Uriens,
Qui d'eulx fut le plus anciens ;
[...] Une nef print a La Rochelle⁴

Le temps semble donc se dilater afin d'offrir la plus grande étendue possible à la narration et se condense parallèlement pour éviter toute difficulté dans la généalogie.

▪ *Carnage* a recours au même procédé puisque le texte opère une ellipse d'une vingtaine d'années dans la narration ; celle-ci a lieu après le paroxysme déjà évoqué, et on retrouve Carnage et Médie, propriétaires d'un lavoir à Paris, sans savoir pour autant ce qui s'est passé entre les deux périodes. Le lien entre ces deux « tranches de vie » se fait de manière très subtile par le « fondu-enchaîné » : l'eau qui coule est le fil conducteur entre ces deux périodes et elle intègre, par la métaphore implicite de la vie qui s'écoule comme de l'eau, le décalage temporel ; par la répétition de « l'eau coulait » et les points de suspension, c'est la longue durée qui est ici suggérée :

De ses deux mains, Médie compose la barque creuse, l'amande vide. La source

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 1.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 49, p. 108.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 80.

⁴ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1465 à 1481, p. 157.

débouche plus vive toujours, bleue comme les ailes, comme les pensées, forte à vous renverser, mais douce, laiteuse, une tendre perpétuité de joie, grâce striée, flamme caressante, ève sereine, merveille renoncée. Médie se redressa, s'écarta.

L'eau coulait.

L'eau coulait.

... L'eau coulait. dans un grand tumulte de clameurs et de vapeurs. Une femme, petite, carrée, surveillait le bastringue, le bistruc. Parfois elle passait son bras nu, criblé de roux, sous son nez, pour effacer une goutte. Sa crinière grise, librement rejetée en arrière, sans peine et sans chignon, lui donnait un air d'ivrognesse. Mais ses larges yeux verts, dans sa face boursouflée, rougeâtre, brillent du feu de l'énergie.¹

L'évocation des « yeux verts » et de « l'énergie » dans un visage que le lecteur a d'abord de la peine à reconnaître permet de comprendre que nous avons à faire au même personnage mais marqué par le temps comme l'indiquent les cheveux gris. Ainsi, par cette ellipse temporelle, le texte fait un saut de vingt ans et montre le personnage sur toute la durée d'une vie humaine. *Mélusine ou la robe de saphir* ainsi que *La Vouivre* se placent en rupture avec cette vision du personnage car ils ne relatent son histoire que lorsque le personnage masculin est présent. Dès lors, le personnage de Mélusine se donne de façon fragmentée, apparition fugace de la féerie dans le monde humain.

II.1.2 Le statut du narrateur

Le statut du narrateur apparaît essentiel pour appréhender les variations du mythe ; en effet, il conditionne le style et l'économie des romans tout en infléchissant le sens que chaque auteur veut donner au mythe de Mélusine. Une typologie du degré de présence du narrateur, permet d'aller du degré le plus élevé avec *Mélusine ou la robe de saphir* jusqu'à *La Vouivre*.

II.1.2.1 Les degrés de présence du narrateur

- En effet, le roman *Mélusine ou la robe de saphir* présente le plus haut degré de présence du narrateur dans la mesure où celui-ci est aussi le personnage principal : tout le récit est conditionné par sa propre vision. Ce procédé a pour effet d'entraîner le lecteur par l'identification du « je » et de neutraliser ainsi toute objection concernant l'introduction de la féerie dans le récit. Il est mis en scène dès les premières lignes du roman : « En débarquant sur la côte d'Afrique, nous vîmes une foule de gens, aux costumes brillamment colorés, qui avançaient comme en pèlerinage »² ; le « nous » désignant le couple narrateur-Mélusine, intègre dans sa pluralité le lecteur. Les deux

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 159-160.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. I, p. 2.

récits médiévaux jouent également sur cette intégration du narrateur dans le récit puisqu'une voix se fait parfois entendre, au détour d'une phrase, afin de témoigner de la véracité des événements relatés ; c'est le cas par exemple dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* au sujet de la mort de Raymondin : « Ainsi comme je vous dy, fut fait l'obsequ de Remond de Lusegnen, et y ot moult grant noblesce. »¹ et dans *Le Roman de Mélusine* au sujet des difformités des enfants de Mélusine :

Tout est voir, ce que je vous dy ;
De ce ne vous fault il doubter,
Ainsi com vous m'orrez compter.²

Cependant, cette présence du narrateur a encore une autre fonction : celle de distribution et d'arrangement du texte ; en effet, les récits médiévaux se plaisent souvent à mettre en scène le narrateur comme organisateur du récit et c'est très fréquemment le cas dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* :

Atant me tairay d'eulx, et diray de Urien, qui repaira au pont, et trouva tout son ost logié et deca le pont.³

Or vous diray des deux freres, qui prindrent congié du prier, et firent moult de bien a l'eglise.⁴

On remarque donc bien ici que si la voix du narrateur est présente tout au long du récit, ce n'est plus en tant que personnage, mais comme metteur en scène de l'histoire par le récit lui-même et assumant une fonction de régie.

▪ Dans *Carnage*, on perçoit encore la voix du narrateur mais elle n'apparaît qu'à la fin du roman, dans les neuf dernières pages. Elle est beaucoup plus ambiguë que dans les autres cas car elle mêle les deux procédés déjà évoqués ; le narrateur se présente tout d'abord comme un personnage intégré dans le récit :

Et moi j'étais venu dans le Pouppaz, tout de suite après la grande guerre, pour connaître ce qui pouvait, par là, subsister du patois singulier qu'on parle entre les Vosges et le Rhône.⁵

Cependant, à la dernière page du roman, le narrateur se donne, à travers le « nous », comme le metteur en scène des événements du récit, et associe le lecteur à sa visée moraliste :

Nous nous trouvons au pays des dispositifs transvasés, des équivalences surgies. Nous marchons, sans faire un seul pas, dans du géranium, dans du brou de cylindres, où sinue la lueur céréale de la jeune fille venue de Chalon.⁶

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 292.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1393 à 1396, p. 155-156.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 104.

⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 293.

⁵ Audiberti, *Carnage*, p. 260.

⁶ Audiberti, *Carnage*, p. 268.

Cette présence du narrateur à la fin du roman induit tout un renversement de perspectives, puisque le récit par ce témoignage se donne comme vrai ; de même la voix du narrateur implique un sens à découvrir puisque le « nous » invite à un parcours heuristique du roman.

▪ C'est dans *La Vouivre* que la présence du narrateur se fait la plus discrète puisque n'apparaît aucune marque de la voix narrative par le « je » ni le « nous ». On peut cependant la lire en filigrane dans le récit de l'origine de la Vouivre au premier chapitre :

On pourrait d'ailleurs, sans grands risques d'erreur, expliquer comment l'œuf de serpent s'est changé en rubis.¹

Le « on » de généralité peut, en effet, marquer la présence du narrateur qui se cache derrière ces explications pseudo-scientifiques ; cependant, ce degré presque zéro du narrateur laisse la plus grande liberté au personnage de Mélusine.

II.1.2.2 Encadrement ou liberté de narration ?

Et s'il s'agit d'un enfermement possible du personnage par l'intrusion de la voix du narrateur dans le récit, il en est encore question par l'ouverture ou la fermeture du récit.

▪ *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* ainsi que *Le Roman de Mélusine* offrent un cadre à l'histoire de Mélusine puisque le narrateur prend la parole avant et après le récit ; ainsi se constitue un pré-texte essentiellement dédicatoire qui insère la narration dans une prise de parole du narrateur. Durant cinq pages, Jean d'Arras offre un prologue dans lequel il présente ses « sources » et qu'il place sous la protection de Dieu et du duc de Berry ; de même Coudrette affirme composer son roman sous l'ordre du sire de Partenay et déclare n'y avoir aucun mérite puisque le roman avait été mis en vers auparavant. Le prologue prépare donc déjà le récit qui va suivre, puisque les deux auteurs, par leur dédicace, inscrivent leur roman dans une perspective politique et que de surcroît, Jean d'Arras annonce, par les récits auxquels il fait allusion, les événements à venir de l'histoire de Mélusine. Quant à l'épilogue de *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, il ressemble au prologue puisqu'il reprend l'évocation de « l'espître aux Rommains »¹ ainsi que la dédicace au duc de Berry. Le récit se trouve donc inclus dans une prise de parole-cadre qui limite son extension. Dans *Le Roman de Mélusine*, le narrateur prend lui aussi la parole dans le prologue mais celui-ci se présente tout à fait différemment ; en effet, du vers 7021 au vers 7152, le narrateur compose une litanie qui invoque la Trinité, la Vierge, et de nombreux saints comme Saint Pierre, Saint Paul et Saint André. Néanmoins, au-delà de l'expression de la piété et de la mise sous protection du roman par la litanie, on

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 1, p. 12.

retrouve une des préoccupations du prologue : celle d'établir la renommée de la lignée des Parthenay puisque le narrateur hésite entre deux titres pour son roman, *Le Roman de Parthenay* ou *Le roman de Lusignan*. Dans nos deux romans médiévaux, le récit se trouve donc encadré par la prise de parole du narrateur qui précise le sens à donner à son récit, neutralisant par un cadre narratif les multiples interprétations que le texte peut suggérer.

▪ Nous l'avons vu précédemment, dans *Carnage*, le narrateur construit par sa parole un espace qui échappe à la diégèse et dans lequel il entraîne le lecteur ; c'est à celui-ci que revient d'ailleurs le dernier mot puisque le narrateur lui transmet le relais du sens :

Cette force volante partout qui nous fourmille. Elle nous gêne, elle nous cerne, elle nous porte...Tu la sens ?²

La médiation du « tu » rapproche le lecteur du narrateur et le conduit à suivre l'interprétation du mythe dans le sens que ce dernier lui suggérait lors de sa prise de parole : dépasser le mal et la pesanteur par la force de l'amour. La voix du narrateur se dégage du texte dans une visée pragmatique pour que le lecteur, à l'image de Médie, parvienne à son propre dépassement. De façon différente *Mélusine ou la robe de saphir* offre un cadre à la narration puisqu'un narrateur, qui se présente comme l'auteur, inscrit son « je » dans un avant-propos et non dans une sorte d'épilogue ; il y explique les modalités de la composition de son roman et livre les clés qui doivent conduire au sens :

Un renouvellement. Ce mot donne la clef de l'énigme.³

Aussi, cette prise de parole de l'auteur donne une caution au récit qui va suivre puisqu'il le présente comme « le plus imparfait de mes livres ; c'est pour cette raison sans doute que je le préfère à tous les autres »¹. De surcroît, Franz Hellens suggère au lecteur la nécessité de percer un mystère ; le lecteur se trouve donc dans l'attente de l'événement et dans une position de « décodage » que l'avant-propos a signalée comme nécessaire à la découverte du sens ; à première vue, le récit est plus ouvert que celui d'Audiberti dans la mesure où c'est l'auteur qui prend à son compte ces affirmations dans un espace non intégré à la narration et qui de surcroît ne ferme pas le récit par sa position finale. Cependant, il nous semble personnellement que *Mélusine ou la robe de saphir* resserre le champ interprétatif par la prise en charge du sens à donner au texte par l'auteur dans l'avant-propos, plaçant ainsi sous son autorité le message à délivrer. On pourra lui opposer *La Vouivre* qui se présente comme un roman refusant toute restriction du sens puisque c'est en effet la seule de nos œuvres qui n'intègre ni la voix du narrateur ni la présence d'un cadre narratif.

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 311.

² Audiberti, *Carnage*, p. 268.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Avant-propos, p. 13.

II.1.2.3 Le traitement de la focalisation

La focalisation joue également un rôle important dans les diverses perceptions du personnage de Mélusine ; la construction du personnage tient donc pour beaucoup à la façon dont il est présenté. On observe trois modalités dans l'appréhension du personnage de Mélusine.

- Il s'agit tout d'abord de la focalisation zéro qui se manifeste dans les deux récits médiévaux ainsi que dans *La Vouivre* ; en effet, Mélusine est présentée par le biais du narrateur qui prend en charge sa vision de façon très large. On peut le voir par exemple chez Jean d'Arras à l'occasion du mariage de Mélusine ; c'est par la voix du narrateur que s'affirme la beauté de la fée et cette mention se présente comme objective :

Et estoit l'espousee tant belle et si tres noblement patee que chascuns disoit que oncques si belle n'avoit veue.²

Si les personnages qui entourent la fée admirent eux aussi sa beauté, c'est le narrateur qui prend à son compte l'affirmation de cette donnée subjective, lui accordant ainsi sa caution. Coudrette procède à l'identique lorsqu'il veut décrire les qualités de Mélusine ; afin de convaincre le lecteur, il place dans la bouche du narrateur la description de la fée :

Et revendray a Mellusigne,
La douce, courtoyse et benigne.³

La Vouivre repose également sur la focalisation zéro et construit, à l'image des deux romans médiévaux, une image des personnages et des événements contrôlée par la voix du narrateur ; c'est le cas, par exemple, lorsqu'Arsène découvre le corps de Beuillat :

Resté seul auprès de la dépouille de Beuillat, Arsène, sans hypocrisie, fit une prière pour le repos de son âme. L'idée qu'il avait été le complice de la fatalité n'était pas sans l'effleurer. Il ne se cachait pas qu'il avait tracé au malheureux le chemin qui devait le mener à sa mort, mais le sentiment de sa propre loyauté le rassurait entièrement.⁴

La focalisation zéro permet donc une présentation du personnage de Mélusine qui se donne pour omnisciente et conduit le lecteur à partager la vision que propose le narrateur.

- *Carnage*, se présente, quant à lui, comme un roman mêlant focalisation interne et focalisation zéro ; on peut observer cette alternance à l'occasion de la première présentation de Médie dans le texte, alternance qui conduit à une vision double de la féerie. En effet, Audiberti l'annonce par les fantasmes du facteur Genoux qui, au seuil du texte, plongent le lecteur dans l'attente de l'événement :

Bête fauve, si tu m'attaques, je te prends la gueule dans le couvercle ! Et si

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Avant-propos, p. 15.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 39.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 2794-2795, p. 202.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap.16, p. 182.

seulement je le fais retomber et sonner, ce couvercle, la vouivre elle-même, avec son escarboucle au milieu de la tête et son saint-vincent de grand vent, elle fouette le camp ! Bin entendu, de la vouivre, au café, devant les autres, vaut bin mieux pas en parler. Elle existe plus. Elle existe que pour les ofants, non point ceux de maintenant, mais les petits ofants d'avant la guerre.¹

Toujours en focalisation interne, le fantasme se poursuit dans la vision subjective de Médie sortant de l'eau, suivant le topos de l'apparition féerique :

L'eau du lac s'ouvre comme une vitre à charnière. La fille sort debout. Des perles de saphir roulent sur ses cuisses...² ;

ensuite, le narrateur délaisse la focalisation de Genoux pour revenir à une focalisation zéro :

Ainsi, du moins l'espérait le brave messager qui renifle sa manche. Il approcha de l'eau bleue.

Alors, du dernier saule, celle qu'il appelle se détache sans bruit. Il saute en arrière. Telle, toujours, on l'avait vue, dans une robe droite et floue.³

L'opposition des deux visions, celle de la femme sortant de l'eau nue et celle de la jeune fille habillée, déstabilise le lecteur dans son appréhension du monde transcrit ; cependant, le narrateur force implicitement à choisir la lecture féerique de *Carnage* en donnant pour première définition de Médie l'affirmation suivante :

La faille, on l'appelait, c'est-à-dire la fée, la fille, la folle, la fêlée.⁴

Cette présentation initiale de Médie en focalisation zéro, étayée par la pluralité du « on », crée donc un univers où rêve et réalité se côtoient dans la féerie. Ainsi, face à une vision qui est double le lecteur choisit lui-même sa propre représentation du personnage de Mélusine ; ce choix enrichit et densifie le personnage qui se construit par l'intermédiaire des deux types de focalisation, permettant une orientation de lecture moins radicale.

▪ Enfin, *Mélusine ou la robe de saphir* présente un troisième choix d'écriture : la focalisation interne, puisque c'est par le prisme du narrateur personnage que vont passer toutes les informations ; ainsi, va-t-il prendre en charge toutes les perceptions, même celles qui sont surréalistes :

Je trébuchais à chaque pas. Bientôt des sons d'une extraordinaire légèreté se mirent à flotter autour de moi. Je distinguai trois notes qui s'accordaient comme les clartés rouges, vertes et bleues des lanternes, et sentis qu'elles me frôlaient, pareilles à d'invisibles papillons de nuit.⁵

Le lecteur est donc entraîné dans cette vision par la subjectivité de la focalisation interne et ce choix de la focalisation oriente l'appréhension du personnage de Mélusine.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 20-21.

² Audiberti, *Carnage*, p. 26.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 26.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 26.

⁵ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. I, p. 21.

II.1.3 Des choix de style différents

Les particularités de la construction des récits ainsi que le statut du narrateur ne sont pas les uniques éléments de la variation du mythe ; en effet, des choix de style la conditionnent également.

II.1.3.1 Prose ou vers ?

En effet, le choix d'écriture se fait entre prose et vers, d'où des différences de traitement du mythe de Mélusine.

▪ *Le Roman de Mélusine* de Coudrette est tout entier composé par des octosyllabes, sur la base de rimes plates. Ce choix repose tout d'abord ainsi que l'affirme Coudrette dans le prologue, sur une demande du commanditaire, le sire de Parthenay :

Et affin qu'il en soit memoire,
Vous mettez en rime l'istoire ;
Je vueil qu'elle soit rimoÿe,
Elle en sera plus tost ouye.¹

D'après le commanditaire, un récit versifié a pour avantage d'être lu ou plutôt chanté plus rapidement mais aussi mémorisé plus facilement ; on retrouve donc bien là, par le biais de la métrique, l'intention du récit qui cherche à faire connaître de tous que la branche des Parthenay descend d'une aïeule mythique, Mélusine. Cette notion d'origine est encore soulignée par le fait que pendant longtemps, au Moyen Age, la production littéraire était en vers ; ainsi, le texte de Coudrette suggère par la forme qu'il a choisie toute une idéologie et un contexte véhiculés par l'écriture en vers.

▪ A ce récit s'oppose celui de Jean d'Arras ; il convoque tout un autre imaginaire puisque la prose s'avère, au XIV^e, siècle un mode de production littéraire qui s'étend. Elle correspond à une évolution des habitudes de lecture et de production littéraire : la lecture solitaire commence à supplanter la lecture publique. Dès lors, le récit en prose se donne davantage dans sa totalité que le vers puisqu'il est permis, dans une lecture solitaire, de revenir sur des passages choisis ou mal compris. C'est peut-être pourquoi on doit à Jean d'Arras beaucoup plus de détails qu'à Coudrette, qui préfère l'efficacité du discours et les détails marquants. Aussi, se dessinent déjà des différences notables entre ces deux récits qui. On retrouve le choix de la prose dans *La Vouivre* de Marcel Aymé ; si au XX^e la poésie est le lieu du vers et que les romans s'écrivent en prose, on peut cependant lire dans la prose de *La Vouivre* une visée particulière. En effet, si Marcel Aymé choisit la prose c'est qu'elle propose un langage transparent qui donne accès au sens qui se veut

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, V. 79 à 83, p. 109.

fondamental ; aussi, la prose permet-elle de peindre le monde rural dans la visée naturaliste de Marcel Aymé.

▪ Si nous avons choisi de séparer *Carnage* et *Mélusine ou la robe de saphir*, c'est qu'en effet ils semblent emprunter la forme de la prose, se nourrissant pourtant non pas du vers mais de la poésie. Ainsi, on peut noter dans *Mélusine ou la robe de saphir* des comparaisons « poétiques », car fondées sur des associations n'allant pas de soi, comme aime à le faire la poésie du XX^e siècle :

Et je songeai avec terreur que si je retrouvais Mélusine, elle serait froide peut-être comme le silence.¹

On rappellera d'ailleurs à ce propos que Franz Hellens est plus connu pour ses recueils de poésie que pour ses romans, à l'image d'Audiberti qui, lui aussi, avait commencé par être poète. Cette écriture en prose se nourrit d'images poétiques :

Elle admet que ces ailes vivent, qu'elles battent. Elles vont battre. Elles battent. Elle marche. Elle vole. Elle cesse de marcher comme une hoberelle colossale à perte de vue dans le soir, elle ne vole même plus. Elle règne partout où règne la nature. Elle s'étend comme la nuit. Elle est la nuit. Elle aspire. Elle soupire. L'alternance de son souffle calque celle du mouvement navigateur d'un couple d'ailes. Les ailes battent. Les ailes s'ouvrent. Les ailes se ferment. La nuit approuve.²

La prose poétique qui apparaît au sein de ces deux romans en prose porte son attention sur la forme linguistique, rendant parfois le sens opaque. Elle conduit à la construction d'un personnage de Mélusine à la limite entre le rêve et la réalité, dont on ne sait jamais exactement si les agissements sont à rapprocher d'une vision objective ou d'une captation poétique. A cela se rajoutent des genres différents dont se nourrissent les œuvres et qui conduisent à la vision d'une Mélusine kaléidoscopique.

II.1.3.2 La pluralité des genres

En effet, on observe que nos cinq œuvres font appel à des genres littéraires bien différents, qui influent sur le personnage de Mélusine.

▪ Ainsi, nos deux romans médiévaux se nourrissent tout d'abord du roman courtois avec la matière de Bretagne puisqu'il est fait référence à l'île d'Avalon ; c'est là où se réfugient Présine et ses trois filles lorsqu'elles quittent le château paternel. De plus, Coudrette invoque au seuil de son récit les figures mythiques d'Arthur, de Lancelot, de Perceval et de Gauvain :

Ne parlon tant du roy Artuz
Qui vould esprouver les vertuz
Des nobles chevaliers et gens ?
Encor en parlent moult de gens,

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. I, p. 21.

² Audiberti, *Carnage*, p. 63.

Et si font ilz de Lancelos
Ou il ot tant de si bons los,
De Perceval et de Gauvain
Qui n'orent oncques le cuer vain
Pour acquérir honneur et pris.¹

Les deux textes médiévaux se nourrissent encore du genre épique dans la mesure où ils mettent en scène de très nombreux récits de bataille aussi bien mythiques – Geoffroy combat un géant – qu'historiques ; ainsi, chez Jean d'Arras, plus de la moitié du roman est constituée par des récits de batailles qui s'intercalent entre les événements survenant au couple Mélusine-Raymondin. On peut citer, par exemple, le récit de la bataille d'Urien contre les Sarrasins :

Et quant le soudant le voit venir, si ne le reffuse pas, mais entoise la hache, et cuide ferir Urien sur la croix du chief. Mais Urien tourne du cop. La hache fu pesant, et a la baissier, la hache lui vola des poins. Et Uriens le fiert de l'espee sur le heaume grant coup de toute sa force. Et fu le soudant si chargié du coup qu'il fut si estourdiz qu'il ne voit ne entent, et pert le fraing et les estriers, et l'emporte le cheval partout ou il lui plaist. Et Uriens le fiert de la bonne espee entre le chief et les espauls. Le soudant estoit embrunchiez, et le heaume estoit court par derriere, l'espee trouva le col nu, excepté le gambison de la gorgerete, et trencha l'espee le gambison tout outre et les deux maistres vaines et les tendans jusques au gorgeron. Le soudant chey par terre, et y ot si grant foule de chevaulx d'une partie et d'autre, que la bataille y fu si dure et si forte que ses gens ne lui porent oncques aidier, et saigna tant qu'il le faillu la mourir par la force du sang qu'il gecta.²

ou bien encore celle de Renaud :

Crestiens les vont pourfendant,
Sarrazins s'en vont deffendant.
La moult fort estour veïssiez,
Hëaulmes faussés et perciés.
Regnault les abat deux et deux,
Car il fiert coups moult merueilleux ;
Et Anthoine les vous reboute,
Chascun le craint, chascun le doubte.
Un paien va tantost ferir,
Hëaulme ne le pot guerir,
Car l'espeë entra dedens,
Qu'il le fendi jusques aux desn.
A terre chiet, gueule bae ;
Crestiens en font grant hüee,
Chascun s'en va du coup riant,
Lors vont « Lusignen ! » escriant.³

▪ Les romans du XX^e siècle font appel à d'autres genres qui créent des différences dans la mise en scène du personnage de Mélusine. C'est le cas pour *Carnage* d'Audiberti qui, dans son chapitre « Le lavoir », se rapproche du roman naturaliste en établissant une reprise quasi textuelle de *l'Assommoir* de Zola puisqu'on relève de nombreuses

¹ Coudrette, *Le roman de Mélusine*, V. 16 à 25, p. 107.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou le roman des Lusignan*, p. 112-113.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 2417 à 2432, p. 190-191.

similitudes entre les deux récits ; il s'agit tout d'abord d'une contiguïté spatio-temporelle puisque Médie, en 1883, trône au lavoir dit « lavoir de la moralité » situé à Paris, Impasse Marguerite dans le XI^e arrondissement et que Gervaise se rend aussi, au mois de mai 1850, dans le X^e arrondissement rue Neuve de la Goutte d'Or. Les deux quartiers sont aussi sinistres l'un que l'autre puisqu' « aux cris des assassinés »¹ qu'entend Gervaise répond trente ans plus tard « le coup de couteau [qui] là-dedans file comme un vol de sarcelles. ». On note encore l'indication d'un tarif identique de deux sous la journée, un éclairage blafard, une humidité dense, des vapeurs qui viennent asphyxier à demi les travailleuses, le vacarme des machines et des coups de battoir, ainsi que les silhouettes identiques des femmes aux jupes retroussées et aux chairs rougies. Si Audiberti nous fait traverser le lavoir de Zola, c'est que les deux œuvres convoquent la même mythologie de la chute ; en effet, le lavoir marque l'antithèse du lieu édénique du Jura où Médie avait conçu un pacte d'alliance avec les puissances cosmiques. Le lavoir, c'est le lieu de la souillure où Médie accepte la domination du mal, Carnage. La reprise de Zola ne se donne donc pas comme un motif ornemental ; sa symbolique souligne la transformation du personnage de Médie désormais intégrée dans le domaine de l'immondice. Franz Hellens va lui aussi nourrir *Mélusine ou la robe de saphir* d'autres genres littéraires comme il l'affirme dans son avant-propos :

Peut-être voudra-t-on trouver dans cet ouvrage une formule nouvelle du roman picaresque.²

En effet, Franz Hellens met en scène le picaresque³ sous la forme du parcours initiatique du narrateur. Le parcours est semé d'embûches, d'épreuves à travers la cité industrielle et, music-hall, maisons de couture, grands magasins, milieux de presse et d'affaires, font partie du parcours éducatif du narrateur. Dans ce monde moderne où rien n'est à sa place, le narrateur doit franchir les épreuves que sont pour lui la découverte d'un monde qu'il a de la peine à déchiffrer, comme lorsqu'il ne comprend pas qu'il est confronté à un automate :

Comme elle poussait un cri, je me précipitai pour la défendre. Tirant l'homme par les épaules, je lui fis faire demi-tour et le fixai sévèrement. Il me regardait sans bouger. Son corps semblait figé, roide comme le jonc qu'il tenait en main. La grimace de plaisir s'était changée en un sourire amer dont l'immobilité me glaça. Je me crus arrêté pour toujours devant cet homme métallisé. Mélusine éclata de rire. Je retrouvai mes sens. Par une sorte de volonté contagieuse,

¹ Emile Zola, *L'Assommoir*, Chap. XII.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Avant-propos, p. 15.

³ On comprendra le terme « picaresque » comme un genre mettant en scène les pérégrinations d'un individu dans une quête initiatique ; en ce sens, l'emploi de ce terme s'éloigne quelque peu de son origine espagnole : roman d'aventure sous forme d'autobiographie fictive qui tire son nom du personnage principal « picaire » et qui s'inscrit contre les romans idéalistes dans l'Espagne du XVI^e et XVII^e siècle.

irréfléchie, mon poing en avant, d'un mouvement oblique, atteignit le pantin en pleine poitrine.¹

De même, les alternances d'élévation aérienne et de descente souterraine appartiennent au répertoire classique du voyage d'initiation ; après l'ascension manquée de la cathédrale, c'est le thème de la descente au royaume des morts :

Nilrem nous pria de descendre dans une embarcation légère, amarrée au bord du fleuve, au milieu de laquelle se trouvait une cabine étanche où nous prîmes place. Au même instant, un courant contraire nous entraîna du côté de la source ; mais au lieu de remonter jusqu'à l'endroit où l'eau qui tombait se mélangeait à la rivière, notre esquif fit un écart et alla s'engouffrer dans une bouche où le trop-plein s'écoulait perpétuellement. Au-dessus de nous, une ampoule électrique s'alluma.²

Franz Hellens a donc découvert dans le monde moderne une nouvelle matière permettant de mettre en scène le trajet initiatique du narrateur auprès d'une Mélusine qui le guide. Le genre picaresque accorde à *Mélusine ou la robe de saphir* une nouvelle dimension qui modifie le sens initial du mythe. La projection fantasmagorique du monde des années vingt est encore le support d'un autre genre qui sous-tend l'œuvre de Franz Hellens : le roman policier ; en effet, se développe en coexistence avec la féerie une aventure policière où se mêlent les recherches sur le secret de la cathédrale et sur la perte de la robe de saphir avec Œil de Dieu, le détective, disciple de Sherlock Holmes et d'Arsène Lupin. Mélusine est le fil conducteur entre les événements où apparaissent successivement le personnage-relais de Nilrem, anagramme de Merlin, et des personnages de pantomime tels que Torpied-Mada, Locharlochi et M. Archipresse. Le mythe de Mélusine se gonfle donc d'autres figures qui influent sur le sens à donner au récit.

II.1.3.3 Réalisme ou impressionnisme ?

En effet, certains auteurs s'attachent à décrire avec minutie les contours des personnages et des milieux alors que d'autres procèdent plutôt selon la technique impressionniste ou cubiste, par touches.

▪ Ainsi, nos deux romans médiévaux s'attachent à employer une technique d'écriture que l'on qualifiera de « réaliste » puisqu'ils prennent bien soin de dresser le décor et de camper les personnages avec minutie selon l'ordre particulier de leur apparition dans le texte. On trouve par exemple chez Jean d'Arras :

Et lors se leva Remondin, et se vesty, et yssy du pavillon³

Et donna Melusigne a la contesse un si riche fermail d'or que c'estoit sans nombre,

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. VII, p. 66.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. VIII, p. 76.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou le roman des Lusignan*, p. 42.

et a sa fille un riche chapel de perles a gros saphirs et rubiz, dyamans et autres pierres precieuses , si grant foison que tuit cilz qui le virent s'esmerveillierent de la richesse du fermaill et du chappel.¹

Et chez Coudrette on observe la même volonté de précision dans le récit :

Pleurent bourgoys et escuiers,
Pleurent dames et chevaliers,
Pleurent vieulx, pleurent jennes gens,
Pleurent la mort du conte gens.²

L'attention au détail est donc essentielle dans ces romans qui engagent dans leur récit l'histoire de toute une lignée.

▪ Les récits du XX^e fonctionnent différemment puisqu'ils n'offrent pas de description suivant le fil narratif ; c'est le cas pour *La Vouivre*, où Marcel Aymé opère par touches successives, c'est pour cela qu'on pourra parler d'une technique impressionniste. On peut le voir, par exemple, à l'occasion de la description d'Arsène qui est peint à grands traits presque caricaturaux :

Il se souvint qu'il avait un nez court, écrasé, des cheveux raides comme du poil de vache et de petits yeux gris d'acier au regard dur, de ces yeux où les rêves des jeunes filles ne se reflètent guère.³

De même, on peut observer cette technique dans d'autres descriptions où Marcel Aymé se contente de peindre quelques éléments nécessaires au récit qu'il viendra compléter bien plus tard. Il construit ainsi un personnage de Mélusine qui s'élabore par touches successives, lui permettant de se fondre avec aisance dans le décor. On peut aussi comparer le style de Franz Hellens à la peinture cubiste, s'opposant par là même à Marcel Aymé et aux romans médiévaux, dans la mesure où tout son récit se fonde sur une approche du monde vue à travers le prisme de la forme et de la couleur. En effet, il est sans cesse question d'objets ou de sons comparés à des volumes cylindriques ou cubiques, et la couleur se présente comme le vecteur de la description :

La plupart s'affublaient d'étoffes mal ajustées trompant les formes du corps et couvertes de peintures plaquées à la sauvette, représentant des bras, des jambes, des morceaux de visage et des fragments d'objets de toutes sortes, parapluies, ombrelles, lorgnons, pots de chambre, pipes, chapeaux. Toutes les couleurs avaient le même éclat. Un homme s'élança devant nous couvert de cercles, de triangles, de parallélogrammes en carton, suspendus à des fils et qui s'entrechoquaient avec un bruit mat. [...] Il y en eut un qui ne portait qu'un simple maillot camouflé de telle sorte que le ventre se substituait au thorax, le visage aux fesses et les bras aux jambes.¹

Cette description fragmentaire où règne la désarticulation revendiquée, par sa fidélité descriptive aux tableaux cubistes, une filiation avec cette technique picturale ; dès lors,

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 43.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 810 à 816, p. 134-135.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 2, p. 18.

l'élaboration du personnage de Mélusine s'en trouve affectée : il n'est plus donné dans sa totalité comme au Moyen Age.

Ainsi, chaque auteur fait sien le personnage de Mélusine par l'appropriation d'un style et d'une économie caractéristiques ; on peut donc parler d'une Mélusine kaléidoscopique, toujours la même et toujours différente.

II.2 Mélusine kaléidoscopique

Les différentes présentations du personnage de Mélusine tiennent tout d'abord à un environnement qui se donne comme différent dans la diégèse.

II.2.1 Des diégèses variées

II.2.1.1 Des lieux différents

On observe, en effet, que les récits n'ont pas le même cadre spatial ; cela conduit à l'élaboration d'un personnage qui est plus ou moins intégré dans la ville ou qui est, au contraire, lié à la campagne. Aussi, la perception pour le lecteur en est changée dans la mesure où la féerie ne se présente pas de la même façon selon le cadre dans lequel elle se trouve.

- Tous les lieux auxquels le nom de Mélusine est attaché dans les deux romans médiévaux – on exclura ainsi toute la partie postérieure des croisades et les conquêtes de sa lignée - se situent entre Poitiers et l'Atlantique. Le terrain de prédilection des travaux de la fée forme un triangle dans le sud-ouest du Poitou ; dans *Le Roman de Mélusine* de Coudrette, ce triangle commence à Parthenay, à cinquante kilomètres à l'ouest de Poitiers ; les deux autres pointes du triangle communes au roman de Coudrette et de Jean d'Arras sont le port de la Rochelle et la petite ville de Lusignan. Les autres centres de l'activité constructrice de Mélusine sont : le Talmondais, situé sur les bords de l'Atlantique entre les Sables-d'Olonne et l'île de Ré ; et au sud encore, en Charente-Maritime, vers Saintes et Pons. Les lieux les plus souvent cités dans *Le Roman de Mélusine* et *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* sont Saint-Maixent, Melle, Niort, Mervent, Vouvant, Parthenay, ainsi que Lusignan qui est le cadre général du récit. Ces indications géographiques disséminées dans les récits renvoient toutes à des constructions

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. VI, p. 57.

attestées ; d'ailleurs, la description de Lusignan nous est précieuse pour reconstituer aujourd'hui le château réputé imprenable qui n'existe plus. L'ancrage spatial de la fée a tout d'abord une importance capitale dans la constitution du mythe : il donne à la légende orale un cadre écrit et limité qui lui permet de s'instituer en tant que mythe. L'évocation de ces constructions réelles a ensuite un effet littéraire : elle implique que si les châteaux existent c'est que la fée les a construits ; c'est ainsi un pacte de lecture qui se dessine, affirmant la véracité des dires de nos auteurs. La conséquence de cette localisation est l'énumération des possessions des descendants de Mélusine ; ce rappel ostentatoire de leurs biens souligne leur puissance économique et politique.

- La visée des auteurs du XX^e siècle est différente puisque sa fonction n'est plus d'établir la renommée d'une famille noble. Aussi, Franz Hellens ne donne pas un cadre précis à l'histoire de Mélusine et du narrateur puisqu'il met en scène des pérégrinations dans un univers onirique et surréaliste ; l'univers de Mélusine ne se limite plus comme au Moyen Age à une région de France mais semble s'étendre à un espace cosmopolite. Ainsi, le récit débute « sur la côte d'Afrique »¹ puis se poursuit dans un espace occidental toujours indéterminé pour s'achever autour de l'épisode « Mélusine chez les nègres » avant le départ final dans le désert. Le chapitre XXVI, promettant une vision de l'Afrique réelle qui pouvait offrir au personnage un ancrage spatial, se révèle être en définitive la projection de la nostalgie d'un état primitif. En effet, la cohabitation systématique des animaux, des plantes et des hommes, tend à faire de cette scène une vision du paradis originel, un conte rêvé, résolument dépourvu de toute affinité avec la réalité. Et pour compléter ce rêve de jungle, il ne manque même pas la nudité de Mélusine, suivie de son compagnon, nu lui aussi avec sa veste, son gilet, son pantalon pliés sous le bras. Ainsi, *Mélusine ou la robe de saphir*, par son refus d'ancrage spatial, revendique la liberté pour son personnage de s'incarner en tous lieux ; mais, ce choix affaiblit la densité du personnage qui, à l'image du songe, apparaît comme volatile.

- A l'inverse, *La Vouivre* et *Carnage* proposent un espace délimité et reconnaissable comme le faisaient les deux romans médiévaux. Sa localisation est donnée d'emblée dans *La Vouivre* qui situe son personnage dans un petit village imaginaire : Vaux-le-Dévers. Cette indication est complétée par celle de « Dôle » puisque c'est là où se tient la foire à laquelle se rend Arsène ; on en déduit alors que Dôle se trouve à proximité de Vaux-le-Devers puisqu'Arsène s'y rend en quelques heures, en chariot :

Arsène secoua les guides et remit le cheval en marche. Le village n'était plus qu'à un kilomètre et il pensait être chez lui vers deux heures après midi. Peu après la sortie de Dôle, le ciel s'était couvert, un vent presque frais s'était mis à souffler et le

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. I, p. 17.

cheval avait pu soutenir presque sans fatigue un train assez vif.¹

Cet ancrage du personnage de la Vouivre dans un espace provincial contribue à donner d'elle l'image d'un être lié à la nature, en fusion avec les éléments, dénué de toute superficialité et de toute sophistication. Audiberti lui aussi participe de ce même mouvement d'identification de Mélusine à la nature par le biais du référentiel spatial. Celui-ci s'établit de façon moins directe que dans *La Vouivre* où il prenait place dès le début du récit ; nous apprenons en effet tout d'abord que Médie vit aux « Habergeages », puisqu'il faut descendre vers Lyon pour trouver la mer :

Elle était loin de là, la mer. Elle était loin. Aurait fallu, pour se la voir, dévaler tant de montagnes, tant de forêts, et puis avaler maison à maison, Lyon, une ville, et puis encore, par le train, en dormant, le derrière tout secoué par la vitesse défilé dans l'écoeurement giratoire des plaines d'une ville à l'autre.²

Ce n'est que plus tard que l'on apprend que les Habergeages se situent à proximité de Saint-Amour, qui se révèle être une ville du Jura, ainsi que le montre le document en annexe. Dès lors s'établit une proximité entre la figure de la Vouivre et celle de Médie, comme si le mythe s'était déplacé du Poitou au XXIV^e siècle jusqu'au Jura des années 1940. On observe donc qu'à travers des œuvres fort différentes se construit une filiation reposant, dans le cas présent, sur le même référentiel spatial. Cependant *Carnage*, à la différence de *La Vouivre*, opère un autre déplacement dans l'espace et dans le sens puisque Médie part vivre à Paris dans le XI^e arrondissement ; ce changement de lieu s'explique, dans le roman, par la rupture de Médie avec son milieu naturel, celui des lacs du Jura. On observe donc que le lieu et son décor infléchissent le sens du récit, tout comme l'époque à laquelle il se déroule.

II.2.1.2 Des époques différentes

- Il s'agit dans les deux romans médiévaux d'une époque floue puisque le temps mythique de la féerie se confond avec le temps réel des croisades ; en effet, il est possible de dater approximativement la période historique dans laquelle se déroulent les aventures des deux premiers fils de Mélusine, alors même que Geoffroy en Northumberland combat le géant Grimault. Le récit mythique de Mélusine semble contaminer les autres événements puisqu'un chevalier de la lignée de Tristan doit combattre chez Coudrette un monstre qui défend le trésor d'Hélinas au mont Canigou. Le récit des aventures de Mélusine s'intègre ainsi dans un au-delà mythique où sont convoqués les usages médiévaux ainsi que la référence mythique à Avalon. Ce mélange de deux temporalités,

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 12, p. 121-122.

² Audiberti, *Carnage*, p. 11.

temps déterminé et temps indéterminé, permet aux récits médiévaux de rendre effective la fusion de la féerie et du réel et leur donne la capacité d'intégrer le personnage de Mélusine dans un univers qui l'accepte sans ruptures ni heurts.

- Franz Hellens récupère ce procédé dans *Mélusine ou la robe de saphir* puisque son héroïne évolue dans un univers à la fois atemporel et identifiable. Ainsi, on ne relève, dans le texte, aucune allusion à un événement politique particulier ni aucune indication événementielle. De surcroît, le texte renoue avec la tradition arthurienne en évoquant les figures de Nilrem-Merlin et de Viviane :

Vous demandez mon nom ? Que la mémoire des hommes est courte ! Je vais vous le dire. Je suis ce Merlin, enchanteur de longue date, dont on vous a raconté l'histoire dans votre enfance, et dont vous n'aviez plus entendu parler. [...] Viviane, qui m'avait enfermé dans un cercle magique, voulut bien m'apprendre qu'une vague roulerait ce trésor sur le sable et qu'il en naîtrait une femme dont la vie serait semblable au mouvement des étoiles.¹

Cette référence place donc le récit de Franz Hellens dans un temps mythique qui s'oppose au temps moderne du music-hall, de Charlie Chaplin-Locharlochi, de l'empire de la presse, du détective privé et de l'avancée technologique. *Mélusine ou la robe de saphir*, en effet, décrit toute la société des années 1920 et offre par le récit du parc artificiel une sorte de vision de l'automatisation à venir de la société. Y sont décrits les progrès de la recherche technologique et le narrateur assiste avec angoisse à la reproduction artificielle d'un parc naturel où l'ingénieur serait capable de créer le vent, l'eau, les fleurs, les animaux et les êtres. Cet en-deçà et cet au-delà temporels situent le personnage de Mélusine dans un temps indéterminé où le passé et le futur se mêlent de façon indissociable ; c'est encore une façon de souligner l'une des caractéristiques du mythe : l'atemporalité.

- Sur ce point encore, les romans *Carnage* et *La Vouivre* se rapprochent dans une datation approximative de l'histoire de Mélusine qui rejette toute intégration dans un temps mythique indéterminé. Il s'agit dans *Carnage* d'une période se situant à la fin du XIX^e siècle : il est tout d'abord fait référence à l'année 1870 qui marque en France l'établissement d'un régime semi-parlementaire, la chute de l'Empire et le développement d'un gouvernement de Défense Nationale :

Des cavaliers à barbe blonde survinrent. Les sapins noircirent encore. Des cavaliers à barbe blonde campèrent dans les villages. « L'Ollemigne...C'est l'Ollemigne qui revient... » disaient les vieux. Ils voulaient dire l'Allemagne. [...] La guerre finie, les êtres et les objets, lavés du sang prirent, dans la lenteur énorme du temps, ce relief méticuleux que taille et retaille une patience interminable. Le régime changea. Mais, impérial ou républicain, le monde, en soi, ne changeait guère.²

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263-264.

² Audiberti, *Carnage*, p. 53.

Ainsi qu'à l'année 1878 où l'administration de Chypre est confiée à la Grande-Bretagne par le sultan :

L'Angleterre occupait Chypre et l'Autriche la Bosnie.¹

Ce n'est qu'à la page 185 que le narrateur fournit la première date qui nous permet de réellement situer Médie dans une époque bien déterminée :

Au mois de juillet de l'an quatre-vingt-seize, les femmes prétendirent qu'elles avaient vu le couleur pisser dans le cuvier central.²

Cette date précise³ est cependant mise au service d'un événement de la vie courante qui ne manque pas de surprendre. C'est qu'en effet, le départ pour Paris marque la déchéance de Médie ; l'attention portée au « couleur [qui pisser] dans le cuvier central » correspond à cette intégration complète dans le monde de la saleté et de la noirceur. Elle s'oppose ainsi au temps édénique du Jura où Médie, quoiqu'inscrite dans une période précise de la fin du XIX^e siècle, vivait sans noter le passage des années. Le traitement du temps est beaucoup moins subtil chez Marcel Aymé qui fixe d'emblée comme cadre temporel au récit les années 1930 ; en effet, on apprend par le récit de la mort de deux des frères d'Arsène que *La Vouivre* se situe après la première Guerre mondiale :

Il se souvenait très bien de ses deux frères aînés, Denis et Vincent, morts à la guerre à un an d'intervalle. Ils étaient, l'un caporal, l'autre simple soldat dans la même compagnie, au 44^e d'infanterie, le fameux régiment de Sambre-et-Meuse, qui avait son dépôt à Lons-le-Saunier.⁴

Cette campagne de l'après-guerre offre un cadre idéal à Marcel Aymé puisqu'elle lui permet de mettre en scène le personnage de la Vouivre, venant ébranler un petit village dominé par le curé et le maire, vivant toujours au rythme des anciennes valeurs, et dans l'attente de l'événement.

De ces cadres spatio-temporels différents découle une vision kaléidoscopique de Mélusine, entourée de personnages qui eux aussi servent à infléchir le mythe.

II.2.1.3 Un entourage différent.

- Dans les deux romans médiévaux, les personnages qui entourent le couple Mélusine-Raymondin appartiennent à la haute société seigneuriale. Il s'agit du comte de Forest, le frère de Raymondin, du comte de Poitiers et de sa famille dont les Lusignan sont les vassaux. Par les conquêtes des fils de la fée, il est encore question du roi de Chypre, des barons arméniens, du roi d'Aussay, et du roi Fedris de Bohème chez Coudrette. Les deux

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 58.

² Audiberti, *Carnage*, p. 185.

³ Cette date permet de préciser la mention de l'exposition universelle. Il s'agit de celle de 1900.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 6, p. 56.

réécrits médiévaux placent par cet entourage royal la figure de Mélusine au centre du système politique puisqu'il est composé de comtes, de barons et de rois.

▪ Les trois romans du XX^e siècle sont en rupture avec ce modèle puisqu'ils font appel à un entourage modeste, proche pour *Carnage* et *La Vouivre* du milieu paysan. En effet, les personnages secondaires de *La Vouivre* appartiennent tous au village de Vaux-le-Dévers, ce qui marque d'emblée leur origine paysanne. On peut les classer en deux groupes ; d'abord celui des personnages liés à la terre : c'est le cas de la famille d'Arsène composée de sa mère, de son frère, de sa belle-sœur, d'Urbain et de la Belette, c'est aussi celui de la famille des Mindeur qu'une inimitié ancestrale oppose à leurs voisins. Requiem fait également partie de ce groupe de gens simples puisque fossoyeur, son travail le rattache encore à la terre. A ce groupe, on peut opposer celui des notables du village comme le maire Voiturier, sa fille Rose et son gendre Beuillat ainsi que le curé ; ces deux autorités, le maire et le curé, se partagent le pouvoir dans le village et représentent l'ordre et la force. Il est révélateur de voir Marcel Aymé placer la Vouivre du côté de ceux qui travaillent la terre et en faire un personnage humble, plein de bon sens et proche de la nature. Audiberti observe lui aussi une dichotomie dans *Carnage* dans la présentation de ses personnages secondaires. Dans le cadre jurassien, il oppose ainsi « ceux du village » et « ceux des Haberbeages » puisque la famille de Gomais ainsi que le facteur Genoux sont les représentants de l'animosité que provoque Gesseran, sa femme et leur fille adoptive Médie ; celle-ci trouve son origine dans l'étrangeté du tailleur de pierres et renforce l'isolement et la pauvreté de la famille de Médie. La famille de Gomais tire son autorité, non pas de l'exercice d'une fonction particulière au sein de la communauté comme dans *La Vouivre*, mais de la possession de quelques terrains et surtout de la violence qu'elle incarne. Le soldat, cousin de Médie vient ponctuellement troubler cet ordre établi en lui proposant un mariage hors de la communauté ; cependant, son refus scelle la fusion entre les deux groupes ennemis puisque Médie se marie avec Carnage. Leur départ pour Paris semble remettre en cause l'ordre établi précédemment, puisque le couple possède un lavoir et que ses affaires marchent bien. Cependant, la distinction des deux groupes persiste et se radicalise dans l'apparence physique des personnages puisque Médie apparaît dans son travail au lavoir comme :

Une femme, petite, carrée [qui] surveillait le bastringue, le bistric. Parfois elle passait son bras nu, criblé de roux, sous son nez, pour effacer une goutte. Sa crinière grise, librement rejetée en arrière, sans peine et sans chignon, lui donnait un air d'ivrognesse.¹

alors que Carnage passe ses journées à se promener :

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 159.

en gibus presque tout le temps et en jaquette. Il avait des gants. Il portait même lui, ce monstre vivant, une rose à la boutonnière avec un bout de tige dépassant sous le revers.¹ [...] Il portait maintenant, plusieurs bagues, toute une croûte de bagues. La plus grosse, cette chevalière avec un diamant à couper la tôle.²

Dès lors se dessine, entre Carnage et les autres, une nouvelle distinction qui s'institue une société tripartite où la base est constituée par les faibles et les pauvres dont font partie les personnages du lavoir et Médie. Les deux autres groupes apparaissent sur l'opposition entre nouveaux riches, catégorie qu'illustre Carnage, et « riches d'esprit »:

Gomais, cependant, connaissait la tristesse. Tout son argent, il ne savait qu'en faire. Il ne pouvait, tout de même pas, le bouffer, tel quel, surtout qu'il mangeait peu. Il manquait de toute fantaisie en matière de prodigalité. Lire, voyager, s'habiller, les riches pour de bon, riches d'argent, riches d'esprit, ils s'arrangeaient pour y trouver du montant. Lui, sa fatalité, sa Nouvelle-Calédonie, c'était d'amasser. [...] Les imbéciles, par une pente analogue, deviennent alcooliques. Ou bien une femme (et c'était le cas pour Médie), à force de travailler, de vieillir, finit par s'y laisser prendre, au plaisir, c'en est un, du travail, et des dents qui se gâtent.³

Cette nouvelle division des personnages ne fait que renforcer la première position de Médie, celle d'exclue. Ainsi, par ce choix de l'entourage de Médie se précise la conception audibertienne de Mélusine : un être féérique, rejeté par la société et qui doit s'y perdre afin de retrouver une seconde nature.

▪ Le troisième traitement est celui de Franz Hellens dans *Mélusine ou la robe de saphir*. Il s'oppose aux deux précédents dans la mesure où il ne propose pas d'étude de caractères et se contente de faire apparaître et disparaître sans cesse de nouveaux personnages. Dès lors, il est impossible de les identifier, si ce n'est par le seul recours au nom – on citera ainsi Locharlochi, M. Archipresse, Œil de Dieu ; il ne reste alors sur scène que les trois personnages principaux : Mélusine, le narrateur, Nilrem. Cette indétermination du personnel littéraire a pour conséquence de focaliser l'attention du lecteur sur les trois figures principales ; la figure de Mélusine apparaît ainsi avec d'autant plus de force. Cependant, par la suppression des personnages secondaires – en effet, leur multiplication équivaut ici à une suppression – le personnage de Mélusine perd de son identité et de sa densité puisqu'il ne peut être perçu dans la mouvance des autres personnages. Malgré tout, ce choix indique une certaine orientation que Franz Hellens veut donner à Mélusine, tout comme Jean d'Arras, Coudrette, Marcel Aymé et Audiberti. Celle-ci aboutit à des présentations différentes de Mélusine dont on peut étudier les variations à travers le thème de la maternité.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 204.

² Audiberti, *Carnage*, p. 168.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 199.

II.2.2 Des Mélusine

II.2.2.1 Mélusine maternelle ?

La différence majeure entre les cinq ouvrages réside en effet dans la faculté de Mélusine à être mère ou non.

▪ Aussi, au Moyen Age, Mélusine a-t-elle la capacité d'enfanter dix garçons en très peu de temps ; le premier, Urien, conçu lors de la nuit de noces, souligne l'incroyable fertilité de la fée, signe de la prospérité des Lusignan. Cette faculté d'engendrer une grande descendance masculine, quasi-féerique pour le Moyen Age, relève du fantasme de la succession du fils dans la société patriarcale médiévale ; c'est d'ailleurs pourquoi les deux récits s'accordent à ne pas doter Mélusine d'une seule fille. Jacques le Goff¹ y voit l'expression de l'essor de la démographie qui s'exprimerait dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* et dans *Le Roman de Mélusine*. D'un point de vue littéraire, on peut encore y lire le moyen de représenter la somme de la descendance des Lusignan par les figures emblématiques des dix enfants mâles de la fée. En effet, des personnages historiques peuvent être rapprochés de certains des enfants de Mélusine : c'est le cas pour Geoffroy à la Grant Dent identifié avec Geoffroy de Lusignan, vicomte de Chatellerauld qui, sans brûler l'abbaye ni les moines, dévasta l'abbaye de Maillezais et mourut sans enfants avant 1250. Tous ces personnages historiques n'ont pas vécu à la même époque et le relais par Mélusine permet de les mettre en scène au même moment. Au-delà de ces suppositions, on peut affirmer que la nombreuse descendance de la fée soutient la visée apologétique de nos deux récits. Au niveau de l'action, où nous nous plaçons pour la comparaison, on remarque que Mélusine apparaît avant tout comme une mère qui veille avec soin sur ses enfants. On le note tout d'abord chez Jean d'Arras au moment où les deux fils aînés partent en Croisade : Mélusine leur fait toutes sortes de recommandations et leur donne deux anneaux censés les protéger. Dans les deux romans également, Mélusine, une fois l'interdit brisé, revient voir ses enfants :

Et sachiez que Melusigne venoit tous les soirs visiter ses enfans, et les tenoit au feu, et les aisoit de tout son povoir ; et la veoient bien les nourices, qui mot n'osoient dire. Et admendoient et croissent les deux enfans si fort que chascun s'en donnoit merveille.²

Qui depuis vint mainte vespree
En la chambre secretement
Ou l'en nourissait doucement

¹ Jacques le Goff « Mélusine maternelle et défricheuse » in *Annales*, mai-août 1971, Numéro spécial « Histoire et Structure », Nos 3 et 4, p. 587 à 604.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 261-262.

Croyement et mot se sonnoit –
Thierry ; moult souvent le levoit.
Thierry son filz et Raimonnet
Chauffoit, alaistoit, recouchoit.
Les nourrisses bien le veoyent
Aucuneffoiz, mais ilz n’osoyent
Eulx lever nē un seul mot dire.¹

Le personnage de Mélusine apparaît donc, dans les récits médiévaux, comme une figure maternelle, contrairement aux romans du XX^e siècle, où prime la femme.

▪ En effet, aucun des trois romans du XX^e siècle n’accorde à Mélusine la maternité ; trait singulier puisque celle-ci était essentielle dans *Le Roman de Mélusine* et dans *Mélusine ou l’histoire des Lusignan*, pour Mélusine comme pour Présine. Ce refus de la maternité s’apparente pour nous à la vision problématique de la femme au XX^e siècle qui associe avec difficulté la sensualité à la maternité ; c’est pourquoi toutes les reprises du mythe de Mélusine – à l’exception de *Mélusine* d’Achim Von Arnim et de *Lucie au long cours* d’Alina Reyes – évacuent la notion de mère au profit de celle de femme. Cependant, féconde ou stérile, Mélusine présente encore des visages différents selon l’espace d’expression que lui accorde chaque auteur.

II.2.2.2 « L’infans » Mélusine ?

▪ En effet, dans les romans médiévaux Mélusine a très peu accès à la parole, puisque l’ensemble des informations passe par le narrateur ; aussi, les seuls espaces de parole qui lui sont offerts entrent dans une entreprise informative – il s’agit d’informer Raymondin des événements qui vont survenir – ou bien encore jussive. L’absence de dialogue confirme ce dernier point puisque les deux grands moments où Mélusine s’exprime sont ceux de la rencontre avec Raymondin et son discours d’adieu ; chez Jean d’Arras un troisième événement fournit à Mélusine l’occasion d’un long monologue : celui du départ de ses fils pour la croisade. On peut noter, en outre, que les moments où Mélusine prend la parole dans de longs monologues correspondent à des moments importants de l’histoire. Il s’agit de l’ouverture et de la clôture du récit qui, dans *Mélusine ou l’histoire des Lusignan*, coïncident avec l’établissement et les conquêtes des Lusignan. Le contenu des discours de Mélusine relève de l’ordre et de l’autorité, parce qu’il concerne des actions que Raymondin doit accomplir. C’est le cas lors de la rencontre à la fontaine de la Soif où Mélusine dicte à Raymondin l’attitude qu’il doit adopter à son retour à la cour de Poitiers ; cette domination de Mélusine par le discours est très bien illustrée par l’attitude de Raymondin : quand il voit Mélusine, ce dernier tressaille, ce qui le place d’emblée dans

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 4328 à 4337, p. 252-253.

une position d'infériorité. De même, Raymondin, monté sur un cheval, devrait être en position de domination, mais Mélusine, à terre, tient la bride et devient, par ce geste symbolique, un guide. Les nombreux impératifs, encore relevés dans les deux grandes prises de parole de la fée, marquent le poids qui est accordé à ses dires ; si Mélusine parle, dans nos récits médiévaux, c'est à l'occasion de moments importants de l'histoire et cette voix ne se fait pas échange mais ordre, ne s'exprimant que dans des monologues. Ce don de la parole au personnage féminin est donc instable puisqu'il correspond à des événements que la narration veut mettre en lumière; Mélusine se présente alors comme un personnage « semi-baillonné » puisque n'ayant droit à la parole qu'à des moments clés.

▪ Dans les romans du XX^e siècle, on observe de même un accès problématique de Mélusine à la parole, qui décroît en importance de *La Vouivre* à *Carnage*. *La Vouivre* est en effet le roman qui offre le plus d'espace d'expression au personnage de la fée ; chaque scène où la Vouivre est présente donne lieu à un dialogue avec Arsène comme celui, par exemple, qui prend pour cadre la foire de Dôle :

- Des gens d'Offanges ou de Moisey, murmura la Vouivre. C'est le parler de là-bas.
- Tu connais donc tous les patois ?
- Je ne les parle pas, mais je les connais tous, oui. Depuis le temps, tu penses. Dans le Jura je suis partout chez moi.
- Même à Dôle, fit observer Arsène. Je ne m'attendais pourtant guère à t'y rencontrer.
- Pourquoi ?
- Je ne sais pas, moi. Je pensais que tu n'en avais que pour les bois, la campagne. La nature, quoi.
- La nature est partout, aussi bien à Dôle qu'à Vaux-le Dévers.¹

Le personnage de Mélusine a donc, dans le roman de Marcel Aymé, tout loisir de s'exprimer sans que ses dires passent par la médiation du narrateur ; dès lors, cette pratique accorde au personnage densité et profondeur puisque c'est à la fois par sa voix et par celle des autres qu'il s'élabore. Contrairement aux romans médiévaux, sa prise de parole se fait de façon continue au fil du récit et s'inscrit de surcroît dans un système d'échanges. *Mélusine ou la robe de saphir* présente une étape intermédiaire car il récupère le modèle médiéval en lui conférant cependant plus de souplesse. Celle-ci passe tout d'abord dans la conservation ayméenne du dialogue, comme dans le chapitre « La chambre de Mélusine » :

- Un jour nous reverrons cet homme, dit Mélusine en venant se rasseoir. Les êtres et les choses ne se montrent d'abord qu'à demi, pour réapparaître ensuite plus victorieusement.
- Mélusine, j'ai fait vœu, l'autre nuit, si je te retrouvais, d'arracher son secret à cette cathédrale où tous deux nous avons failli perdre la vie.
- Sans ce cri lamentable que tu poussas, nous nous en serions rendus maîtres.
- Il est vrai, mais le vertige m'avait fait perdre la tête.
- Je regrette d'avoir été obligé de redescendre. Je ne me suis jamais arrêté en route,

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 116.

tu le sais...Fais jaillir la fontaine, il fait chaud !¹

Mais on remarque que ce passage n'est pas aussi fécond que chez Aymé car les deux voix ne se répondent pas et poursuivent chacune leurs propres digressions. De surcroît, l'impératif médiéval repaît, vecteur de la présentation de Mélusine comme un personnage autoritaire. Cependant, à l'inverse des deux romans médiévaux, *Mélusine ou la robe de saphir* n'est pas construit autour de deux grands monologues puisque le dialogue est la forme dans laquelle se manifeste la parole de Mélusine. L'inadéquation du message des deux locuteurs établit un décalage permanent de la fée avec la voix de l'autre, avec la société, avec le réel. Ce phénomène s'intensifie dans *Carnage*, puisque les rares prises de parole de Médie la placent dans un espace non-langagier, en rupture avec la société et en fusion avec la nature. Ainsi, jusqu'à l'épisode « Le lavoir » - c'est-à-dire avant le sacrifice et le départ pour Paris – les scènes où Médie s'exprime sont très rares et se limitent à ses premiers mots d'enfant, au dialogue avec le soldat et aux tractations avec Gomais ; quelques phrases échangées avec Gesseran complètent cet inventaire. On remarque que ce ne sont pas des scènes d'élaboration du personnage de Médie ; l'échange de paroles et d'informations se place en réalité à un autre niveau : celui de la fusion avec les éléments. S'établissent ainsi deux systèmes parallèles où la parole ne véhicule pas l'essentiel de l'information qui est, lui-même, fourni par le silence et le non-dit. La seconde partie de *Carnage*² présente un système complètement différent : les dialogues de Médie avec son entourage sont, en effet, beaucoup plus fréquents et leur tonalité change complètement ; poétiques et discrets dans la première partie, ils affichent maintenant toute la gouaille argotique de la femme de la rue :

« J'y vois plus rien, disait-il. J'y vois plus rien. »

- Hé ! répondit la patronne, tu le sais bien, rien que la mélasse. Lève-toi ! Tu vas gâter toute la cuvée... » Elle avait une voix sèche, toujours un peu tintante – une voix de vitres secouées, d'arbres de cristal. Le couleur se démêla de la lessive.

« Rentre chez toi, dit Médie. Remonte ton pantalon. Prends ton temps. Fais comme le vieux avec la vieille. » Lui, maintenant, il répétait : « Ca me passera ? Dites...Ca me passera ?... J'y voirai ?... Dites ?... J'y voirai ?... »

- Tu verras bien ! Va te la mettre dans l'eau froide, ta bouillotte...³

Ce changement radical dans la prise de parole veut marquer la déchéance de Médie, désormais incapable de communier avec les éléments dans le silence, ce dont témoigne sa vulgarité. Ainsi, nos cinq ouvrages permettent d'établir des portraits très différents, qui en véhiculent chacun une image personnelle de la fée. A travers cette Mélusine kaléidoscopique, se dessinent donc des objectifs propres à chaque œuvre.

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. III, p. 35.

² Celle-ci n'est pas formalisée par le découpage en chapitres mais nous considérons que l'ellipse temporelle, le départ pour Paris et le changement de tonalité du texte justifie une telle appellation.

³ Audibert, *Carnage*, p. 191.

II.2.3 Des objectifs différents

II.2.3.1 Scandale ou intégration ?

Selon les ouvrages, Mélusine représente une figure de scandale ou d'intégration pour la société dans laquelle elle se place.

- Dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* et dans *Le Roman de Mélusine*, Mélusine apparaît comme un personnage complètement intégré à la société puisqu'elle est « la bonne dame de Lusignan » ; lors de son départ, ce ne sont que lamentations de voir s'en aller la bienfaitrice du Poitou, qui a su apporter à son entourage protection, et à sa famille puissance et autorité politique.
- Pour les romans du XX^e, siècle l'intégration de Mélusine est beaucoup plus problématique, puisque son personnage remet souvent en question l'ordre établi. C'est surtout le cas pour *La Vouivre*, qui offre avec l'arrivée de son personnage à Vaux-le-Dévers le spectacle de l'inversion des valeurs ; cette déchirure du tissu social ne vient pas directement de l'intrusion de la féerie mais plutôt de celle de l'argent par le biais de l'escarboucle. Ainsi, le désir de richesse et de puissance, véhiculé par la fée, vient perturber l'ordre social fondé sur l'opposition entre paysans et notables¹. La Vouivre se révèle être l'instrument de ce désordre se manifestant surtout au niveau des notables menacés dans leur statut ; c'est ainsi le cas du curé qui révèle au maire anticlérical que Jésus était un partisan de l'esclavagisme :

Moi, Jésus, J'ai rien contre lui. La raison du fait, si vous voulez savoir, c'est que Jésus-Christ, c'était l'homme avancé. Celui qui veut bien voir, Jésus-Christ, c'était le vrai socialiste.

- Vous me l'avez déjà dit, riposta le curé agacé, mais vous vous trompez. Rien n'est plus faux que ce prétendu socialisme. En réalité, Notre-Seigneur était partisan de l'esclavage. Pour vous en convaincre, vous n'avez qu'à lire les Evangiles. Vous n'y découvrirez pas une parole pitoyable, pas une virgule de compassion à l'égard des esclaves qui se comptaient pourtant par millions à son époque. Pour lui, la forme de la société n'avait aucune espèce d'importance et Il n'a jamais prêché que la fraternité en Dieu, celle qui n'empêche pas les maîtres de rosser leurs serviteurs. Craignant d'en avoir trop dit, le curé se tut. Humblot était choqué et peiné par l'évocation d'un Jésus esclavagiste que de bonnes lectures lui avaient représenté comme un philosophe anarchisant.¹

Cette inversion des valeurs, dans le discours du curé, s'étend au maire qui, lui, trouve la foi qu'il reniait depuis des années. La Vouivre se présente donc comme l'instrument de la révélation et permet à l'auteur la critique d'un milieu hypocrite et sclérosé. Dans *Carnage*, les notions d'intégration ou de scandale sont beaucoup moins claires, dans la

¹ On considérera sous le vocable notable les personnes influentes au sein de la communauté ; c'est pourquoi on y associera aussi le curé de Vaux-le-Dévers.

mesure où ces deux éléments se superposent dans le récit. Il s'agit moins d'un scandale que d'une non-intégration. En effet, dans la première partie de *Carnage*, Gesseran et sa famille se présentent comme des exclus. D'ailleurs, c'est par l'exclusion de l'élément perturbateur que le village tire sa cohésion :

Elle ne fréquente personne. Elle ne va jamais au bal. Elle a, maintenant, quinze ans. Jeune qu'elle soit, le maire, le brigandier, même le curé, qui la croit d'une secte, la saluent du chapeau. Secte, Sexe...Les femmes, elles, devant la Médie des pierres, la dmoisella qui ne rit jamais sentaient leur monter au gosier tout un brouillard de défiances séculaires. Mais les mots manquaient à définir le sentiment de ces femmes. Elles n'osaient pas l'interpeller, lui parler. Comment traiter en gamine de quatre sous cette créature, non pas invisible, mais impossible, ou très difficile, à regarder ?²

Ici, hommes et femmes s'opposent dans leur perception ; les hommes séduits par Médie lui reconnaissent une attraction mystérieuse, alors que les femmes voient en elle une menace ; cette dualité souligne une intégration problématique, qui a toujours un parfum de scandale. Au contraire, une fois mariée avec Gomais, Médie est parfaitement intégrée à l'univers parisien puisqu'elle est « la patronne » du lavoir. Par cette juxtaposition du scandale en puissance et de l'intégration, Audiberti souligne le changement de son héroïne : Médie a dû perdre sa féerie pour trouver une place dans la société et, en se conformant aux ordres de Gomais, elle s'est elle aussi perdue dans le mal. Enfin, *Mélusine ou la robe de saphir* présente un troisième aspect de cette intégration-scandale puisque Mélusine attire et repousse et, à l'inverse de *Carnage*, ce sont ici les hommes qui sont concernés

Des promeneurs rôdaient autour de Mélusine, mais elle faisait un vide étrange parmi les hommes.³

Cependant, le problème de l'intégration se pose beaucoup moins dans ce roman dans la mesure où le rendu surréaliste de la société n'implique pas une remise en cause de son fonctionnement par la figure de Mélusine, comme dans *La Vouivre*. De fait, c'est plus une peinture sociale qu'une destinée humaine qui se dessine dans ce monde, dont l'intérêt repose sur sa particularité.

II.2.3.2 Peinture sociale ou destinée individuelle ?

Si Mélusine peut être intégrée ou rejetée par la communauté, elle est aussi le vecteur d'une peinture sociale ou d'une destinée individuelle.

- Dans les deux ouvrages médiévaux, il s'agit d'une destinée que l'on qualifiera

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 8, p. 80.

² Audiberti, *Carnage*, p. 53-54.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XII, p. 118.

d'individuelle¹ dans la mesure où elle concerne la famille des Lusignan et plus particulièrement Mélusine. En effet, les deux textes ne font pas référence à d'autres groupes poitevins et n'offrent pas la peinture d'une société en pleine évolution. *Carnage* s'inscrit directement dans cette filiation puisque le roman met uniquement en scène l'histoire de Médie et délaisse les autres personnages, comme le soldat et Gesseran. Ainsi, l'intérêt se porte uniquement sur la figure de Mélusine, ce qui lui donne densité et profondeur. Cependant, ce choix place le personnage de Mélusine dans une sorte d'intemporalité, puisque ce dernier ne prend pas en compte son entourage, ni son environnement.

▪ *Mélusine ou la robe de saphir* ainsi que *La Vouivre* se situent à l'opposé dans la mesure où le personnage de Mélusine est intégré dans un environnement qui lui transmet ses caractéristiques. Dès lors, il ne s'agit plus des aventures féeriques de la Mélusine médiévale qui, à elle seule, établit une lignée, ni de celles de Médie dans un parcours qui la mène de la fusion à la perte jusqu'au dépassement ultime, mais plutôt de récits qui s'accordent à voir dans ce personnage l'illustration d'une société en plein changement. C'est qu'en effet, les notions de permanence et d'évolution jouent beaucoup dans ces deux visions ; ainsi, Franz Hellens dans *Mélusine ou la robe de saphir* met en scène toutes les avancées de la société moderne qui se perd dans la mécanisation et le progrès. Au-delà des faits de civilisation moderne que sont le machinisme, le monde des affaires, la presse, la mode, la technique, c'est le rythme même du récit qui symbolise le rythme délirant de la cité. L'aventure onirique permet la juxtaposition de scènes urbaines dont chacune renvoie à une image stéréotypée de la cité ; celle-ci est une Babel moderne, électrisée par le charleston, les convulsions boursières et les manipulations de M. Archipresse. Chez Franz Hellens, le mouvement et la vitesse sont les caractéristiques de la modernité et Mélusine l'incarne en devenant son allégorie. La figure de Mélusine donne donc accès à un monde en changement par son pouvoir d'aller toujours « la première »², d'être toujours en avant. Marcel Aymé dans *La Vouivre* fait revivre le monde des petits villages du Jura divisés, à l'image de la France depuis le milieu du XIX^e siècle, entre cléricaux et républicains. Le personnage de la Vouivre, en exacerbant les tensions, permet la peinture d'une société ambiguë, qui accorde de moins en moins d'autonomie et de liberté aux individus, ne proposant plus d'idéal à défendre mais qui conserve cependant des lueurs d'espoir grâce à l'amitié et à la générosité de personnages tels

¹ On entendra « individuel » par opposition à « collectif », c'est à dire dans le sens de particulier et de singulier ; en effet, « individuel » ne désignera pas ici ce qui est propre à l'individu puisque la notion d'individu est problématique, voire anachronique pour le Moyen-Age.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. II, p. 25.

Arsène et Requiem. Cette peinture sociale gomme néanmoins quelque peu le personnage de Mélusine qui ne semble exister que par rapport à un contexte et à un environnement précis. Cependant, un autre élément de différenciation existe entre les cinq œuvres : la notion de tragédie ou de comédie.

II.2.3.3 Drame ou comédie ?

▪ On remarquera tout d'abord que les cinq ouvrages s'achèvent tous sur un événement dramatique. Ainsi, pour le Moyen Age, l'histoire de Mélusine se clôt sur son départ et l'annonce de la déchéance de toute une lignée. Le drame représente le moyen de résoudre la tension qui était contenue dans le secret et le pacte. Dans *Carnage*, Médie meurt également à la fin du roman :

Je suis morte. Si t'en as jamais vu une, de morte, une vraie, regarde-moi. Et dire que demain, c'est aujourd'hui. La barbe !¹

Mais le drame porte encore sur l'intégralité de la vie de Médie qui a troqué ses pouvoirs féériques pour se lier au mal ; elle paye de sa vie le retour de l'eau dans le lac et le séjour à Paris n'est qu'un chemin de croix. Le drame réside dans la métamorphose de Médie, ainsi que l'exprime le narrateur :

Sous le harnais, sous le tablier, elle l'éccœurait à force de docilité. Tout de même, malgré tout, celle qui fut, par dessus tout, si belle, si forte, la lumière, la source du plaisir des yeux et de partout, la totale santé du corps de l'homme fait, elle lui donnait toujours de l'orgueil, et de la vanité quelquefois. Une telle victoire s'épanouissait au delà du raisonnable et même du rassurant. Longtemps, des années et des années, il s'était demandé quelle ruse elle méditait, quelle vacherie elle lui ménageait. Puis, il avait bien fallu qu'il se rende, qu'il admette...Médie était domptée, à plat, à ras, une vraie lionne de cirque, une loque.²

Dans *Mélusine ou la robe de saphir*, le départ de la fée, qui laisse le narrateur dans le désarroi, renvoie également au drame :

- Me laisserez-vous tout seul dans le désert ? m'écriai-je encore.
[...] Je pensai que les enchanteurs, si généreux qu'ils soient, sont capables aussi de grandes cruautés.³

Il opère également dans *La Vouivre* lors de la mort d'Arsène et de la Belette qui vient clore dramatiquement le récit.

▪ Cependant, certains récits, malgré leur tonalité dramatique, offrent des sortes d'intermèdes comiques au sein même de l'histoire de Mélusine ; c'est le cas pour *La Vouivre* qui fait naître le rire de comparaisons cocasses. Son comique n'est pas celui de répétition ni de situation, ni celui du jeu de mots, mais celui de l'association antithétique.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 257.

² Audiberti, *Carnage*, p. 198.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 265.

C'est le cas, par exemple, de l'épisode où Requier part à la recherche de la Robidet :

- Loïse ! tu n'aurais pas vu passer la petite, tout à l'heure ?
 - Quelle petite ?
 - La Robidet, quoi !
 - Ah ! la Robidet ! s'esclaffa Loïse. Je n'y étais pas. Tu m'aurais dit la petite vieille, j'aurais compris. Non, je ne l'ai pas vue.
- Blessé, Requier détourna la tête sans un mot de remerciement. Mais un peu plus loin, il ne put se tenir d'interroger un vieux.
- Dites voir, Ernest, vous n'auriez pas vu passer la Robidet ?
- Le vieux, qui jugeait inconvenante une question ayant trait à une fille de mauvaise vie, répondit sévèrement :
- Non, mon garçon, j'ai bien vu passer une truie avec la gueule noire de purin, mais c'était une truie qui allait sur quatre pattes.
- [Requier] avait le sentiment que la beauté et la grâce étaient persécutées.¹

Chez Marcel Aymé, l'intrusion du comique dans le drame permet de maintenir la tension du début jusqu'à la fin du roman ; la Vouivre se trouve insérée dans une société faite de temps forts et de temps plus faibles, à l'image de la vie et, par là, elle est rendue plus humaine. Si le personnage perd de sa féerie, il gagne cependant en caractère et en densité. Quant au comique qui fait jour dans *Mélusine ou la robe de saphir*, il ne se fonde pas du tout sur l'antithèse mais bien plus sur le comique de l'absurde ; en effet, le narrateur est placé dans un monde où la réalité n'a pas de prise, et ce choc entre lui et ce qui l'entoure suscite le comique ; on peut le remarquer par exemple dans le chapitre « Descente au jardin de la nuit perpétuelle » lorsque Torpied-Mada interprète une sérénade pour séduire Mélusine :

Torpied-Mada se précipita devant elle, pénétra dans la maison et reparut bientôt sur le seuil, muni d'une guitare où ses doigts pincèrent le prélude d'une sérénade. Puis il se mit à chanter d'une voix plus blanche que sa blouse. Sa barbe s'embarrassait dans les cordes de l'instrument. Un ourlet de lumière entourait son visage. Lorsqu'il eut fini, il tendit la main à Mélusine.²

Dans cet extrait, le comique de situation et le comique de l'absurde se mêlent afin de construire un monde imaginaire ; le rire qui naît de ce décalage s'intègre dans le pacte de lecture et conduit à accepter cet univers féerique. Cependant, le danger est celui de la déréalisation dans la mesure où le rire de l'entourage de Mélusine conduit peut être à rire de la fée elle-même.

Cette présentation d'une Mélusine kaléidoscopique s'inscrit dans des contextes différents. En effet, chaque auteur infléchit le mythe de Mélusine selon les préoccupations qui lui sont propres. On verra tout d'abord que d'un point de vue auctorial leur écriture se donne comme datée et programmée.

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 12, p. 125.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. VIII, p. 76-77.

II.3 Des contextes différents

II.3.1 Auctoriquement

II.3.1.1 Des écritures datées ?

▪ En effet, on remarque tout d'abord que nos deux ouvrages médiévaux sont publiés au même moment puisque dix ans seulement les séparent ; ainsi, la publication de *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* et *Le Roman de Mélusine* se fait approximativement et respectivement en 1393 et en 1401. Cette proximité temporelle souligne l'intérêt que l'on portait à cette époque à la figure de Mélusine et rapproche les deux ouvrages dans leurs préoccupations : l'établissement de la famille des Lusignan. J. le Goff explique à ce sujet que Mélusine incarne l'ambition sociale de la classe chevaleresque à qui elle apporte terres, châteaux, villes, lignage. En effet, Raymondin n'est pas fils de roi mais un noble qui appartient à la petite et moyenne noblesse des chevaliers ; dès lors, en cette fin du XIV^e siècle – l'émergence des chevaliers comme classe sociale débute au XII^e siècle – la fée apparaît comme l'instrument de leur ambition. A cela s'ajoute le déclin amorcé de la croisade et on retrouve ce mythe dans les exploits épiques des fils de Raymondin et de la fée. Ainsi, nos deux textes médiévaux se donnent-ils comme datés puisqu'ils ont pour toile de fond toutes les tensions en germe dans cette fin du XIV^e siècle. Rappelons encore que Coudrette et Jean d'Arras écrivent pendant une période de calme relatif mais en pleine Guerre de Cent ans. Cependant, la paix en Aquitaine est sans lendemain. L'activité créatrice de Mélusine a encore ici une signification bien particulière pour celui qui contemple le désastre de la guerre : face aux territoires saccagés et pillés, les constructions de Mélusine symbolisent le désir de paix et de prospérité.

▪ De même, on note que les trois ouvrages du XX^e siècle sont écrits au même moment puisque le roman *La Vouivre* est publié pour la première fois en 1943 et que *Carnage* le précède d'un an. Quant à *Mélusine ou la robe de saphir*, la première édition est de 1918, et Franz Hellens en propose une « édition définitive » en 1952 en remaniant le texte sur certains points. C'est le roman le plus explicite sur les raisons de son écriture : Franz Hellens encadre son « Avant-propos » de deux mentions historiques importantes. C'est tout d'abord la première phrase :

Je commençai la composition de Mélusine, à Nice, au printemps de 1917 et

l'achevai à Villefranche-sur-Mer, à la fin de l'année suivante¹,

ainsi que la mention :

Après l'armistice, le manuscrit passa par les mains de plusieurs éditeurs parisiens.²

C'est donc sur un balcon niçois qu'Hellens écrit *Mélusine ou la robe de saphir* en 1917, une année avant la fin de la première guerre mondiale. Un mouvement de retrait devant la guerre le conduit à formuler le vœu d'une prospérité fondée sur d'autres valeurs, qui rendraient dorénavant la guerre impossible. Mélusine incarne cet idéal de liberté puisque rien ne peut la retenir ni l'arrêter dans sa course. D'ailleurs, sous la dédicace à René Lalou, Franz Hellens place en exergue une citation de *Mélusine ou la robe de saphir* :

Je suis faite pour la joie qui avance et la gaieté qui respire.

Cette phrase place d'emblée le récit sous des attentes positives et d'ailleurs, malgré le départ de Mélusine, la fin du roman peut être lue comme un encouragement : de tout malheur une leçon est à tirer. De même, l'affirmation de l'écriture comme rêve confirme le désir d'évasion que Franz Hellens met en scène par le personnage de Mélusine. C'est également dans un contexte de guerre mondiale que sont écrits *Carnage* et *La Vouivre* ; comme dans *Mélusine ou la robe de saphir*, la guerre n'est pas mentionnée, mais on peut lire, derrière certaines affirmations, l'angoisse de la destruction et du mal, ainsi que le désir de renouveau. C'est le cas par exemple dans *Carnage*, qui situe son récit juste après l'invasion allemande de 1870 ; ce déplacement temporel situe tout d'abord l'histoire de Mélusine dans une France dépourvue de guerre, ce qui témoigne d'une sorte de nostalgie audibertienne de l'époque révolue ; ce retour en arrière place le récit dans l'attente du malheur, puisqu'il évoque la première présence allemande de 1870 que les guerres 1914-1918 et 1939-1945 viennent réitérer. Le mythe de Mélusine se présente dans ce contexte comme un retour aux sources et aux origines, loin des malheurs de la guerre. Dans *La Vouivre*, la première guerre mondiale est aussi évoquée et le narrateur nous apprend qu'Arsène y a perdu deux frères ; ici encore la guerre est rappelée mais elle est toujours porteuse de malheur et de destruction. En effet, ses deux frères morts, Arsène doit diriger avec son frère la ferme, dans un renversement des rôles habituellement dévolus aux aînés. Face à la mort que la guerre véhicule, la Vouivre se donne dans toute son intemporalité ; cette antithèse renforce encore plus la douleur de la guerre et confère au texte sa tonalité dramatique.

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, « Avant-propos », p. 11.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, « Avant-propos », p. 14.

II.3.1.2 Des écritures « programmées » ?

Ces écritures datées peuvent aussi être « programmées », c'est à dire être des objets de commande.

▪ En effet, les deux textes médiévaux s'affichent dans leur prologue comme des textes de commande. C'est tout d'abord à la demande de Marie, duchesse de Bar, à son frère le duc de Berry, que l'ouvrage a été réclamé à Jean d'Arras :

Par ce que sa noble serour Marie, fille de Jehan, roy de France, duchesse de Bar, marquise du Pont, avoit supplié d'avoir la dicte hystoire à mon dessusdit seigneur, son tres chier et amé frere, lyquels a tant fait qu'il en a sceu au plus prez de la droite verité qu'il a peu, et m'en a commandé a faire le traictié de l'ystoire qui cy après s'ensuit.¹

De même, *Le Roman de Mélusine* de Coudrette est composé à la demande de Guillaume Larchevêque, sire de Parthenay ; quand celui-ci meurt, c'est pour son fils Jean de Mathefelon que Coudrette continue l'ouvrage :

Pour tant le dy qu'un grant seigneur
De Poitou, qui Dieu doint bon jour,
Nommé sire de Partenay,
Auquel tout droit jë asseray,
Me commanda, n'a pas granment
Et de son propre sentement.¹

Coudrette et Jean d'Arras, comme de nombreux historiographes médiévaux ont pour charge de dénombrer les ascendants de la lignée dont ils doivent parler ; en y rapportant la figure de Mélusine, ils obéissent à une tradition littéraire et généalogique bien établie. On connaît la popularité de la légende du « Chevalier au cygne », qui rattache des personnages historiques à un ancêtre légendaire. De surcroît, au-delà de l'établissement généalogique, le mythe de Mélusine correspond à un moment de crise de la société ; ainsi, la demande des dédicataires correspond à une volonté de réaffirmer leur puissance au moment où elle décline. En effet, le duc de Berry, lié aux Lusignan par alliance, craint de voir le Poitou lui échapper. Jean d'Arras raconte d'ailleurs dans son épilogue le siège de Lusignan de 1374, et mentionne que Mélusine est apparue au gouverneur anglais, Cersuelle, lui annonçant que Lusignan changerait bientôt de maître. Or, à ce même moment, Jean d'Arras rappelle que Lusignan ne peut rester, ainsi que l'a dit la fée, plus de trente années entre les mains de quelqu'un qui n'appartiendrait pas à la lignée des Lusignan. Jean de Berry se pose donc, en récupérant Lusignan, en seigneur légitime de Lusignan car descendant de la fée. De même, Coudrette légitime le pouvoir de son commanditaire en soulignant les liens qui unissent Jean de Mathefelon aux Lusignan et à la maison royale. Il s'inscrit dans le sillage de Jean d'Arras pour revendiquer pour les

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 1.

Parthenay la parenté avec Mélusine. Ainsi, on voit bien que la figure de Mélusine s'inscrit dans une visée politique complexe, en prise avec les événements historiques de la fin du XIV^e siècle.

- Cependant, cette écriture programmatique n'est pas reprise dans nos romans du XX^e siècle ; en effet, on aurait pu penser que ces trois auteurs travaillaient le mythe de Mélusine sur commande, comme avait pu le faire, par exemple, Montherlant avec *La Reine morte*¹ affirmant dans sa lettre à Jean-Louis Vaudoier, administrateur général de la Comédie-Française, qui lui avait demandé d'écrire une pièce :

Mes ouvrages sortent toujours d'une nécessité intérieure, plus ou moins profonde. Pour la première fois de ma vie, un sujet m'a été proposé en tant que sujet : l'auteur de *la Reine évanouie* m'a tendu le sujet de *la Reine morte*. Au lieu de prendre, à ma mode, ce que j'ai choisi de prendre, j'ai pris ce qu'on m'offrait.

D'ailleurs Audiberti a travaillé sur commande pour la télévision et il a aussi réadapté *Carnage* au théâtre (*La Hobereaute*). Cependant, force est de constater qu'aucun des trois romans ne leur « a été proposé en tant que sujet » ainsi que l'exprime Montherlant. Ces romans revendiquent donc leur liberté de ton, ce que l'ouvrage de commande ne permet pas. Dès lors, le personnage de Mélusine peut subir toutes les variations que les auteurs veulent lui apporter, tout en préservant une filiation au mythe ; toute la force du mythe semble d'ailleurs provenir de la conservation de ce noyau dur, et permet à ces cinq œuvres d'être des ouvrages charnières.

II.3.1.3 Des ouvrages charnières ?

- Il apparaît tout d'abord que *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* ainsi que *Le Roman de Mélusine* ont eu énormément de succès au Moyen Age. En effet, le nombre de manuscrits retrouvés est considérable et s'élève, pour le seul roman de Coudrette, à vingt exemplaires. Ils ont été lus dans toutes les classes de la société ; on a multiplié les exemplaires : des soignés pour les riches sur parchemin ou velin, avec lettres ornées, enluminures et miniatures, des exemplaires à bon marché sur papier, de lettre courante et de mauvaise encre. Leur succès ressort encore des nombreuses traductions qui en ont été faites, le récit de Coudrette ayant déjà traduit en anglais et en allemand dès le XV^e siècle. On pourra ajouter de plus que les seuls ouvrages connus de Jean d'Arras et de Coudrette sont ceux qui sont relatifs à la fée Mélusine, preuve de l'incroyable force évocatrice du mythe.

- Le succès n'a pas été le même pour les trois romans modernes, mais ils ont cependant représenté pour nos auteurs un moment important de leur production. En effet,

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 47-52, p. 108.

Franz Hellens l'affirme lui-même dans « l'Avant-propos » de *Mélusine ou la robe de saphir*, puisqu'il parle d'une « aventure » dans laquelle il aurait pu s'effondrer, aventure existentielle :

J'en étais arrivé à considérer ce livre comme ma seule raison d'exister, l'avenir dépendant de son avortement ou de sa réussite.²

L'écriture de son roman représente vraiment pour lui un investissement intégral de lui-même qui conditionne son avenir d'auteur et, au-delà, son devenir. Ce roman est unique dans toute sa production littéraire, ainsi que le soulignent les critiques de son temps ; d'ailleurs Franz Hellens revendique cette singularité en affirmant :

Le style de *Mélusine*, je ne l'ai jamais retrouvé. J'ai eu beau, le calme revenu, m'appliquer à donner à d'autres ouvrages cette forme métallique et souple, ces reflets de photographie réalisée dans l'abstraction, je n'ai plus obtenu que des résultats lamentablement artificiels.³

La reprise du mythe de Mélusine semble donc avoir représenté pour lui un acte de production unique, à la manière du chef d'œuvre. Cette œuvre, qui se donne comme écrite sous l'impulsion de l'imagination intuitive, s'inscrit donc en rupture avec la production littéraire habituelle de Franz Hellens, davantage connu pour ses poèmes ou pour d'autres romans – on en dénombre en tout quatorze - qui sont des biographies à peine voilées. Pour Audiberti, *Carnage* est également reconnu comme un roman fondateur⁴ par la critique ; déjà poète et dramaturge, le roman se présente à lui comme un moyen de parachever son œuvre, destinée à recenser verbalement la totalité de la création et tenter de l'épuiser à force de mots. Pour Audiberti, *Carnage*, son quatrième roman, se présente comme « un roman à clé »⁵ dont le but est « d'atteindre », ce que ne parvient pas à faire sa poésie trop confidentielle. Dès lors, on peut lire aussi l'importance de *Carnage* dans sa recreation pour le théâtre (*La Hobereaute*)⁶, où l'histoire de Mélusine prend désormais place dans le haut Moyen Age, dans un retour aux sources du mythe. La filiation est revendiquée par Audiberti puisque *Carnage* s'appelle désormais *Massacre*, et que le schéma de la pièce reprend celui du roman. La situation est un peu différente pour Marcel Aymé qui est beaucoup plus connu et reconnu que Franz Hellens et Audiberti. En effet, il a écrit de très nombreux romans avant de publier *La Vouivre* en 1943 et sa notoriété n'est plus à faire depuis *La Table aux crevés*, qui a emporté le prix Théophraste-Renaudot en 1929, et *La Jument verte* dont le succès retentissant en 1933 a lancé sa carrière. *La*

¹ Montherlant, *La Reine morte*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1991.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, « Avant-propos », p. 12.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, « Avant-propos », p. 12.

⁴ A ce sujet, Bachelard a consacré un chapitre de sa *Poétique de la Rêverie* à *Carnage*, « Rêverie et cosmos », p. 174-180.

⁵ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jacques Audiberti*, Paris, Gallimard, 1965, p. 122-124.

⁶ Audiberti, *Théâtre*, tome III, Paris, Gallimard, 1956.

Vouivre s'inscrit à la fois dans le cycle des romans de la campagne et dans celui des ouvrages dits merveilleux. Cependant, *La Vouivre* est le seul de ces ouvrages à ne pas avoir pour forme la nouvelle ; Marcel Aymé y expérimente le genre du merveilleux, qu'il applique cette fois-ci au roman, prenant le pari de la longueur ; il renouvelle donc ses procédés de composition pour ce roman et élabore la fusion entre ces styles : nouvelles merveilleuses, romans de la campagne auxquels s'ajoutent les romans de dénonciation de la veine d'*Uranus*. Le succès de *La Vouivre*, par la force évocatoire de son sujet se fait encore sentir puisqu'un film de Georges Wilson sort pour la première fois le 11 janvier 1989, reprenant le roman de Marcel Aymé. Ainsi, le mythe de Mélusine semble marquer, à l'occasion de sa reprise, la carrière littéraire et même la vie de certains de nos auteurs ; c'est là, la force du mythe qui se donne comme intemporel. Mélusine sert ainsi à la dénonciation ou à l'apologie de faits de société, puisqu'à l'image des autres mythes, l'engouement qu'elle provoque se fait jour dans des périodes de crise.

II.3.2 Idéologiquement

II.3.2.1 La religion omniprésente.

Ainsi, la religion se présente tout d'abord comme un des éléments fondateurs de la stabilité de la société et sa remise en question souligne la crise qui se fait jour.

- Dans les deux romans médiévaux, le personnage de Mélusine ne sert pas à ébranler la religion déjà affaiblie mais au contraire à l'appuyer. En effet, Mélusine se présente comme une bonne chrétienne et la féerie ne vient pas s'opposer à la religion ; le mariage avec Raymondin est l'occasion de célébrer aussi la religion chrétienne puisque un évêque bénit leur union, célébrée dans une chapelle. Les fils de Mélusine s'illustrent aux croisades et font figure de défenseur de la chrétienté. Coudrette et Jean d'Arras font la part belle aux exploits des fils de Mélusine : Urien et Guy partent en Orient pour aider le roi de Chypre qui se bat contre les Sarrasins, bientôt rejoints par Geoffroy. De même, Antoine et Renaud affrontent le roi païen de Cracovie. Les fils de Mélusine se présentent comme les défenseurs de la religion chrétienne menacée par les attaques musulmanes. Mélusine se donne donc comme la fée de la chrétienté.

- Au contraire, au XX^e siècle, la figure de Mélusine sert plus à une dénonciation qu'à une apologie. Celui qui en offre l'image la plus évidente est Marcel Aymé dans *La Vouivre* ; en effet, il peint la société de Vaux-le Dévers sous la coupe de deux instances : le maire et le curé. C'est par l'intermédiaire de ces deux instances que se fait la critique

de la religion puisque leur antagonisme met en lumière les failles de cette société fondée sur l'hypocrisie et le non-dit. Chaque intervention du curé est marquée d'ironie par le narrateur, et le dogme en ressort affaibli ; c'est le cas, par exemple lorsqu'Arsène se confesse au curé d'avoir fauté avec la Vouivre démoniaque, et que ce dernier se refuse à l'entendre :

- Eh bien, si, je vous le dis et je vous le répète : je m'accuse d'avoir péché avec la Vouivre.

Dans l'ombre de son réduit, le curé haussa les épaules. Il n'était pas de ces curés affranchis de la lettre du dogme, de ces prêtres mondains qui considèrent les vérités de l'Eglise comme des symboles ou comme une introduction à la vie spirituelle et ne voient dans le rituel catholique que les gestes d'une discipline morale. Il ignorait jusqu'à l'existence de ces louches serviteurs de la religion. Fermement, il croyait à la Sainte-Trinité, à la Vierge, au paradis et aux saints comme au diable et à l'enfer. Mais pratiquement, il ne croyait pas aux incarnations du diable. L'expérience acquise durant les quarante années de son ministère ne lui laissait aucun doute sur ce point et quand Adeline Bourdelon venait lui dire qu'un diable cornu l'avait assailli au grenier, il faisait autant de cas de sa confession que de celle de sa servante affirmant que saint François-Xavier était venu dans sa cuisine lui dire des horreurs et lui faire des propositions révoltantes.¹

L'humour final discrédite la religion autant que la vision d'Arsène qui s'imagine la religion catholique à l'image de la ferme qu'il souhaite un jour diriger ; l'humain se mêle alors au divin, rompant toute la distance qui engendre la transcendance. La Vouivre représente la figure perturbatrice qui vient remettre en question les fondements de la religion. C'est son personnage qui représente une menace pour l'Eglise ne parvenant pas à statuer sur sa réalité ; la religion ne semble avoir aucun recours contre cet être démoniaque - qui se révèle en réalité très proche des hommes et de la nature -, et s'en trouve par là même discréditée et réduite à ses contradictions. Ainsi, avec *La Vouivre*, ce n'est pas une satire vengeresse de la religion, mais plutôt une constatation faite sur le mode humoristique ; par le personnage de la Vouivre, Marcel Aymé porte un regard lucide sur l'humanité et s'amuse du comportement incohérent des hommes. Chez Franz Hellens, la religion est encore remise en cause par la cathédrale dans le désert ; en effet, s'il s'agit durant tout le roman d'un objet de quête. On peut imaginer que sa découverte donne accès à la spiritualité, ce que l'image de la cathédrale justifierait. Cependant, à la fin du roman, la cathédrale se révèle être une sorte d'illusion puisque « faite de forces et de lumières »² et même si « en s'écroulant elle a dispersé sa force et sa lumière parmi les hommes »³, elle n'avait pas de matérialité ; dès lors, on peut lire dans l'effondrement de la cathédrale le symbole de la perte de pouvoir de la religion chrétienne au XX^e siècle, sans pour autant qu'il y ait disparition de la spiritualité, comme le matérialiserait la

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 6, p. 52-53.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263.

dispersion de sa force parmi les hommes. Audiberti renoue avec cette spiritualité, dans la mesure où son récit apparaît comme empreint d'une forme d'idéologie chrétienne. En effet, le corps est pour Audiberti problématique, et Médie illustre cette tension entre l'incarnation et le désir de transcendance symbolisé par le hobereau ; elle se trouve, en effet, au début du récit, du côté du cosmos, de la pureté, pour basculer ensuite du côté du mal ; par ce choix délibéré du mal, c'est le meurtre d'elle-même qu'elle accomplit. Il faut qu'elle paie de son corps le droit de réaliser l'envol ultime de la réconciliation ; il faut qu'elle franchisse l'enfer du malheur pour accéder au bonheur. Tout le mal vient pour Audiberti de ce que l'espèce humaine obéit aux aspirations les plus hautes en feignant d'ignorer le fond ténébreux qui prélude chez tout homme au vol de l'ange. La religion se donne donc, chez Audiberti, comme totalement intégrée au personnage de Mélusine puisqu'elle nourrit et alimente son œuvre de l'intérieur, alors que chez Marcel Aymé, celle-ci se présente plus comme une toile de fond dont il faut dénoncer les incohérences. Les cinq œuvres mettent donc en scène différemment la religion.

II.3.2.2 Pouvoir et société.

De même Mélusine permet le questionnement du pouvoir puisque, de façon positive ou négative, elle est confrontée à ses limites.

- Nous l'avons vu, Mélusine est pour le Moyen Age l'incarnation de l'accession au pouvoir de la classe moyenne de la bourgeoisie ; la fée se donne comme l'incarnation de ce désir de puissance qui s'accomplit à travers les nombreuses constructions que réalise la fée. Ainsi, au Moyen Age, Mélusine représente-t-elle le pouvoir en légitimant l'intégration des Lusignan dans la haute société.
- Au contraire, les romans du XX^e siècle dénoncent le pouvoir et Mélusine en est le vecteur. C'est tout d'abord le cas pour *La Vouivre*, où la fée fait peser un danger sur l'autorité du maire qui ne parvient pas à contrôler les conséquences de son apparition dans le village. Ainsi, pour « le maire, qui pensait à sa réélection »¹, la Vouivre incarne tous les désordres et les désagréments qui surviennent dans la société de Vaux-le-Dévers ; cherchant un bouc émissaire, il accuse l'instituteur de faire croître, à la manière du curé, la superstition :

-Mais enfin, je n'y suis pour rien !

- Et moi, alors ? C'est peut-être ma faute si la Vouivre vient rôder sur le territoire de la commune ? N'empêche que si ça fait du scandale, la commune pourra toujours attendre la subvention que j'ai demandée au préfet pour l'assainissement des communaux.²

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 8, p. 72.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 6, p. 75.

La Vouivre vient donc ébranler les mentalités du village et conduit, par conséquent, à affaiblir le pouvoir en place. Celui-ci est touché extérieurement, mais aussi intérieurement, puisque le maire renie toutes ses convictions pour adhérer au catholicisme. C'est à la fin du roman qu'elles éclatent puisqu'il rejoint la procession formée contre la Vouivre :

Voiturier, qui s'était enfermé dans sa chambre pour ne pas être tenté par la vue de la procession, ne put pas ne pas entendre le chant et fut bouleversé par sa mélancolie somptueuse. N'y tenant plus, il s'habilla en hâte et enfourcha sa bécane. La tête de la procession s'engageait dans la forêt lorsqu'il la rejoignit.¹

Le désordre que la Vouivre provoque dans la société est donc neutralisé par la procession qui réunit le maire et le curé - depuis toujours opposés - ainsi que tous les paroissiens. Le rejet de la Vouivre participe de la cohésion retrouvée de la société dont la résolution est matérialisée par la mort expiatoire d'Arsène. Ainsi, la Vouivre se présente-t-elle comme l'instrument de la mise en question du pouvoir en montrant qu'il est relatif et fondé sur des pulsions ambiguës. Si *Carnage* exploite beaucoup moins Mélusine comme dénonciatrice, *Mélusine ou la robe de saphir* utilise également le personnage de la fée pour en faire le symbole de la libération du poids de la société. En effet, dans le chapitre « Nos maîtres les machines », Franz Hellens nous offre le spectacle de l'aliénation de l'homme ; la description du travail à la chaîne, où les hommes tentent de reproduire les mouvements mécaniques des machines, donne lieu à une scène digne des romans d'anticipation ; l'être privé de son autonomie et de son libre-arbitre semble donc voué à obéir à des machines, :

Ici, une barre d'acier, articulée par le milieu, se dressait et se repliait, avec un lent effort, et les hommes rangés devant elle copiaient le geste élémentaire avec leurs bras en prononçant une phrase faite d'un seul mot approprié. Plus loin, une sphère de cuivre, fixée sur une tige et animée d'un mouvement régulier montant et descendant, enseignait aux élèves un exercice de tête d'une souplesse infailible. La sueur luisait sur les fronts comme l'huile sur l'acier.¹

Par le biais d'une société réduite à la mécanisation, Franz Hellens dénonce toute forme de pouvoir sur l'individu ; Mélusine offre une alternative de liberté et propose au lecteur une échappatoire. Ainsi, le personnage de Mélusine apparaît comme l'image de la négation de l'autorité et permet à Franz Hellens de critiquer toute forme de pouvoir, en situant l'histoire de la fée dans un monde qui se veut imaginaire.

Dès lors, si Mélusine se présente comme kaléidoscopique, c'est que chaque auteur place dans ce personnage des symboles différents ; aussi, les variations qu'ils lui font subir correspondent à des perspectives différentes mais qui s'accordent souvent sur un point : la dénonciation ou l'apologie de certains aspects de la société. Mélusine, après avoir

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 21, p. 245.

répondu à des préoccupations auctoriales différentes dans leur idéologie, représente en outre l'instrument d'un questionnement sur les relations que les hommes entretiennent avec la nature.

II.3.3 Ecologiquement

II.3.3.1 Une société en plein changement

En effet, si la figure de Mélusine est tellement importante dans nos cinq œuvres, c'est qu'elle coïncide avec des interrogations sur une société en plein changement.

- Cela se lit tout d'abord dans nos deux romans médiévaux, puisque Mélusine apparaît selon l'expression de J. Le Goff comme une fée « défricheuse » : les clairières s'ouvrent sous ses pas et les forêts se transforment en champs. La nature est symbolisée par la forêt dans laquelle se rencontrent Mélusine et Raymondin et elle apparaît comme le domaine de la féerie ; une dichotomie s'opère alors entre l'espace de la civilisation, symbolisé par les bourgs et les châteaux, et l'espace naturel, qui représente l'inconnu. Cependant, dans nos deux romans, la nature n'apparaît pas comme menacée et c'est elle, au contraire, qui stigmatise le danger potentiel de l'indéterminé.
- Un renversement s'opère dans les trois romans du XX^e siècle puisque la nature coexiste désormais avec la ville, et c'est alors cette dernière qui est connotée négativement. On peut tout d'abord le lire dans *Mélusine ou la robe de saphir*, qui semble proposer la vision la plus radicale de la coexistence de la civilisation avec la nature ; le parc construit par Nilrem évoque une nature artificielle. Il s'agit d'une mise en cause de la société par la science, en quête d'absolu et qui utilise sa toute-puissance à dénaturer le réel. La nature est pervertie par Nilrem puisqu'il la reproduit artificiellement :

L'ingénieur se pencha, appuya l'index sur un bouton électrique. Aussitôt un vent léger secoua derrière nous les castagnettes des lauriers. Le vent grandit et les ficus se mirent à balancer leurs ombres sur les pelouses. D'un bout à l'autre, le parc commença à onduler.²

Ce jardin artificiel répond, par antithèse, à la promenade dans le potager au cours de la partie de campagne ; de même, la scène irréelle de la femme en ciment surprise dans son bain rappelle Mélusine dans la chambre de l'hôtel. Par cette présentation de la nature dévoyée, Franz Hellens évoque le danger que peuvent représenter les avancées techniques de la société moderne. Son « écologisme » place au centre de sa représentation la figure

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. VII, p. 64-65.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. V, p. 47.

de Mélusine qui agit en contrepoids de l'anti-nature. Audiberti, dans *Carnage*, prône lui aussi un retour à la nature car il ne voit pas la civilisation comme un vecteur du progrès. On peut lire cette négation de l'avancée technologique à la fin du roman qui présente des ouvriers en train de construire une ligne de chemin de fer jusqu'à la vallée des Habearges ; la fée symbolise ici encore le refus de la menace que la civilisation fait peser sur la nature, puisqu'une fois morte, elle revient dans sa vallée pour arracher les rails :

Les rails, dit-il plus tard, avaient été tordus sur trente mètres et les traverses bousculées. On aurait dit qu'une main, une main salement grande, elle avait pincé le matériel, pour le détruire, puis elle se serait ravisée. Elle aurait pardonné, mettons...¹

En fée réparatrice, elle rend à la nature son intégrité et empêche la ville de venir la menacer. Ainsi, le personnage de Mélusine permet à Franz Hellens et à Audiberti de stigmatiser la suprématie de la nature sur la civilisation, de dénoncer la menace que cette dernière fait peser sur la nature et d'encourager le lecteur à la respecter. Marcel Aymé, dans *La Vouivre*, offre une position plus nuancée et beaucoup plus ambiguë ; en effet, son roman semble tout d'abord encourager un retour à la nature en situant le récit à la campagne, dans le Jura ; de même, les personnages connotés positivement sont des paysans qui incarnent les valeurs de générosité et de fraternité. Cependant, l'épisode de la foire à Dôle semble quelque peu inverser le sens du récit puisque la Vouivre affirme à Arsène, qui s'étonne de la voir dans une ville :

- La nature est partout, aussi bien à Dôle qu'à Vaux-le-Dévers. Je me demande même si elle n'est pas plutôt ici. Pour moi qui ai connu le pays autrement, je trouve la campagne bien fade avec votre bête de blé, vos champs de pommes de terre et tout ce vert plat à faire lever le cœur. [...]La ville, c'est la vraie forêt. Des sentiers profonds, des fourrés, des corridors sombres, les maisons qui s'accolent toutes, une mêlée, et des vies tapies, d'autres pressées, l'aventure, les femmes guettées, les batailles, les foules, les vices et tous les instincts.²

La ville constitue chez Marcel Aymé une sorte de microcosme qui s'oppose, comme tel, à cet autre monde qu'est la campagne. Cependant, la société rurale subsiste comme une référence lointaine nécessaire pour évaluer la folie du monde moderne. Ville et campagne ne s'opposent pas seulement par leurs valeurs radicalement différentes ; leur différence est aussi d'ordre esthétique. C'est pourquoi « l'écologisme » de Marcel Aymé se fait de manière nuancée.

Mélusine incarne alors le retour à l'origine par le biais de la mère-nature.

II.3.3.2 L'autre comme retour à l'origine

En effet, Mélusine se présente tout d'abord comme la figure de l'altérité, et c'est par cette

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 267.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 116-117.

médiation que nos cinq ouvrages soulignent cette envie de retour à l'origine. Par sa différence, elle permet le dévoilement de l'origine sans pour autant se faire menace puisque, par son éloignement des stéréotypes, elle garantit une identification qui ne se fait pas directement.

- Dans nos ouvrages médiévaux, Mélusine stigmatise un temps originel dans lequel les hommes et les animaux cohabitaient dans une indistinction, soulignée par la nature ambivalente de Mélusine. De surcroît, Mélusine réconcilie civilisation et nature puisque Raymondin la rencontre dans une forêt ; cela est encore marqué par les noces du couple qui se font dans cette même forêt, réunissant tous les hauts personnages de la cour dans un espace pourtant considéré comme hostile. Mélusine incarne donc une altérité à la fois étrangère et familière, en rapport avec la nature ; elle permet encore aux deux auteurs d'articuler la problématique du retour à l'origine par le biais de la nature car la rencontre des parents de Mélusine se situe aussi dans une forêt. La fée, par sa généalogie, est donc placée au cœur d'un système qui la présente comme unie à l'élément naturel et ce mythe de l'origine qu'elle incarne passe par la forêt.

- Dans les romans du XX^e siècle, la fée se donne encore comme un élément de retour à l'origine ; cette association se met en place par le biais de sa différence : en établissant un décalage par rapport aux normes, Mélusine permet de postuler ce retour à l'origine, désormais problématique dans le monde dans lequel elle se trouve. Incarné par la nature, il se manifeste chez Marcel Aymé par la figure de la Vouivre qui rappelle, par son immortalité, tous les événements qu'elle a vu défiler ; elle impose donc une vision qui s'étend sur des milliers d'années et s'assimile alors, par cette longévité, à l'origine elle-même. Son image permet la comparaison du « hier » et de « l'aujourd'hui » en marquant son inclination vers le passé :

Si tu avais vu, il y a seulement cinq mille ans, ce fouillis, cet emmêlement du bois mort et du bois vif, cette bataille des plantes pour se pousser à la lumière, quelle pagaïe ! Aujourd'hui, vos rasibus à blé et à pommes de terre, le village bien assis au milieu, et les prés à vaches et les vues filées à travers deux rideaux de peupliers, c'est fait comme un jardin. Et la forêt : des arbres plantés comme des asperges, les coupes, les futaies, les taillis, tout bien ordonné, divisé, et les allées droites, les carrefours, les sentiers. C'est le parc au bout du jardin.¹

De même, dans *Carnage*, se dessine un désir identique de retour aux sources; il est incarné, tout d'abord, par le narrateur qui vient répertorier ce qui reste du patois dans la région de Médie, et sa démarche s'assimile à un retour à l'origine par le biais linguistique :

Et moi j'étais venu dans le Pouppaz, tout de suite après la grande guerre, pour connaître ce qui pouvait, par là, subsister du patois singulier qu'on parle entre les

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 116.

Vosges et le Rhône.¹

Les Habergeages représentent donc l'endroit originel où la langue conserve ses spécificités régionales ancestrales ; la figure de Médie incarne en outre tout un passé où les hommes et les animaux, vivaient en fusion et en harmonie, ainsi que le rêvait aussi le Moyen Age. Dès lors, le détour par la fée radicalement autre, permet de proposer un retour à l'origine qui transparaît dans l'adéquation entre la nature et Mélusine. Chez Franz Hellens, celui-ci prend une forme un peu différente puisqu'il est suggéré par la naissance même de Mélusine. En effet, Merlin apprend au narrateur que Mélusine est née d'une vague, créée par Viviane, et cette association de la fée sortie des eaux rappelle le topos de l'origine. De plus, la référence aux deux personnages mythiques accrédite ce retour aux sources puisqu'eux mêmes se présentent comme intemporels. Enfin, il est encore symbolisé par le recours à la figure mythique puisque le mythe est censé remonter aux origines du monde. Dès lors, cette postulation se place en contre-point du malaise de la société qui semble perdre ses repères face au développement de la technologie ; Mélusine incarne alors cet idéal d'origine qui vient redonner au monde une signification.

Ainsi, nous avons pu voir que chaque auteur infléchissait le sens du mythe par des variations du personnage de Mélusine qui s'accordaient à une certaine vision de la société ; cependant, au-delà de cette flexibilité de la figure de Mélusine et des messages différents dont elle semble être porteuse, le mythe apparaît dans les cinq œuvres comme vecteur d'interrogations communes. En effet, malgré toutes ses métamorphoses, Mélusine incarne les questions métaphysiques que l'homme se pose et permet d'articuler les problématiques interrogations sur la finitude et sur le couple.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 260.

III La remythification du mythe de Mélusine

Le mythe offre à l'homme l'expression, et en même temps, la réponse aux multiples questions qu'il se pose. Si le mythe de Mélusine se constitue au Moyen Age dans un cadre généalogique et politique précis, que les romans du XX^e siècle transforment par leurs variations successives, il semble, malgré ces mutations, véhiculer une permanence : celle des interrogations dont il est porteur. Ainsi, par les variations qu'ont fait subir au personnage de Mélusine les romans du XX^e siècle, le mythe se donne comme vecteur d'un nouveau sens. Sous l'éclairage de nos trois romanciers, le mythe médiéval se révèle porteur d'interrogations fondamentales et l'on peut alors parler d'une « remythification ». En effet, le sens initial du mythe semblait avoir été dissout par les œuvres du XX^e siècle alors même que cet « effacement » était le prélude à son renforcement. Ainsi, l'histoire de Mélusine permet à toutes les époques de véhiculer certaines interrogations intemporelles, constituant, à notre avis, les raisons de son incroyable pérennité. Lorsque le thème merveilleux est transposé et repensé dans le monde moderne, il prend un second souffle, car il devient l'instrument d'une nouvelle analyse de l'univers contemporain.

III.1 Le problème du couple

Le personnage de Mélusine permet tout d'abord un questionnement relatif au couple et à sa dynamique, ainsi que le représente celui que forme la fée avec Raymondin.

III.1.1 Le couple en question

III.1.1.1 Typologie des couples

En effet, on peut voir que nos cinq œuvres mettent en scène des couples différents mais qui évoquent tous le problème de leur fonctionnement. Nous les classerons en cinq catégories selon leur degré de représentativité – ces catégories pouvant être cependant perméables aux influences des unes et des autres - afin d'examiner en quoi ils illustrent, chacun à leur manière, les multiples relations que deux individus peuvent lier entre eux.

▪ On peut tout d'abord considérer les « couples commerciaux », c'est à dire les couples dont l'une des parties entre dans les termes d'un échange ; illustrent le mieux les couples formés par Elinas et Présine, ainsi que par Mélusine et Raymondin. En effet, leurs couples se fondent sur un pacte puisque Présine accepte d'épouser Elinas à condition que celui-ci ne cherche pas à la voir pendant ses couches et Mélusine accorde à Raymondin la prospérité s'il l'épouse sans chercher à la voir le samedi. *La Vouivre* avec les deux couples de Beuillat-Rose Voiturier et d'Arsène-Rose Voiturier reprend ce même schéma ; ainsi, Rose Voiturier « qui n'était pas belle »¹, accorde au prétendant, en échange du mariage, la fortune paternelle. Aussi, le couple qu'elle forme avec Beuillat et celui qu'elle pourrait fonder avec Arsène repose-t-il sur l'unique perspective de profit, ainsi que le souligne le narrateur :

Depuis que Rose Voiturier avait été abandonnée par son premier fiancé, il caressait l'idée de ce mariage qui ferait de lui le plus gros propriétaire de Vaux-le-Dévers. Ses rêves de culture motorisée et d'engrais chimiques de choix avaient déjà pris figure de [réalité].²

A ces quatre couples on peut encore associer celui que la Vouivre forme avec Teutobock dans la mesure où tous les deux ont entretenu une forme de commerce ; en effet, ce dernier paie indirectement le viol de la Vouivre par le rubis qu'elle lui dérobe :

Tout en me débattant, j'ai glissé ma main dans son sac de cuir et j'y ai pris le rubis qui ne m'a jamais quittée depuis. Teutobock s'en est aperçu presque aussitôt mais trop tard.³

Ainsi, ces cinq couples entrent tous dans une logique de l'échange et leur motivation repose sur le désir de gain, sentimental ou physique pour les uns, matériel pour les autres. On peut noter ici que les cinq couples qui participent de cette catégorie appartiennent uniquement à trois œuvres, ce qui est révélateur de la vision du couple qu'elles mettent en scène.

▪ La seconde catégorie serait celle du « couple obsessionnel » qui matérialise une relation déséquilibrée où l'une des parties projette sur l'autre des qualités telles qu'elles conduisent à la fascination. Le couple le plus symptomatique est celui que forment Requiem et la Robidet dans la mesure où les sentiments que porte Requiem à cette dernière, s'apparentent à la pathologie du délire obsessionnel. Alors que le narrateur nous décrit la Robidet comme « maigre, le ventre saillant et pointu [...] vêtue d'une robe de tussor grisâtre [...] taillée sans aucune recherche dans un rideau défraîchi », fumant un mégot et ayant une « face molle de vieille souillard, aux plis noirs de crasse »⁴, Requiem

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 13, p. 145.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 114.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 18, p. 205.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 111.

la perçoit comme « la plus belle des femmes »¹, une jeune fille de vingt ans et châtelaine de surcroît. Beaucoup plus nuancé, le couple Médie-Gomais incarne encore cette relation obsessionnelle puisque Gomais représente pour la jeune femme un objet de fascination et de répulsion, motif récurrent dans tout le texte. Ces deux êtres, dans leur inimitié ancestrale d'homme et de femme, sont amenés à se rencontrer en tous lieux :

Vers cette rencontre, d'année en année, il avait marché, l'homme, le rude homme. Il avait marché, son bois de meurtres dans la main. Depuis qu'elle était née aux façons de la femme, la fillette des Habergeages l'avait requis dans sa chair, dans sa terrible tendresse de colosse masculin.²

Cette projection de la figure de l'homme et de la femme conduit à une sorte de couple obsessionnel qui veut réduire cette part irréductible en l'autre. Enfin, cette projection fantasmatique est encore le fondement du couple Mélusine-Nilrem dans *Mélusine ou la robe de saphir* puisque Mélusine, sans en comprendre les raisons, se trouve fascinée par l'ingénieur qu'elle croise sans cesse, dans ses pérégrinations. Ainsi, Nilrem est le seul personnage pour lequel Mélusine accepte d'interrompre sa course et elle se place toujours à ses côtés comme sous l'action d'un aimant :

La réponse m'apparut dans les yeux de l'ingénieur : ils scintillaient comme deux miroirs tournés au soleil. Mélusine vint tomber à ses pieds, pareille à une alouette fascinée.¹

On remarque donc que les trois romans modernes mettent en scène un couple « obsessionnel » et dans *Carnage* comme dans *Mélusine ou la robe de saphir*, l'une des parties prenantes est la fée. Ce genre de couple se révèle, à l'exception de celui de Mélusine-Merlin, infructueux dans la mesure où le déséquilibre de la projection créé par un des acteurs voue la relation à l'échec.

- La troisième catégorie envisagée dans cette typologie est celle du « couple sexuel » qui fonde la relation sur le seul désir physique ; on le rencontre uniquement dans le roman *La Vouivre* qui le met en scène avec le couple Victor-Belette et avec celui que forme la Grande Mindeur avec ses nombreux amants. Ce couple est lui aussi voué à l'échec puisqu'il est stérile : il n'engendre ni reconnaissance sociale comme dans la première catégorie, ni sentiments comme dans la seconde. Dès lors, il s'oppose à la quatrième catégorie qui refuse, quant à elle, la sexualité.

- En effet, le « couple amical » semble représenter une autre alternative à l'échec des trois catégories précédentes, même si, comme dans le cas du couple Arsène-la Vouivre ou bien celui du Narrateur-Mélusine, la sexualité n'est pas absente de la relation. Ainsi, le « couple amical » incarne une relation fondée sur le partage et la discussion et relayée par

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 19, p. 216.

² Audiberti, *Carnage*, p. 80.

la complicité. Il est incarné tout d'abord par le Narrateur-Mélusine puisque les deux personnages partagent une relation où la liberté est le maître-mot et qui ne s'inscrit pas dans un cadre social. Cependant, celle-ci est marquée par l'échec puisque Mélusine quitte le narrateur pour un « couple obsessionnel » ; le couple Arsène-la Vouivre suit le même parcours dans la mesure où, si la complicité et le partage sont de mise, Arsène souffre de ne pouvoir inscrire cette relation dans la société et lui préfère un « couple commercial » avec Rose Voiturier, dans lequel peuvent s'épanouir ses rêves de fortune et de reconnaissance sociale. On peut encore y associer celui que forme Médie avec Pierre qui partage avec elle la marche, le désir des grands espaces et le souvenir du soldat tunisien tué au combat ; cependant, la hantise de la souillure ainsi que celle de Carnage font échouer le couple.

Au « couple ami », on peut ajouter la relation amoureuse non consommée ; ce type de relation est uniquement présent dans *La Vouivre* par le biais tout d'abord du couple Urbain-Louise qui, depuis la mort d'Alexandre, le mari de Louise, repose sur une amitié derrière laquelle se cache l'amour :

[Urbain] songeait à l'aventure qu'eût été pour lui un pareil tête-à-tête, au cours de ses trente années de servitude toutes pleines de l'amour qu'il avait voué à sa patronne, amour muet, sans espoir, sans désespoir non plus, et qui s'était satisfait d'une présence.¹

Cependant, dans ce cas là encore, ce qui pervertit la relation est l'impossibilité pour Louise d'avouer à la société sa relation avec Urbain, le domestique ; ainsi, c'est un constat quelque peu mélancolique que fait le narrateur au sujet de ce couple qui aurait pu s'épanouir mais qui a gâché par le silence son existence. On peut y ajouter le couple Arsène-Juliette Mindeur, lui aussi reposant sur l'amitié enfantine, mais ne pouvant se réaliser à cause de l'inimitié des deux familles ; le couple Arsène-Belette vient clore cette liste en présentant le dernier degré de la classification du « couple-ami ». En effet, Arsène et la Belette entretiennent une relation fondée sur la protection dans un système où Arsène considère la Belette comme une enfant ; leur couple ne peut donc être viable car Arsène n'a pas réellement conscience des sentiments que la jeune fille lui porte et il s'inscrit de surcroît dans la même logique de maître et serviteur que le couple Louise-Urbain. Dès lors, le « couple-ami » qui semblait porteur d'un équilibre indispensable à son fonctionnement se révèle marqué par l'échec que la communauté fait peser sur lui.

▪ Aussi, « le vieux couple », ayant traversé toutes les difficultés sociales, semblerait représenter une alternative ; on recense dans *Carnage* et dans *La Vouivre* trois couples représentatifs : c'est le cas de Médie et de Gomais lorsqu'ils sont à Paris, celui de Victor

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XVI, p. 160.

et Emilie, et celui de Gesseran et sa femme. Ces couples sont depuis longtemps établis, intégrés dans la société et ne représentent plus pour elle une menace de désordre. Cependant, ils sont encore tous marqués par le poids de l'homme qui dirige le couple alors que la femme, reléguée aux affaires du ménage, a perdu son identité ; on peut le noter dans *Carnage* puisque la femme de Gesseran est privée de son nom par le narrateur. Ainsi, ce ménage établi repose-t-il, dans les deux œuvres, sur l'habitude et l'ennui si bien que *Carnage* et *Victor* brisent le contrat marital de fidélité.

Un mauvais fonctionnement de tous les couples ressort donc de nos cinq œuvres ; si certaines œuvres comme *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* ou *Le Roman de Mélusine* proposent une seule catégorie de couples, *La Vouivre*, au contraire, tente d'envisager les relations entre hommes et femmes sous l'angle de la pluralité ; reste que tous les couples sont marqués par le spectre de l'échec. En recentrant notre propos sur les couples que forme la fée avec un mortel, on tâchera de comprendre les raisons de leur formation ainsi que leur dynamique intérieure.

III.1.1.2 Complémentarité et singularité

En observant le type de relation que Mélusine entretient avec un mortel, on remarque que s'établit une reprise des catégories de la typologie, où la complémentarité appelle les couples « commerciaux », « obsessionnels » et « les vieux couples », alors que la singularité semble plutôt se trouver du côté du « couple-ami ». L'interrogation sur la complémentarité et sur la singularité permet de questionner le fonctionnement des relations envisagées et souligne la conception de l'amour mise en scène par chaque auteur à travers le personnage de Mélusine.

- Les couples que forment Mélusine et Raymondin, Médie et Carnage, Merlin et Mélusine sont des couples fondés sur la notion de complémentarité ; en effet, Mélusine apporte à Raymondin une descendance masculine, de nombreuses possessions, ainsi que la puissance et celui-ci, par le mariage, intègre la fée dans le monde des humains et lui permet, si l'interdit n'est pas transgressé, de lever la malédiction qui pèse sur elle. Le Moyen Age matérialise donc par une complémentarité matérielle les rapports qui peuvent exister entre deux êtres qui s'aiment. *Mélusine ou la robe de saphir* reprend ce procédé en présentant la robe de saphir comme l'argument de la complémentarité de Mélusine et de Merlin. En effet, le saphir procure à Merlin « force et subtilité »¹, alors même qu'il est également indispensable à Mélusine comme l'affirme Merlin :

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 9, p. 91.

J'emmène avec moi Mélusine, car elle est inséparable de sa robe de saphir, comme le mouvement de la vie.²

Franz Hellens traduit donc la complémentarité de ces deux êtres qui se sont cherchés pendant toute la durée de l'histoire, afin d'être à jamais rassemblés. Audiberti, quant à lui, rejette le symbolisme du joyau et préfère représenter la complémentarité du couple par l'alliance de deux êtres opposés ; en effet, Médie se trouve du côté de la vie par sa liaison avec la faune et la flore alors que Carnage est une puissance mortifère, ainsi que le matérialise le « cassefleur », instrument destiné à détruire la nature et même les hommes ; c'est donc par l'alliance du bien et du mal qu'est mise en scène la complémentarité de l'homme et de la femme, et on peut noter qu'à la fin du roman cette complémentarité est telle que les polarités se modifient : Carnage semble acquérir une sorte d'humanité envers Médie et Valentine, alors que Médie se place du côté du mal lorsqu'elle renvoie le chauffeur Fourrou, provoquant ainsi sa mort.

▪ L'autre pôle des relations développées est celui de la singularité : deux êtres s'assemblent parce qu'ils découvrent dans l'autre des similitudes ou des échos. Ainsi, la Vouivre trouve dans Arsène un alter ego avec qui elle peut partager sa solitude ; les deux personnages se retrouvent dans une même attirance physique, et un même désir de compréhension. En effet, les rencontres avec la Vouivre offrent un espace de liberté à Arsène qui, enfermé dans la communauté de Vaux-le-Dévers, accède à la parole par l'intermédiaire de l'être féérique. Quant à la Vouivre, Arsène est le premier homme qui, depuis cinquante ans, s'intéresse à elle, et non à son rubis ; leurs deux solitudes se croisent tout en créant une complémentarité qui ne s'établit que dans un second temps, Arsène développant au contact de la Vouivre réflexion et tolérance, et cette dernière apprenant à mieux appréhender les hommes et leur civilisation. On retrouve cette singularité dans les rapports du couple Narrateur-Mélusine puisque tous deux se présentent comme deux êtres perdus dans un monde privé de repères ; dès lors, leur association est celle de deux errances et, à l'image du couple la Vouivre-Arsène, elle se concrétise dans une complémentarité seconde qui fait que le narrateur veille sur Mélusine alors que celle-ci lui donne la force d'aller toujours de l'avant et de ne pas s'arrêter aux apparences. Enfin, le troisième couple à reposer sur la singularité est celui du soldat et de Médie dans *Carnage* ; cette singularité est véhiculée tout d'abord par leurs liens familiaux, par leur jeunesse commune et par leur solitude ainsi que le déclare Médie :

- Je pensais à ma solitude.
- Je t'épouse. Elle disparaît !
- Et qu'est ce qu'elle t'a fait, pauvre petit, dis ? Et qu'est-ce qu'elle t'a fait, ma

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 264.

solitude !¹

Aussi, se dégagent de cette comparaison deux fonctionnements inverses mais qui se rejoignent cependant sur la même conclusion : la nécessité pour un couple de passer par ces deux étapes dans sa construction. En effet, certains couples rencontrent d'abord la complémentarité avant d'avoir accès à la singularité, alors que d'autres opèrent suivant le schéma inverse. Cependant, si complémentarité et singularité apparaissent comme deux modalités nécessaires à l'établissement d'un couple, reste que celui-ci ne se forme pas sans heurts ainsi que l'a souligné la typologie. Dès lors, l'alliance de deux altérités semble passer par un rapport de forces nécessaire à sa constitution.

III.1.1.3 Amour et rapports de force

Si la figure de Mélusine permet à nos auteurs de mettre en scène les phénomènes de constitution d'un couple, elle donne encore à voir la tension qui résulte de l'union d'un homme et d'une femme ; ainsi la féerie, en accentuant le pouvoir de la femme, souligne les rapports de force qui existent à l'intérieur d'un couple.

- Ceux-ci sont déjà visibles dans les deux ouvrages du Moyen Age au travers des rapports que Raymondin entretient avec la fée ; en effet, Mélusine apparaît comme une fée dominatrice et organisatrice : c'est elle qui prend toutes les décisions et qui domine son entourage. Ainsi, la fée est-elle responsable de la punition infligée par Présine puisque c'est elle qui conduit Mélior et Palestine à enfermer leur père Hélinas dans la montagne du Canigou ; si les trois sœurs sont fautives, Mélusine est seule instigatrice du châtement infligé à Elinas. Dans sa rencontre avec Raymondin, c'est encore elle qui prend la parole la première, signe de son autorité à venir sur le jeune homme ; celle-ci sera confirmée par la suite du récit puisque, chez Jean d'Arras comme chez Coudrette, Raymondin ne prend jamais aucune décision. Ainsi, dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, lorsque Raymondin part reconquérir les terres de ses aïeux en Bretagne, l'initiative est celle de son épouse et non la sienne. Dans *Le Roman de Mélusine*, il lui demande encore conseil lorsqu'il apprend que Fromont a choisi de devenir moine à l'abbaye de Maillezais ; il répond ceci à son fils :

Froymon, dit-il, entet ton pere.
J'ay envoyé devers ta mere
S'il lui plairoit a savoir mon,
Se tu seras moynë ou non.
De quoy el me laisse la charge
De tout le fait, et le m'encharge.²

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 108.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 2865-2870, p. 205.

Ainsi, Raymondin ne prend-il la décision que parce que Mélusine l'encourage à le faire. Le choix de faire incarner cette autorité par une fée permet d'accentuer cette dynamique par l'acceptation des choix de Mélusine omnisciente ; cependant, transparait derrière la féerie une des questions essentielles que l'homme se pose sur le couple et son fonctionnement.

▪ On retrouve encore cette problématique du rapport de force dans les trois romans du XX^e siècle qui utilisent eux aussi l'image de la fée pour matérialiser ce questionnement. Tout d'abord dans *Mélusine ou la robe de saphir* où le narrateur, à l'image de Raymondin, est complètement soumis à la figure féerique. En écho aux romans médiévaux, il se retrouve dans le même état d'impuissance quand Mélusine le quitte et, à l'image d'un enfant, ne sait que faire après son départ :

- Mélusine, m'écriai-je, est-il vrai que tu m'abandonnes ?¹

Le terme « abandonner » exprime l'affliction devant la perte de l'autorité ainsi que l'incapacité à y faire face. Ici, il n'est donc pas question de lutte, comme au Moyen Age, dans la mesure où l'autorité est acceptée d'emblée et que le sujet ne se donne que dans sa passivité. Au contraire, d'autres romans mettent en scène cette lutte, comme *Carnage*. Audiberti nous décrit, pendant tout le récit, la lutte que se livrent l'homme et la femme pour avoir accès au pouvoir de l'un sur l'autre :

L'homme, ce manque de mémoire, et la femme, cette infirmité, reprenaient, poursuivaient leur vieille guerre.²

Cette guerre trouve son paroxysme dans la scène où Carnage, ne parvenant pas à réduire l'emprise de Médie sur lui, tente de l'assassiner ; il n'accepte pas cette domination et tâche par tous les moyens de la détruire :

Jamais, plus jamais, elle n'aura raison, raison de l'homme.³

C'est que Médie et Carnage, au-delà de leur fonction de personnages, incarnent l'homme et la femme dans l'attitude d'hostilité menant à la formation du couple ; vingt ans plus tard, le rapport de force semble s'être inversé en faveur de Carnage qui se félicite d'avoir dompté Médie « à plat, à ras, [comme] une vraie lionne de cirque, une loque. »⁴. Dans *La Vouivre*, Arsène essaie lui aussi d'inverser le rapport de forces qui s'est noué dans sa relation avec la Vouivre, ce qu'il tente de faire physiquement dès les premiers jours. A l'image de Carnage, le héros masculin de Marcel Aymé se trouve lui aussi réduit à l'utilisation de la force face à une situation qu'il ne parvient pas à dépasser par l'oralité.

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 264.

² Audiberti, *Carnage*, p. 109.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 151.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 191.

La violence physique pose ainsi le problème de l'absence de parole dans un couple.

III.1.2 Le secret

Le secret se présente comme l'expression de ce problème puisqu'il verrouille la communication en lui imposant le silence ; aussi, on pourra voir ici comment la parole se donne comme problématique et dans quelle mesure elle conduit à l'échec du couple.

III.1.2.1 Un élément constitutif

Le secret se présente comme un élément constitutif dans nos cinq œuvres et empêche le couple de se développer.

- Dans les œuvres médiévales, le secret est en effet la base du couple Mélusine-Raymondin, puisque, nous l'avons vu, il s'intégrait dans une logique de l'échange ; aussi, le secret se donne-t-il d'emblée comme un échec de la communication puisqu'il est présent dès la rencontre des deux personnages à la fontaine de Soif. Il s'inscrit dans une logique féerique puisqu'il porte sur la nature même de Mélusine et se présente comme constitutif du personnage féminin. Par sa présence, il crée un fossé entre les deux personnages et contribue à fonder les rapports de forces ; en effet, il devient source d'angoisse par son poids pour l'autre et confère à celui qui le détient un sentiment aigu de supériorité. Dès lors, la relation entre Raymondin et Mélusine ne peut que graviter autour de cet interdit et plonger dans un déséquilibre que seule la levée du silence pourrait rompre.

- Si le secret ne concerne plus la nature féerique de Mélusine, il est cependant récurrent au XX^e siècle et participe lui aussi de l'échec du couple. On peut le voir par exemple dans *La Vouivre* où le secret prend une forme particulière : la mort ; en effet, Arsène ne parvient à comprendre l'immortalité de la Vouivre et cette dernière cherche à déceler le mystère de la mort. On peut le voir à l'occasion de la mort d'Arsène :

Et la Vouivre, penchée sur le visage du mort, cherchait dans ses yeux sans regard le secret du grand mystère qu'elle ne devait jamais connaître.¹

Le secret repose encore ici sur un attribut féerique : l'immortalité. Néanmoins, une fois connu, il ne favorise pas à un rapprochement du couple puisqu'il crée un fossé entre les deux êtres, qui s'interrogent chacun de leur côté. Le couple Mélusine-narrateur ne se fonde pas directement sur le secret par le biais du pacte, mais la nature féerique de Mélusine constitue un objet de mystère ; en effet, le saphir de la robe de Mélusine

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 21, p. 251.

représente un objet d'interrogation dans tout le roman, ce qui justifie sa forme de roman policier ; cette robe en saphir offre donc un déplacement du secret médiéval en faisant porter le mystère sur un objet extérieur à la fée, mais la fin du texte le réintègre comme un élément constitutif de Mélusine

Aussi longtemps qu'elle fut en possession de cette robe, elle tint d'elle-même toute puissance. Depuis qu'elle l'a perdue, elle ne peut rien sans moi.¹

Ainsi, la robe de Mélusine et, par métonymie, la fée elle-même, offrent le secret de leur nature même, et empêchent la fonction phatique du langage ; le secret constitue alors une aporie et neutralise le développement possible du couple. D'ailleurs, Mélusine part à la fin du roman avec Merlin, c'est à dire avec celui qui est capable de dépasser le silence du secret. *Carnage* met également en scène le thème du secret par le biais de la figure de Médie ; il ne s'agit pas dans le couple d'un tabou particulier ou d'une clause secrète à tenir, mais d'une irréductibilité qui fait qu'à l'image d'Arsène-la Vouivre, le dialogue ne peut pas franchir la distance de l'altérité ; ainsi, Médie semble pouvoir se fondre dans tout ce qui l'entoure, à l'exception de Gomais qui reste « l'autre » :

Médie emplissait de sa stature rêveuse ce ciel qui la comble. Elle était l'ampleur du ciel. Elle était cette terre, tant et tant de sapins à l'infini de leurs aiguilles, tous ces villages, tous ces hommes, toutes ces femmes. Elle était même, elle était surtout, là-haut, sur la pierre grise et plate, le fantôme aux cuisses nues du guerrier d'Afrique. Elle était aussi cet autre guerrier, cet autre elle-même, qu'elle avait tué, mais, peut-être, il guérirait. Elle était encore...Non...Cette fois, non. Elle n'était pas Gomais. Elle n'était pas Carnage. Il demeurerait hors d'elle. Elle ne pouvait pas, elle ne voulait pas se le réduire, se l'incorporer.²

C'est de cette faculté à investir le monde qui l'entoure, que Médie tire le secret même de sa nature et l'impossibilité « d'incorporer » le personnage de Carnage, alors qu'elle pouvait le faire avec son cousin. Dès lors, l'écart naît de cette incapacité et constitue l'obstacle majeur à la communication du couple.

III.1.2.2 L'épreuve

Ce respect du secret constitue réellement une épreuve pour le couple qui doit parvenir à dépasser cette limite à la communication.

- Celle-ci est amplement soulignée dans les deux récits médiévaux dans la mesure où la rupture du secret s'accompagne d'une malédiction pour la famille des Lusignan. L'épreuve de la conservation de ce secret est appuyée par une menace qui va peser sur toutes les générations ; dès lors, face à un tel poids, il est impossible que le couple puisse s'épanouir normalement. On peut ajouter de surcroît que le secret, dans les deux romans,

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 264.

² Audiberti, *Carnage*, p. 136.

médiévaux n'est pas lié tout d'abord à une information commune qu'il ne faudrait pas divulguer à l'extérieur ; en effet, Raymondin sait qu'il ne doit pas voir Mélusine le samedi sans en connaître pour autant les raisons. L'épreuve de la tentation par la curiosité est donc grande puisque Mélusine lui demande d'ignorer quelque chose qu'il a envie et besoin de connaître. Aussi l'épreuve va se doubler d'un autre défi pour le couple : une fois la nature féerique de Mélusine découverte, Raymondin sait qu'il ne peut la révéler pour conserver sa femme ; Raymondin doit garder le silence sur ce qu'il a découvert, même avec Mélusine. L'épreuve est encore plus difficile ici puisque Raymondin doit surveiller ses dires même avec la personne qui lui est la plus proche et sur qui porte le secret. Cette nécessité de conserver le secret isole l'individu par l'aliénation du silence ; le discours se révèle donc miné de l'intérieur puisqu'il ne peut accomplir ses fonctions de communication. Il enferme alors le couple dans une logique jussive pour celui qui connaît le secret et passive pour celui qui veille sans cesse à sa conservation.

- Dans les romans du XX^e siècle, l'épreuve se donne comme constitutive pour les trois couples de *La Vouivre*, *Carnage* et *Mélusine ou la robe de saphir*. En effet, dans *La Vouivre*, Arsène partage lui aussi le poids du silence dans la mesure où, lorsqu'il a tâché de s'ouvrir de sa relation avec la Vouivre à la personne qui était susceptible de mieux le croire, le curé, celui-ci a refusé de l'entendre ; à partir de ce moment là, Arsène décide qu'« être poli et bien éduqué, c'est justement ça, garder pour soi les histoires qui pourraient déranger le monde. »¹. Aussi, toutes ses rencontres avec la Vouivre se doivent d'être secrètes et cette épreuve conditionne l'évolution de leur couple ; en effet, lorsqu'Arsène rencontre à la foire de Dôle la Vouivre, ce n'est qu'à l'écart de la foule qu'ils vont échanger quelques propos et cette distance est déjà trop proche pour Arsène qui doit préserver secrète cette relation :

La Vouivre lui prit les mains, les pétrit dans les siennes et se pencha pour y appuyer ses joues l'une après l'autre. Arsène en était contrarié. Parmi les gens qui passaient dans la rue, il pouvait se trouver quelqu'un de connaissance.²

Ainsi, leur couple est-il marqué par l'irréalité puisque l'épreuve du silence impose sa non-existence pour la communauté. Dans *Carnage*, l'épreuve prend une forme différente et change de pôle ; en effet, c'est Médie qui est marquée par le silence à respecter sur sa propre nature comme dans les romans médiévaux et quant à *Carnage*, son épreuve est de réduire Médie à l'humanité qu'il lui destine. Aussi, cette épreuve s'étend sur une période de vingt ans pendant laquelle *Carnage* cache ses sentiments de compassion pour Médie afin de détruire sa nature féerique ; en retour, Médie doit elle aussi se dénaturer pour

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 3, p. 28.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 118.

oublier ce qu'elle est et se conformer aux désirs de Carnage. Cette épreuve est celle du don même d'une vie :

Avant, il aurait, certes, pris très mal une telle demande. Il aurait redouté, de la part de la femme, un piège, un truc. Mais il avait réfléchi. La justice est la justice. Depuis vingt ans, sans une plainte, sans un mot, elle aurait pu tenir un rôle ? Bien arabe, ça. Bien chinois...Non, elle ne lui joue pas la comédie. D'ailleurs, quoi qu'il arrive, il a, déjà, reçu d'elle toute une vie.¹

Elle est encore stigmatisée par la couleur blanche qui répugnait Médie ; l'image de l'épreuve passe dans tout le texte par ce blanc que Médie doit côtoyer tous les jours – on remarque d'ailleurs que le choix de la vie au lavoir par l'auteur n'y est pas étranger. Aussi, ce blanc qu'elle doit apprivoiser est le symbole de l'épreuve que sont ces vingt années de vie passées aux côtés de Carnage :

Le blanc du linge, elle l'admettait maintenant, et comment ! Mais le blanc de la substance minérale aux profondeurs de la ville lui donnait des envies de fuir, de fuir en gémissant.²

Contrairement à *La Vouivre*, cette épreuve prend la forme d'un chemin de croix et constitue entre Médie et Carnage une impossibilité à la réalisation de leur couple, même s'il est établi ici, et n'a pas à souffrir du poids de la société. De même, l'épreuve se donne comme différente dans *Mélusine ou la robe de saphir* puisqu'il s'agit pour le narrateur de suivre sans cesse Mélusine dans ses pérégrinations. L'attention est donc portée aux épreuves qu'il appartient au héros de franchir : celui-ci doit prouver qu'il est digne de l'amour de la fée, dont la présence est le don même qu'elle apporte. Tout le roman devient ainsi le lieu d'une épreuve qui consiste pour le narrateur à adhérer au mouvement de Mélusine :

Ma tâche est de te suivre dans cet éloignement si proche.³

Cependant, l'obstacle qui freine son cheminement n'est pas imposé par la fée ; il se constitue par un interdit intériorisé, une pesanteur, une attention portée aux détails pratiques. Mélusine le lui dit :

Vois, j'ai les pieds nus, j'ai laissé mes sandales devant la cathédrale. Mais tu t'es souvenu de ce détail infime et pendant que tu cherchais tes chaussures, je me suis mis à chercher une route et je t'ai oublié.⁴

Englué dans ses vêtements, dans sa « vieille carcasse pourrie d'habitudes et de préjugés »⁵ le narrateur lutte contre les objets familiers qui retardent sa rencontre avec Mélusine : un fauteuil, une chaise, ses chaussures. Suivre Mélusine s'apparente alors plus

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 214.

² Audiberti, *Carnage*, p. 215.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. II, p. 25.

⁴ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. II, p. 25.

⁵ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XI, p. 108.

à une épreuve spirituelle qu'à une épreuve sportive ; la fuite de la fée contraint le narrateur à observer le monde du point de vue de la vitesse que Mélusine impose à son regard ; l'épreuve qu'impose donc Mélusine au narrateur est un renversement à opérer sur toutes les choses pour que l'extraordinaire devienne quotidien.

On peut donc voir que dans toutes nos œuvres le couple doit traverser des épreuves qui mettent en jeu son pouvoir de résistance ; cependant, celles-ci, associées plus ou moins directement au secret, conduisent inmanquablement à l'échec de la communication.

III.1.2.3 L'échec de la communication

- En effet, on peut tout d'abord lire cet échec de la communication dans la violation du secret ainsi que dans l'épreuve qui n'a pas été dépassée ; l'acte de Raymondin est donc symptomatique lorsqu'il perce un trou dans le mur afin d'espionner Mélusine. Il croit donc les accusations d'infidélité qui sont portées par le comte de Forez contre Mélusine ; le sentiment qu'il développe alors est celui de la jalousie, signe de la non efficacité du dialogue. Raymondin par sa jalousie signale la rupture du pacte initial où Mélusine affirmait qu'elle ne ferait rien le samedi qui puisse aller à l'encontre de l'honneur de son époux. Le poids du secret arrive alors à une tension telle que c'est par le biais de la jalousie qu'elle va trouver une justification ; ainsi, par ce déplacement de la tension sur un objet extérieur – la possibilité de l'existence d'un amant, le problème de communication qu'impose le secret va pouvoir être mis à jour. L'épreuve du secret n'a donc pas pu consolider le couple dans la mesure où il n'était pas partagé ; en effet, c'est seulement Mélusine qui le détient mais elle impose à Raymondin le silence au sujet d'un objet dont il ignore la nature. Or, si le secret avait été partagé avec lui il aurait pu devenir inclusif, c'est à dire forger une identité commune au couple en opposition avec le reste du monde ignorant du secret. Cependant il est ici exclusif dans la mesure où Raymondin, lorsqu'il l'apprend, ne peut en parler avec Mélusine ; dès lors, la communication est vouée à l'échec de l'épreuve, où l'un des actants doit affronter le monde ainsi que son double amoureux. Le langage, miné car assujéti à l'interdit, marque l'échec du couple qui ne peut se construire par le dialogue ; face à cette impossible communication, le départ de la fée symbolise cette irréductible incapacité du dialogue à souder le couple. C'est donc sur le silence de la fuite que s'achève l'histoire de Mélusine et de Raymondin.

- Dans les trois romans du XX^e siècle, la communication se donne aussi comme impossible car neutralisée par le poids du secret que l'épreuve ne parvient à dépasser ; dans *Mélusine ou la robe de saphir*, la communication entre Mélusine et le narrateur ne s'établit, à l'image des romans médiévaux, qu'au moment du départ de la fée. Il ressort donc de ces trois ouvrages que le retour de la fonction phatique du langage ne peut se

faire que comme prélude au silence ; le secret ne peut être transgressé et l'épreuve achevée que parce que leur tension débouche sur la fuite et l'absence de discours. Ainsi, pour le narrateur, une fois que Mélusine lui a livré son secret, « le silence du désert et de la nuit fut toute sa réponse. »¹. Ici, l'impossibilité de la communication est d'autant plus radicalisée que c'est par une tierce personne que le narrateur apprend la teneur du secret ; en opposition aux deux romans médiévaux où un dialogue s'établissait entre Mélusine et Raymondin, et dans lequel, pour la première fois, chacun exprimait son amour à l'autre, le dialogue est ici court-circuité par Merlin qui empêche par là même une ultime communication avant le départ. Dès lors, l'échec de la parole se révèle dans toute son étendue, ainsi que le mettent encore en scène *Carnage* et *La Vouivre*. En effet, le roman *La Vouivre* se clôt lui aussi sur l'échec de la communication puisque la mort d'Arsène interrompt un dialogue qui était déjà problématique : leur avant-dernière entrevue s'était soldée par une dispute où le secret de l'éternité lui avait fait apparaître la Vouivre comme « un être difforme et dégoûtant, l'ennemie – d'ailleurs indifférente – de sa vie de paysan si pleine, si bien calée. »². Aussi, la mort vient-elle se placer comme point de clôture de la communication du couple et ne permet pas, à l'image des récits médiévaux, la résolution du conflit entre secret et discours ; en effet, les dernières paroles que prononce Arsène sont en rapport avec la Belette et cette intrusion d'une tierce personne vient, à la manière de *Mélusine ou la robe de saphir*, marquer l'échec qu'elles portaient déjà. Dès lors, malgré ses tentatives, la Vouivre ne parvient pas, une fois Arsène mort, à établir une ultime communication par laquelle le secret dévoilé permettrait peut-être au couple de trouver son accord et son unité à travers le langage. De même, Audiberti dans *Carnage* illustre lui aussi l'échec de la communication du couple Médie-Carnage ; la dernière conversation qui se noue entre Carnage et Médie auprès de son lit de mort a trait à l'achat du bout de l'impasse pour en faire « un mur, un grand sale mur comme un cheval, avec du verre dessus »³ ; la question matérielle remplace ici les interrogations existentielles au sujet du couple qu'elle forme avec Carnage. S'il subsiste ici un fantôme de communication, c'est qu'il porte sur tout, sauf sur l'objet du secret et de l'épreuve ; la mort qui emporte Médie souligne qu'aucune communication n'a jamais pu exister dans le couple, dans lequel la violence suppléait aux mots. Ainsi, le secret exclusif phagocyte le couple qui ne parvient pas à dépasser le silence qu'il impose dans le langage ; l'épreuve devient un enjeu à l'intérieur du couple, ce qui rend la communication viciée. Dès lors, si les mots ne parviennent plus à communiquer, le corps - à l'image de Médie en fusion silencieuse avec

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 264.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 18, p. 206.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 256.

les éléments - pourrait peut-être parvenir à palier l'interruption du dialogue par une autre forme de communication.

III.1.3 La sexualité

III.1.3.1 Le langage du corps

En effet, le corps, par un langage qui lui est propre, pourrait peut-être représenter la solution à l'aporie du discours.

- Les deux récits médiévaux le mettent en scène uniquement à l'occasion de deux événements ; c'est tout d'abord à l'occasion de la scène de rencontre que Mélusine, par sa beauté physique, séduit Raymondin et engage le dialogue. Si elle lui avait parlé auparavant, ce n'est que lorsque Raymondin la voit qu'il décide de briser son silence :

Et quant Remondin l'ouy, si la regarde, et perçoit la grant beauté qui estoit en la dame ; si s'en donne grant merveille, et ne lui semble mie qu'il eust oncques mais veu si belle. Lors sault jus du cheval appaertement, et l'encline parfaitement en disant [...] ¹

Mais quant il vit le corps humain
De la dame qui le tenoit,
Ou si grande beauté avoit,
Il s'entr'oublia ses ennuis
Et ne scet s'il est mors ou vis.
Du cheval sault jus sur l'erbage,
Puis li dist : « Gracieux ymage [...] » ²

Ainsi, le langage du corps paraît bel et bien exister dans nos deux romans médiévaux, puisqu'il permet l'établissement de la communication. Cependant, le second et dernier moment où il est évoqué – on exceptera le départ final - est celui du bain ; aussi le message du corps se trouve perverti et discrédité dans la mesure où l'apparence physique de Mélusine est trompeuse : Raymondin l'a toujours perçue comme celle d'une femme alors qu'elle porte en elle les stigmates de l'appartenance au monde animal. Aussi, un discrédit est-il jeté sur cette communication corporelle.

- Les romans du XX^e siècle s'intéressent eux aussi à la communication du corps comme palliatif à l'incapacité de la parole. Dans *Mélusine ou la robe de saphir*, c'est à l'occasion de la scène du bain dans une chambre d'hôtel que le narrateur échange pour la première fois des propos en toute communion et complicité avec Mélusine ; la suggestion de la nature féerique de Mélusine se fait d'ailleurs à ce moment, sans que cette révélation

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou le roman des Lusignan*, p. 24-25.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 538-541, p. 125.

passé pour autant par la parole. En effet, c'est le corps qui témoigne de cette dualité et son acceptation en est facilitée :

Le torse de Mélusine pivotait sur sa base instable, on pouvait toucher la chair, mais les cuisses et le ventre demeuraient la part du liquide.¹

La « conversation avec Mélusine dans la salle de bain d'un hôtel », ainsi que l'annonce le titre du chapitre, met en scène le corps comme vecteur des révélations des deux personnages lorsqu'ils s'avouent leur amour. De même, dans *La Vouivre*, c'est autour du corps que se noue la communication du couple Arsène-la Vouivre ; l'émoi provoqué par la figure de la Vouivre, à l'occasion de la première rencontre, conduit à engager le dialogue oral pour masquer le dialogue du corps :

La Vouivre le regardait avec des yeux chauds, son visage s'était coloré, elle respirait plus vite. Arsène vit son émoi et eut lui-même chaud aux joues, mais il craignit pour son âme et répondit avec une feinte tranquillité :

- Je pensais à ce que vous êtes en train de penser, mais tout ça, c'est de la bêtise. Le temps du plaisir, on le retrouve toujours, mais le travail, il n'attend pas et, moi, j'ai laissé ma faux sur le pré. Au revoir.²

La seconde entrevue avec la Vouivre a encore recours à une communication corporelle qui passe tout d'abord par la lutte au corps à corps pour se solder par la formation du couple, toujours par le biais du langage du corps :

[La Vouivre] avait passé son bras autour de son cou et lui parlait tout bas, bouche à bouche. Lui-même ne restait pas inactif et, le moment venu, il fit tout ce qu'il fallait pour charger sa conscience d'un regrettable souvenir.³

Le « bouche à bouche » témoigne de ce langage quasi-silencieux qui s'établit dans le couple et qui peut représenter, ici, la solution à l'échec de l'oralité. En effet, la fusion corporelle parvient à transcender le secret qui les sépare puisque leurs deux corps incorporent la mortalité et l'immortalité. Cependant, ce langage corporel ne peut s'exercer qu'en privé puisqu'Arsène empêche les marques démonstratives de la Vouivre à la foire de Dôle par crainte d'être vu en sa compagnie ; dès lors, ce langage, limité dans son expression, trouve son aporie dans la mort : le visage d'Arsène ne parvient pas à révéler à la Vouivre le fameux secret de la mortalité qui les séparait. Ainsi, il semble que le langage du corps, plus opératoire cependant que l'oral, ne parvienne pourtant pas à dépasser le secret constitutif du couple. *Carnage* l'illustre encore, par le biais du couple du soldat et de Médie qui semblent fusionner dans le silence :

Le jeune-homme est dans la maison de la jeune-fille. Il épousera la jeune-fille. Il sait dans le silence fourmillant qu'elle l'écoute, qu'elle lui répond, même qu'elle dort, et, dans ce cas surtout.⁴

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XIX, p. 193.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 2, p. 19.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 4, p. 38.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 100.

Pierre et Médie communiquent ensemble par leurs corps qui parlent pour eux, par leur faculté à appréhender leur différence dans une fusion qui se donne de façon physique ; le soldat intègre la nature serpentine de Médie et se l'approprie alors qu'elle aurait pu menacer le couple du poids du secret comme dans les œuvres médiévales :

La nuit du jeune-homme fut affreuse. Il appelait la vipère à travers les murs. Il voulait la séduire de plaintes. Il lui consacrait sa propre odeur, tout aiguisé de fièvre. Son corps chantait : « Je suis un homme. Je suis le corps d'un homme. Sans toi, je me repens de vivre. La vipère, c'est l'homme avec la femme ensemble. On le tranche. Le morceau crie et se tend. Cela crie en moi, hors de moi, vers toi. »¹

Cette fusion qui se fait dans le silence, par le murmure du corps, représente dans *Carnage* la seule voie de communication ; en effet, tout le reste apparaît dans une sorte de brouillage oral qui interdit la parole au profit de l'acte. Cependant, c'est lorsque Pierre demande sa parole à Médie et par là même de réintégrer le fonctionnement social habituel que le couple se brise ; en effet, lorsque le soldat reprend le train il propose à Médie de l'épouser alors que cette dernière l'a déjà fait physiquement. Cette volonté d'engagement par le « oui » oral et social brise l'harmonie qui régnait alors dans le couple, par la restauration de la parole. Avant ce retour à l'ordre du dire c'était le corps qui régnait dans la réalité de son expressivité :

L'amour même ne comptait plus. On désertait, en effet, le domaine des mots et de tout ce que leur mensonge peut désigner. Liée à l'autre, dans la plénitude active de l'abandon, au sommet de tous les vertiges, elle était la puissance bienheureuse.²

En effet, par le langage du corps, c'est encore tout le problème de la parole mensongère qui est posé et au-delà même, la question du mal.

III.1.3.2 Le problème du mal

Elle apparaît comme problématique dans nos cinq œuvres puisqu'elle est en relation avec le corps, et dans certaines même, avec la sexualité.

- Dans les deux récits médiévaux, le mal est lié à la figure de Mélusine ; de façon directe tout d'abord, puisque c'est elle qui prend la décision d'enfermer leur père afin de le punir de sa trahison. Jean d'Arras place cet épisode juste avant la rencontre de Mélusine et de Raymondin et souligne par là même que les trois fées peuvent aussi se trouver du côté du mal ainsi que le déclare Présine :

Faulses et mauvaises, et tres ameres et dures de cuer, vous avez mal fait, quant cellui qui vous avoit engendress vous avez ainsi pugny par vostre faulx et orgueilleux couraige.³

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 115.

² Audiberti, *Carnage*, p. 123.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 12.

La seconde manifestation du mal touche au corps de Mélusine puisqu'elle a enfanté un fils qui semble en être son incarnation. En effet Mélusine affirme « que il feroit tant de maux que ce ne seroit pas si grant dommage de la mort de telz xx^m, que de la perte que on auroit par lui, car certainement il destruiroit tout quanque j'ay ediffié, ne jamais guerre ne faudroit ou pays de Poitou ne de Guyenne. »¹. Coudrette ajoute au sujet d'Horrible

Cel enfant fut nommé Orrible,
Car au veoir estoit terrible ;
Et tant fut de mauvaise affaire
Qu'il ne pensoit qu'à mal faire.²

Quant à Geoffroy à la Grand Dent, il semble cumuler, à l'image de sa mère, une double postulation : vers le bien ainsi que vers le mal, lorsque sur un coup de tête, il brûle son frère et l'abbaye. Ainsi, dans la figure de Mélusine se lit déjà la problématique du mal, que l'on retrouve, à l'exception de *Mélusine ou la robe de saphir*, dans les romans du XX^e siècle.

▪ En effet, la Vouivre nous est présentée tout d'abord par Arsène comme étant une créature du diable, lorsqu'il couche avec elle :

Mais infernale ou pas, toute créature avec laquelle on commet le péché est inspirée par le démon. Peut-être même était-on plus excusable de céder à un suppôt du diable qu'à des intermédiaires d'occasion.³

On voit très bien ici que la sexualité est liée au mal ainsi que le dit le narrateur ; et c'est à chaque rencontre d'Arsène et de la Vouivre que la question du mal et du diable se pose à Arsène :

Le diable n'était sûrement pas de la fête et Arsène dut en convenir. A ses yeux, cette innocence n'arrangeait rien et la lui faisait apparaître plus étrangère et moins humaine que si elle eût appartenu au démon, lequel est tout de même un peu de la famille.⁴

Si le diable n'est pas lié à la figure de la Vouivre, le mal est associé à la sexualité dans la conception catholique d'Arsène, révélatrice des mentalités de Vaux-le-Déviers. A cette interrogation sur le mal dans la sexualité, on peut associer la présentation de « monstres ayméens », puisque *La Vouivre* est peuplée de désaxés sexuels. Ces monstres, qui ne sont pas à l'échelle humaine, rejoignent la figuration de la déformation présente dans le personnage médiéval d'Horrible, en touchant, ici cependant, au problème de la sexualité. Parmi toutes les femmes dévergondées de *La Vouivre*, Gilberte Mindeur, dite la « dévorante » s'impose ; en donnant à Germaine les traits d'un ruminant, l'auteur fait d'elle un être grotesque et difforme. Elle développe encore l'instinct d'un carnassier

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 258.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1431 à 1435, p. 157.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 4, p. 38.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 9, p. 88.

affamé puisqu'elle guette ses victimes et les enlève, à l'image du fils du maçon. La dévorante est un être quasi-sauvage pour qui l'assouvissement de sa passion est une fin en elle-même. Le talent d'humoriste de Marcel Aymé consiste à grossir les traits aux yeux de ses lecteurs, en leur donnant ainsi des proportions phénoménales pour mieux montrer leurs tares ; aussi, le problème du mal dans la sexualité est-il posé par ces « monstres » qui ont une activité sexuelle surnaturelle. Cependant, ils sont encore des victimes puisque Marcel Aymé n'exclut jamais les circonstances atténuantes : une femme érotique à l'excès souffre peut-être d'une infirmité héréditaire. *La Vouivre* propose donc une vision du mal dans la sexualité ambivalente puisque victimes et bourreaux sont associés dans les mêmes figures. Si la question de la sexualité est au centre de *la Vouivre*, elle se présente également comme essentielle dans *Carnage*. En effet, comme le dit Alain Clerval¹ :

Le mal vient de ce que entre la conception de l'homme, ce qu'Audiberti appelle l'alchimie fornicatrice et la réalité de la nature humaine, entre l'accouplement, ce mélange de sperme et de sang, d'où la créature est issue et la vérité de l'être humain tourné vers le ciel, vers la conquête de l'espace, vers la mainmise du savoir et du pouvoir, le divorce se révèle sans remède, absolu..

Aussi, la notion de sexualité entre Médie et Pierre interrompt leur relation puisqu'elle insinue le mal représenté par la figure du soldat tunisien tué par Pierre :

Mais il sentait bien qu'elle gardait de ce baiser, une honte, une rancune.²

Dès lors cette première rencontre avec le mal par le biais de la sexualité aboutit au mariage avec lui sous les traits de Carnage qui rappelle la figure du diable avec ses deux yeux qui n'en font qu'un :

Derrière ce chariot de fer un homme était debout. Il tenait, dans sa main pendante, son cassefleuret. Il ne disait rien. Il était à sa place au centre, ou presque, du monde. Elle le regardait avec une fixité terrifiante. Il la regardait avec cet œil unique que lui faisaient ses deux prunelles.¹

En effet, le démon est souvent représenté avec un seul œil au milieu du visage, ce qui l'assimile au Cyclope, préfiguration païenne du Diable. De même, son cassefleuret, moins qu'un symbole phallique, est plus un emblème du mal qu'il incarne, puisqu'il est destiné à frapper aussi bien les plantes, les animaux que les individus. Aussi, l'union à Carnage se scelle dans la cave de ce dernier, antre où sont exposées toutes les bêtes qu'il a tuées : c'est donc dans l'univers du mal que Médie pénètre et à qui elle s'associe en touchant pour la première fois Carnage. Ce problème du mal véhiculé par la sexualité conduit à son expression la plus élevée, la mort ; ainsi, la figure de la fée articule deux postulats simultanés : l'une vers Eros, l'une vers Thanatos.

¹ Alain Clerval, « Le pouvoir et le mal », *Audiberti le trouble-fête*, Colloque Cerisy-la-Salle, p. 90-99.

² Audiberti, *Carnage*, p. 121.

III.1.3.3 Eros et Thanatos

▪ La mort est tout d'abord présente dans nos deux romans médiévaux au seuil du texte, annonçant et provoquant la scène de rencontre ; aussi, Eros et Thanatos apparaissent déjà au Moyen Age de façon étroitement liée. En effet, Raymondin, à l'occasion d'une partie de chasse tue accidentellement son oncle et père adoptif, Aymery de Poitiers ; ce parricide conduit Raymondin à errer dans la forêt jusqu'à ce qu'il rencontre Mélusine. Le sanglier, surgi de nulle part, qui a mené Raymondin à tuer son oncle ainsi que le cheval qui entraîne Raymondin jusqu'à la fontaine de Soif sont tous deux des animaux de nature féérique ; on peut donc voir dans leur apparition une volonté de la fée et au-delà même, dans le meurtre programmé du comte de Poitiers, une intervention de sa part pour amener à elle le jeune-homme. La figure de la fée semble donc appeler à elle l'image de la mort, ainsi que le mettent en scène les romans du XX^e siècle, à l'exception de *Mélusine ou la robe de saphir*.

▪ En effet, on peut tout d'abord voir la figure de Mélusine vectrice des deux pôles d'Eros et de Thanatos dans *Carnage* d'Audiberti, où la figure de la fée apparaît étroitement liée à la pulsion de mort ; ainsi, dans la première partie, surgit dans chaque moment d'intimité avec Pierre la figure du jeune soldat mort au combat ainsi que des réflexions sur la mort. Aussi, les réflexions de Pierre n'envisagent-elles la fusion de deux êtres que dans le meurtre de l'un des deux :

De toute sa vigueur il sortait de lui-même pour se substituer à la charmante personne, pour devenir elle sans cesser, lui, de rester lui. Mais l'un demeure soi. L'autre reste chez lui (sauf, peut être s'il vous tue...)²

La sexualité se donne donc dans un rapport étroit à la mort, qui conduit dans la deuxième partie de *Carnage*, à l'accumulation des cadavres ; Médie, dans son intégration au monde du mal par sa fusion avec Carnage, développe autour d'elle le règne de Thanatos. Ainsi, s'agit-il tout d'abord de Gesseran, son père, qui meurt juste avant le départ de Médie ; c'est encore plus directement lié à la figure de la fée le personnage du chauffeur puisque Médie en le renvoyant du lavoir, par des propos ayant trait à la pendaison dans l'expression figée « Allez vous faire pendre ailleurs », provoque son suicide :

Le chauffeur, en silence, partit. Sa fille, à trois pas, le suivait. On devait le repêcher, trois jours plus tard, dans les aiguilles du barrage d'Asnières.¹

Ce suicide vaguement orchestré par Médie retrouve encore un écho dans celui de la protégée de Carnage, Valentine. En effet, Médie, censée surveiller la jeune fille, est descendue se restaurer à la cuisine et la retrouve pendue à son retour dans la chambre. La

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 123.

² Audiberti, *Carnage*, p. 111.

figure de Médie se présente de façon mortifère par l'accumulation des suicides qu'elle provoque, et cette image est relayée par l'indifférence de Médie à ce dernier suicide, alors que Carnage, incarnation du mal, pleure sa mort :

Médie le regardait curieusement. « Monsieur Gormais, dit-elle soudain, tu ne vas pas me faire croire que tu pleures pour de bon. Cette petite, ce n'était qu'une petite. »
[..] « Des fois, je me demande médita Gormais, si toi, c'est moi, si moi, c'est toi ».²

Le suicide est redoublé par un simulacre de meurtre puisqu'en assassin, le couple part enterrer la jeune fille dans les restes de l'exposition universelle ; cette aventure macabre se termine au pavillon de la Tunisie où ils finissent par dissimuler le corps. C'est à cette occasion que Médie tombe malade et meurt ; sa mort est répétée le même jour par celle d'un militaire que l'on identifie, par la mention à l'exposition universelle de la Tunisie, comme étant Pierre :

La grande baraque, trois jours demeure fermée, et, soudain, elle retentit d'un coup de pétard. Le commissaire de police découvre le cadavre du commandant – c'en était bien un – dans une des salles désertes. Le revolver était resté dans la main. Un de ces officiers d'Afrique.³

Ainsi, la fin du récit convoque la mort à travers la figure de Médie et de ses victimes et tout le texte se trouve plongé, après le topos de la descente au royaume des morts de l'exposition universelle, dans l'attente de l'événement de la mort de Médie elle-même. Le roman *La Vouivre* exploite lui aussi l'association d'Eros et de Thanatos dans la figure de la Vouivre puisque le personnage se présente dans cette dualité : les hommes désirent le rubis de façon obsessionnelle et dès qu'ils sont en sa possession, une meute de serpents vient leur donner la mort. Le personnage de la Vouivre articule donc le désir érotique et la mort que le serpent incarne, porteur de tout un imaginaire lié à la libido ; ainsi, même à la foire de Dôle, fort éloignée du cadre naturel dans lequel elle gravite, la Vouivre associe séduction et mort :

Arsène la complimenta, lui dit qu'elle avait l'air d'une fille de marquis. Elle sourit de plaisir et ouvrit son sac de cuir pour se mirer dans la glace. Curieux, il jeta un coup d'œil pour voir l'intérieur du sac. A première vue, il ne contenait qu'un poudrier, un peigne, un mouchoir et un porte-billets mais il remarqua que la poche du milieu était gonflée et animée comme d'un mouvement de vague. Le fermoir de la poche ayant cédé, une tête de vipère émergea lentement.¹

Le personnage de la Vouivre combine donc encore ici l'image d'Eros et de Thanatos dans une attirance qui se fonde sur l'ambiguïté de ces pulsions. Ainsi, la figure de Mélusine incarne cette sexualité qui se donne dans un univers mortifère ; le corps, qui semblait tout d'abord pouvoir véhiculer un langage permettant de rétablir la communication du couple,

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 211.

² Audiberti, *Carnage*, p. 243.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 245-246.

se révèle en définitive menaçant puisque, derrière la séduction, se cache la mort. Si la réalisation du couple ne peut passer par le corps, reste que la question du désir et de la mort pose une autre interrogation que stigmatise Mélusine : le désir d'absolu. Le spectre de la mort articule donc le problème de la finitude et celui de la sexualité, l'énergie vitale. Ces deux phénomènes mettent donc en scène le questionnement métaphysique sur le désir d'absolu.

III.2 Le désir d'absolu

III.2.1 La communion avec les éléments

Ce désir d'absolu, matérialisé chez nos cinq auteurs par la figure de Mélusine, prend tout d'abord sa source dans la communion avec les éléments, qui apparaît comme l'autre voie de communication.

III.2.1.1 Les éléments apprivoisés

- Cette communion naturelle qui s'établit avec les éléments se présente dans nos deux ouvrages médiévaux par la faculté qu'a Mélusine d'arrêter le cheval de Raymondin lancé dans sa course folle. C'est elle qui stoppe le cheval lorsqu'il conduit Raymondin au lieu de la féerie, et ce pouvoir sur le règne animal est souligné chez Jean d'Arras par la bride dont elle s'est emparée :

Ly chevaulx emporte [Remondin] grant aleure. [...]Lors se part [Melusine] des autres et vint a Remondin et print le frain du cheval, et l'arreste.²

Quant au pouvoir sur les éléments végétaux, il apparaît lorsqu'elle fait surgir une fontaine à un endroit qui ne possédait pas d'eau, ou bien encore, lorsqu'elle défriche et déboise très rapidement les champs et les forêts ; Mélusine médiévale a ici une autorité sur la nature qu'elle contrôle et régit.

- Au XX^e siècle, l'attention est également portée sur l'idée de contrôle des éléments ; en effet, on peut le voir tout d'abord dans *Mélusine ou la robe de saphir* lorsque le narrateur souligne l'adéquation entre Mélusine et le vent :

- Appuie-toi, je t'en prie, le vent t'emportera !³

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, II, p. 117.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 24.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. V, p. 44.

Elle est encore en communion avec le règne animal :

J'étais ivre comme une hirondelle, jetant de petits cris, traçant des courbes, planant, soudain entraînée sur une ligne de vertige toute raide qui s'achevait dans un nouvel élan.¹

Cette communion et cette communication avec la nature passent chez Franz Hellens par la comparaison qui identifie Mélusine au vent ou à l'hirondelle ; cette assimilation est mimétique et associe la figure féerique à l'image même de la nature. Celle-ci se fait de façon légèrement différente chez Marcel Aymé puisqu'il préfère à la comparaison, l'intégration complète dans le milieu naturel. C'est par cette intégration que les éléments peuvent être apprivoisés ; ainsi, la Vouivre vit-elle dans la nature et connaît-elle le langage des vipères qu'elle peut arrêter dans leur massacre sur un simple coup de sifflet, comme l'expérimente Arsène :

Devant lui, la horde rampante n'était plus qu'à trois mètres, lorsqu'un coup de sifflet l'arrêta net. Une dizaine de serpents qui avaient un peu d'avance sur les autres, se cabrèrent comme des chevaux, dans une attitude qui semblait menaçante.²

Quant aux éléments aquatiques, elle les a également apprivoisés, faisant preuve d'une grande détente et d'une bonne adresse dans l'eau puisqu'elle sait nager et s'y laisser flotter. Le narrateur suggère même parfois que l'eau se prête à ses jeux dans une communion sensuelle et ce, même si la Vouivre la contredit dans sa course :

Ses pieds jouaient dans l'eau vive et, d'une détente brusque, effleurant la surface à contre-courant, faisaient bondir des gouttes limpides qui venaient rouler sur ses jambes.³

Cette communication qui ne trouvait pas sa réalisation dans le couple rencontre ici un mode de fonctionnement qui lui permet de se matérialiser. On remarque de même au sujet de *Carnage* d'Audiberti, qui met en scène la figure de Médie ayant apprivoisé les éléments ; c'est tout d'abord le cas avec les animaux puisque Médie semble entretenir un dialogue avec son ami le hobereau qui est son interlocuteur privilégié dans toute la première partie du roman. Toute la nature est aussi sous son « empire », ainsi que l'affirme le narrateur, dans une sorte de garde-à vous devant la maîtresse féerique :

Elle était couchée à plat ventre dans l'herbe pure, en haut des talus de gazon. Elle mâchonnait une racine de trèfle. Tout son empire était à sa place vivante. Les sapins, poissons gigantesques, se tenaient debout sur leur arête principale.⁴

Les éléments apprivoisés semblent donc, dans nos romans, respectueux devant la figure de la fée qui a percé leur langage ; cette prouesse féerique de domination assure une

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. II, p. 30.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 4, p. 33.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 2, p. 16.

⁴ Audiberti, *Carnage*, p. 51.

fusion qui souligne d'autant plus la question du désir d'absolu incarné Mélusine.

III.2.1.2 La fusion avec la nature

Cette fusion avec la nature est projetée dans nos cinq œuvres comme suppléant à l'échec – ou même comme source de l'échec – du couple ; si la fusion de la fée ne peut se réaliser du côté de l'humanité, elle peut alors s'opérer dans un univers que l'homme n'a pas appris à décoder.

- En effet, dans nos romans médiévaux, la fée fusionne avec les éléments par la nature même de l'interdit qui pèse sur elle ; tous les samedis, elle voit son corps se transformer en un composé hybride appartenant au règne humain et au règne animal. Ainsi, cette moitié inférieure serpentine témoigne de cette fusion avec la nature que vient compléter le bain dans la cuve ; le monde animal et le monde aquatique sont réunis dans la figure de Mélusine en signe de cette fusion.

- Celle-ci est encore plus soulignée dans les trois romans du XX^e siècle, dans la mesure où cette fusion ne se fait pas de façon ponctuelle mais de façon complète. C'est tout d'abord le cas dans *Mélusine ou la robe de saphir*, où Mélusine « chez les nègres » semble participer d'un ordre naturel dans lequel elle se fond et dont elle connaît tous les secrets ; aussi, placée hors de la cité moderne, sa nature féerique se retrouve en adéquation avec l'environnement et s'exprime comme serpentine à la manière des récits médiévaux :

J'admirai la souplesse de Mélusine. Elle se glissait comme le serpent entre la verdure, bondissait comme la biche, découvrait des sentiers et perçait des massifs épais comme des murailles. On eût dit que la forêt lui appartenait et qu'elle en connaissait tous les secrets, mieux que ces animaux qui fuyaient à notre approche et perdaient dans l'effroi les pistes tracées par leurs chasses quotidiennes.¹

Cette fusion avec les éléments apparaît encore dans *La Vouivre*, puisque l'association avec la nature apparaît dans tout le récit de façon très étroite ; c'est ainsi que pour souligner la fusion avec le règne animal, la Vouivre est tout d'abord décrite par le narrateur à la manière d'une pouliche de race ; le vocabulaire animalier employé témoigne de l'appartenance de la fée au règne animal :

Arsène regarda jouer les muscles du dos, la peau des flancs étirés par le geste et s'intéressa aux cuisses pleines et dures et aux jarrets secs. [...] Pour se montrer nue et mettre ainsi sa croupe et son ventre au nez du premier venu, il fallait du vice.¹

Quant à la fusion avec le règne aquatique, la Vouivre apparaît dans tout le récit – à l'exception de l'épisode de la foire de Dôle – associée au lac dans lequel elle vient se baigner. C'est encore dans *Carnage* que la présence de la fusion de Mélusine avec la

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXIV, p. 240.

nature se fait la plus importante puisqu'elle ponctue tout le roman ; tous les termes employés dans *Carnage* évoquent cette fusion, ce mélange de l'humain et de l'inhumain dans un seul et même tenant. L'épisode de la descente au lac représente le paroxysme de cette fusion : Médie suit un courant souterrain et se retrouve quinze kilomètres plus loin ; c'est une sorte d'abandon mortifère auquel elle se livre là, puisqu'il s'agit de mourir à elle même pour « atteindre à la puissance oiselante »². La blessure à la jambe d'où le sang s'écoule dans l'eau souligne le mélange de deux substances hétérogènes, l'humanité et l'inhumanité :

Un peu de sang, en somme humain, colorera de rose la substance d'un lac.³

De longues pages chères à Gaston Bachelard chantent cette fusion qui transcende la nature humaine dans un rêve d'ailleurs ; et c'est dans ce fantasme de la fusion avec la nature qu'apparaît la capacité de Médie à englober dans son être tous les éléments qui l'entourent. La fusion avec la nature fait accéder le personnage de Mélusine à la plénitude du cosmos, le fait participer à cette transcendance de l'univers.

III.2.1.3 Un ordre cosmologique

▪ Dans les romans médiévaux, cette intégration de Mélusine dans l'ordre cosmologique se traduit de façon symbolique ; en effet, on note tout d'abord qu'elle est marquée par la métamorphose mi-humaine, mi-animale à l'occasion d'un jour précis : le samedi. En excluant toute interprétation du samedi comme jour du sabbat des sorcières, on remarque que le samedi correspond au sixième jour de la semaine ; or, dans la *Genèse*, la création se fait en six jours et donc le jour de transformation de Mélusine pourrait peut être rappeler cette participation à un ordre suprême et naturel. De même, on peut lire, dans les multiples constructions de Mélusine, une volonté de s'élever vers le ciel ainsi que le soulignent tous les adjectifs ascensionnels servant à décrire, par exemple, la construction de la forteresse de Lusignan :

Et y a trois paires de brayes haultes et puissantes, et pluseurs tours es dictes braies.
Et si y a poternes fors a merveilles. Et au lez, vers le hault bois, au dessus de la prairie, est la roche si haulte et si droite que de ce lez nulle creature n'y pourroit habiter.⁴

En pou de temps ont maçonnez
Grosses tours et bien façonnez,
Et murs haulx comme elle devise,
Bien fondez dessus la falise.
Deux fors y fist et le donjon

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 2, p. 17.

² Audiberti, *Carnage*, p. 64.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 60.

⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou le roman des Lusignan*, p. 46.

Et hautes brayes environ.¹

▪ On retrouve encore ce désir ascensionnel dans *Mélusine ou la robe de saphir* par la quête du secret de la cathédrale dans le désert ; en effet, la cathédrale apparaît dans le premier chapitre, dès les premières lignes, comme un édifice tellement haut que le regard ne peut atteindre son sommet :

Toutes les arêtes se colorèrent en rouge, depuis les contours massifs de la base, l'immense rosace en cœur d'anémone et les balustres des pinacles, jusqu'aux sommets trop aériens pour être analysés. [...] Les tours étaient si hautes, qu'il fallait accomplir une véritable contorsion pour y atteindre du regard.²

Cette verticalité, qui est ici absolue puisque les personnages ne parviennent à l'envisager, apparaît au seuil du récit comme un symbole du désir de participation à cet ordre cosmologique ; d'ailleurs, les multiples pérégrinations de Mélusine témoignent de cette recherche de la totalité et de la transcendance qui trouve son point final dans le dernier chapitre mettant de nouveau en scène la cathédrale. Il s'agit, dans « La cathédrale dans le désert », de l'ascension féerique de la cathédrale par les trois personnages, puisqu'ils semblent attirés par les étoiles, « comme si chaque étoile devenait un aimant »³. D'un point de vue symbolique, l'étoile signifie que pour briller de son éclat personnel, l'homme doit se situer dans les grands rythmes cosmiques et s'harmoniser avec eux. Aussi, lorsque la cathédrale se dissout dans le désert, c'est toute sa force spirituelle et son harmonie cosmologique qui se répandent parmi les hommes :

Cette cathédrale était faite de forces et de lumières. En s'écroulant elle a dispersé sa force et sa lumière parmi les hommes⁴

Par ce symbole d'ascension et de transcendance, les personnages de Mélusine, Nilrem et le narrateur soulignent ce désir de fusion avec le cosmos ; ils participent alors d'une communication qui se fait de façon extérieure au langage oral. Si Marcel Aymé n'exploite pas la verticalité comme désir de plénitude et de communication avec la nature, Audiberti au contraire récupère ce symbole qu'il intègre par le biais du hobereau. Ainsi, le hobereau matérialise-t-il le désir de fusion avec l'univers, et Médie se projette dans sa figure pour atteindre cette fusion avec le cosmos :

Elle admet que ces ailes vivent, qu'elles battent. Elles vont battre. Elles battent. Elle marche. Elle vole. Elle cesse de marcher. Elle vole. Elle est, de toute part, ce qui vole...Saoule comme une hoberelle colossale à perte de vue dans le soir, elle ne vole même plus. Elle règne partout où règne la nature. Elle s'étend comme la nuit. Elle aspire. Elle soupire. L'alternance de son souffle calque celle du mouvement navigateur d'un couple d'ailes. Les ailes battent. Les ailes s'ouvrent. Les ailes se

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1285 à 1290, p. 152.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. I, p. 18.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 258.

⁴ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263.

ferment. La nuit approuve. La nuit consent. L'oiseau se tait.¹

Elle atteint ce désir de communion avec le cosmos, matérialisé par l'élévation. Le langage n'a plus besoin de se dire puisque la fusion s'opère en silence, avec toute la nature environnante, le ciel inclus. Cet ordre cosmologique qui se présente comme un désir de transcendance, met en lumière le problème majeur de l'homme : la finitude. C'est donc par cette fusion avec la nature et avec son renouvellement éternel que Mélusine incarne le désir de l'homme d'échapper à la condition humaine.

III.2.2 Le problème de la finitude

La figure de Mélusine sert de catalyseur : elle permet d'opposer le temps humain et le temps mythique puisqu'elle est en contact avec ces deux éléments ; ainsi, elle devient une figure emblématique cristallisant les angoisses métaphysiques de l'homme face au temps qu'il ne peut maîtriser.

III.2.2.1 L'omniprésence de la mort

▪ Cette première angoisse est celle de la mort, et elle apparaît tout d'abord matérialisée dans les récits médiévaux par les très nombreuses scènes épiques qui marquent la réussite des fils de la fée ; ainsi, la famille des Lusignan se donne comme étant en prise sur la mort, puisqu'aucun des enfants de Mélusine ne meurt à l'occasion d'un combat. Les récits de bataille condensent l'horreur des massacres, sans pour autant affecter la famille féerique. Dès lors, les seules mentions de la mort ayant trait à la famille des Lusignan sont justifiées par l'âge ; ainsi, à l'exception de Fromont sur lequel l'histoire s'est peu attachée, Raymondin et Geoffroy s'éteignent tous deux dans la paix retrouvée. Jean d'Arras s'étend longuement sur l'épisode de la mort de Raymondin et sur les modalités de son ensevelissement ; il reçoit alors les honneurs de ses pairs et une sépulture qui témoigne de son importance. Ainsi, dans *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, la mort de Raymondin est l'occasion de rappeler la puissance de toute une famille et de lui rendre hommage. Quant à Coudrette, il insiste davantage sur la légitimité de la mort de Raymondin qui a vécu très longtemps et a gagné le droit de reposer en paix :

Raimondin vesqui longuement,
Et quant vint au deffinement,
Ainsi qu'il couvient l'ame rendre
Autant le grant comme le mendre,
Raimon l'amè a Dieu rendi.²

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 63.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 5669 à 5674, p. 298.

La mort de Raymondin, placée sous la protection de Dieu, le dédouane de ses fautes passées envers Mélusine et contribue ainsi à légitimer le pouvoir des Lusignan qui n'est plus entaché par le poids de la faute ; d'ailleurs, chez Jean d'Arras, Mélusine se manifeste à ses enfants et à Montserrat pour pleurer la mort de Raymondin. Quant à Geoffroy, le texte de Coudrette s'attarde encore sur sa mort qui est assimilée à un ultime combat puisque c'est la maladie qui l'emporte. C'est donc l'occasion pour le narrateur dans *Le Roman de Mélusine* de se livrer à une sorte de complainte sur la mort :

Mais Mort, qui foible et fort enserre,
A Gieffroy au Grant Dent prist guerre.
Guerre lui fist, voire, mortelle,
Ou desconfist fut, car contre elle
N'a homme force ne puissance :
[Elle en fait tout a sa plaisance,]
Autant du foible que du fort ;
Nul n'a pouoir contre la mort,
Soit ducs, princes, contes ou roys.¹

Là encore, la mort se donne comme un aboutissement, un achèvement, et la famille des Lusignan apparaît dans toute sa grandeur puisque Geoffroy lutte avec ténacité lors d'un dernier combat. La mort est dans ce cas sublimée puisque c'est avec un adversaire toujours vainqueur que Geoffroy mène sa dernière partie.

▪ Dans les romans du XX^e siècle, la mort est aussi au centre des préoccupations et des interrogations de l'homme. On peut le noter tout d'abord dans le chapitre « Conseil aux inhumés » de *Mélusine ou la robe de saphir*, avec la visite du narrateur et de Mélusine dans un cimetière ; c'est l'occasion pour les deux personnages de descendre sous terre à la rencontre des morts, et l'auteur propose une vision assez particulière du cimetière : en surface se trouvent les corps des morts, alors que le sous-sol renferme leurs âmes représentées sous formes d'atomes et de particules ; cette visite donne l'occasion à l'auteur de proposer sa vision de la mort, sans heurts et dans une fusion avec le cosmos qui s'intègre dans un désir de communication avec la nature que nous avons déjà évoqué. Cet intérêt porté à la question de la mort se retrouve encore dans *La Vouivre* par le drame de la mort de Beuillat qui apparaît dans toute son horreur :

Beuillat était couché sur le dos, recroquevillé, les genoux et les coudes au ventre, les avant-bras serrés sur sa poitrine. Le visage, dévoré, était une plaie informe d'où pendaient des lambeaux de chair et un morceau d'oreille. Des mouches, immobiles, se gavaient de sang noir et une colonie de fourmis commençait à envahir cet amas de chair. Les marques de morsures autour desquelles la peau restait gonflée et noircie.²

La mort apparaît dans le roman de Marcel Aymé comme décomposition totale de l'être,

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 6534 à 6541, p. 327.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 16, p. 180.

ainsi que le signalent les mouches et les fourmis ; à l'inverse des deux romans médiévaux où elle était magnifiée par la lignée et par Dieu, elle est ici un retour à la nature et à l'informe par un corps qui est devenu la possession des animaux. Par cette représentation de la mort, Marcel Aymé pose la question de la finitude et ne propose pas de transcendance. La nature reprend donc ses droits sur un être qui lui appartient sans pour autant poser la question de l'âme et de sa survie après la mort. Dans *Carnage*, la mort se présente de façon duale ; en effet, lorsqu'il s'agit d'êtres humains, elle n'apparaît pas dans toute son horreur, comme dans *La Vouivre*, mais elle est plutôt évacuée par le narrateur lorsqu'il informe par exemple le lecteur de la mort de Gesseran, sans qu'elle nous soit cependant donnée de façon effective :

Punie sur toutes les coutures, écornée, humiliée, son père, ou son oncle, le montreur de la guenon, quoi ! malade ou même mortibus devant le ruisseau dégonflé, qu'est-ce qu'elle pourra bien faire ?¹.

Cependant, lorsqu'elle touche au règne animal, c'est l'occasion pour Audiberti de souligner la cruauté de l'homme qui s'accorde le pouvoir de vie et de mort sur son environnement. Néanmoins, si le sang et la putréfaction sont évoqués, c'est qu'ils rejoignent la conception ayméenne de la mort : la nature en décomposition retourne à la nature par la recombinaison dont parle le narrateur :

Trente ou quarante bêtes plus ou moins mortes, sans compter les mouches, figurantes agiles, se décomposent, se recomposent, dans ce charnier.²

Si la description et l'évocation de la mort se font de façon plus discrète, le problème de la finitude reste cependant majeur puisque Audiberti ne propose pas, pour l'homme, de possible réintégration dans l'ordre naturel. Dès lors, la seule solution envisagée pour neutraliser la finitude serait pour Médie la mort de la mort :

Quand la mort vit, songeait l'étrange fille, les gens, les bêtes meurent. Si la mort mourait, tout vivrait toujours. La mort veut vivre, mais, quelque fois, elle meurt.³

Aussi, les personnages de *Carnage* se présentent-ils comme en quête de transcendance face à la mort marquant la finitude de la condition humaine. Cependant, reste avant tout que le problème essentiel de l'homme est le passage du temps puisque c'est par sa faute que l'homme est conduit à l'extrémité de sa vie.

III.2.2.2 Le temps humain

- Dans les œuvres médiévales, on note tout d'abord le passage du temps humain par la limitation, par la clôture ; en effet, le temps humain se présente comme borné par la

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 151.

² Audiberti, *Carnage*, p. 142.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 113.

naissance et la mort. Ainsi, il s'agit pour Mélusine de s'intégrer dans cette limitation et c'est seulement à cette condition qu'elle se voit libérée de la malédiction jetée par sa mère ; Présine, lorsqu'elle la punit, déclare à ce sujet chez Jean d'Arras :

Tu vivras cours naturel comme femme naturelle, et mouras naturellement.¹

Le temps humain se donne donc au Moyen Age comme le temps naturel, c'est à dire un temps qui inclut la mort comme limitation. Face à ce temps limité, l'homme mesure toute action dans sa durée, cherchant ainsi à la réduire ; c'est pour cela que la cour s'étonne des prodiges de Mélusine qui parvient, en très peu de temps, à ériger ses constructions. Le temps humain est en effet toujours compté puisqu'il est borné et qu'il conduit à la mort.

▪ On le retrouve dans *Mélusine ou la robe de saphir* à travers l'image de Libre-montville qui est une ville où « midi est le signal de la liberté. Tout le monde est libre après midi. Avant midi, tout le monde travaille ; c'est le temps des affaires. [...] A partir de midi, chacun fait ce qu'il veut. »². On voit donc ici que, par le recours à une ville imaginaire, Franz Hellens pose le problème du temps dans la vie humaine. En effet, le temps est compté puisqu'il est rare et dans cet extrait, Locharlochi énonce le problème corrélatif à cette limitation : le temps doit être exploité pour ne pas être perdu. Si la vie de l'homme est bornée, lui-même la mesure et la divise encore ainsi que le souligne l'heure de « midi » ; poussé à l'extrême dans *Mélusine ou la robe de saphir*, le temps humain apparaît comme un temps presque mécanique où seules quelques heures ont le privilège de ne pas être comptées. Cette question de la finitude se manifeste encore dans *La Vouivre* par les multiples mentions d'heures ; il s'agit de « un quart d'heure après l'accident », de « depuis les quatre heures du matin que vous êtes sur les prés » ou bien encore de durées plus longues comme « vous n'êtes plus dans vos vingt ans » ou « au cours de ces trente ans de servitude. »³. Cette sorte de « comptabilité temporelle » est partout à l'œuvre dans le roman dans une société paysanne où chaque journée représente une somme de travail et où chaque retard est assimilé à une faute, soit professionnelle, soit « conjugale » puisque les retards de la « dévorante » sont interprétés par sa famille comme des signes de rencontre avec des hommes. De même, le temps humain est nettement montré chez Marcel Aymé comme le temps de l'évolution de l'homme, au contraire des autres romans ; cette évolution est celle de la vieillesse et de la mort qu'incarne Urbain lorsqu'il est renvoyé de la ferme parce que son âge ne lui permet plus les activités d'autrefois. Ainsi, le temps humain est celui de la déchéance du corps vers une mort qui apparaît encore et toujours inéluctable. De même, Audiberti met en scène ce

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 13.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XX, p. 201.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 9, p. 89, 90, 91.

temps humain par le personnage de Gesseran à qui est dévolue la fonction de compter le temps qui s'écoule dans tout le roman ; ainsi, c'est lui qui remarque le passage du temps sur Médie en observant ses cheveux blancs :

Elle avait, d'âge, vingt cinq ans, et puis encore cinq ans, et puis un, ou deux. Il ne savait plus. Ses yeux, qui ne voyaient rien, sauf ce qu'ils avaient à voir, distinguaient, sur chaque tempe, dans la masse gélatineuse de la tignasse, verte à force d'être blonde, deux cheveux blancs.¹

L'apposition de « cinq », « un », « deux » matérialise le temps qui passe par le biais de l'énumération mais ce temps humain se donne ici de façon moins précise que dans *La Vouivre*. Si le roman de Marcel Aymé s'attachait à marquer l'heure, la date ou la durée, *Carnage*, par le personnage de Gesseran, propose davantage une vision « panoramique » qui englobe la vie humaine dans une période plus floue et plus lâche. Ceci est justifié du point de vue de l'histoire par l'éloignement des personnages de la civilisation ; dès lors, le temps humain s'accorde davantage avec le temps naturel, et la vieillesse se lit dans la physionomie des personnages. Ainsi, nous avons vu que nos cinq auteurs mettaient en scène dans leurs œuvres le questionnement sur la finitude de l'homme ; cette interrogation prend tout son sens dans la comparaison avec le temps mythique qu'incarne la fée Mélusine.

III.2.2.3 Le temps mythique

En effet, la figure de Mélusine illustre le temps mythique, et son immortalité renforce d'autant plus le malheur de la condition humaine.

- Le temps mythique est dans les romans médiévaux celui des êtres féeriques ainsi que l'incarnent Présine, Mélusine, Palestine et Mélior. Ce sont des êtres qui sont doués d'une sorte d'immortalité puisqu'ils attendent le jugement dernier sans pour autant vivre l'épreuve de la mort. Aussi, le départ de Mélusine ne signifie pas son décès puisqu'elle revient à plusieurs reprises annoncer le changement de propriétaire du château de Lusignan ou bien la mort de Raymondin. Le personnage de Mélusine est donc vecteur d'une incroyable longévité, mais celle-ci n'apparaît pas de façon aussi positive qu'on pourrait le croire en la comparant au temps humain ; ainsi, cette quasi-immortalité relève-t-elle d'une punition et même d'une malédiction. C'est donc avec désespoir que Mélusine se voit condamnée par Raymondin à la vie éternelle lorsqu'il brise l'interdit ; les cris de la fée si mythiques en sont d'ailleurs l'expression. Dès lors, l'immortalité apparaît dans les deux ouvrages médiévaux comme un dérèglement, une difformité qui ne peuvent être liés qu'à la faute.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 90.

▪ *La Vouivre* récupère quelque peu cette conception médiévale dans la mesure où ce roman présente lui aussi la fée comme immortelle – on peut même affirmer que c’est là que réside essentiellement son caractère féerique. On peut le voir à l’occasion de la scène où la Vouivre s’apprête à manger un champignon vénéneux :

- Ne mange pas, bon Dieu, c’est du poison.
- Oh ! moi, rien ne peut m’empoisonner, dit-elle en laissant le champignon rouler sur sa robe. La mort ne m’attend nulle part.¹

Cette faculté d’immortalité que possède la Vouivre la transforme en mémoire vivante et elle propose ainsi à Arsène et au lecteur un panorama qui va de la naissance de l’homme, en passant par les Teutons et le siège de Dôle en 1636 avec Condé jusqu’aux années 1930. Par le personnage de la Vouivre, Marcel Aymé dresse toute l’Histoire telle qu’il la voit, et permet au lecteur de se figurer l’éternité par le biais d’une figure non pas fantastique mais avant tout naturelle ; en effet, la Vouivre ne doit pas son éternité à une malédiction qui prendra fin au jugement dernier : elle est juste une autre forme d’expression de la nature, à l’image des montagnes qui semblent avoir toujours existé. Cependant, on retrouve la même angoisse de l’éternité projetée par Marcel Aymé sur son personnage puisque s’opère un retournement du rapport temps humain-temps mythique en faveur du premier. Ainsi, Arsène dit à la Vouivre préférer le temps humain limité qui donne un sens à toutes ses actions, ce que semble approuver la Vouivre elle-même :

- De son côté, la Vouivre rêvait à son destin uni et uniforme dont elle ne disposerait jamais. Il lui semblait avec évidence qu’Arsène fût maître du sien comme l’était sa mère de tricoter sa chaussette. Rien de plus désirable, de plus rafraîchissant que de porter ainsi sa fin en soi-même et d’y travailler maille après maille.²

Dès lors, ce retournement propose une acceptation de la finitude de la condition humaine, puisque la mort accorde un poids certain à la vie et connote ses actions. Les deux autres romans du XX^e siècle offrent un déplacement dans leur peinture du temps mythique ; ainsi, le roman *Mélusine ou la robe de saphir* s’intéresse seulement à la notion de panorama historique, déjà évoqué dans le personnage de la Vouivre. La visite au cimetière donne l’occasion à Mélusine d’évoquer la naissance du monde :

- Les racines, dans le sol, étaient simples. Les métaux n’étaient pas formés. Le feu gardait le milieu de la terre et l’eau couvrait toute la surface.
- Un rideau blanc drapait l’air et la mer.
- Les eaux se retirèrent, il y eut les saisons. Le printemps fut bleu, l’été rouge, l’automne jaune et l’hiver blanc.
- Puis vint le temps des êtres et des hommes. La terre fut alors comme les cartes d’un atlas, qui se compliquent et se colorent de page en page.
- Les êtres moururent et la terre se nourrit de leurs semences mortuaires.
- Des souffles nouveaux montèrent du sol et se répandirent à la surface.³

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 19, p. 225.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 19, p. 225.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. IV, p. 40.

Ainsi, voit-on encore ici que, par son immortalité, Mélusine propose une visée globalisante, une représentation de l'évolution du monde depuis sa création. Par le mystère de la fée, on touche donc au mystère de l'origine du monde, et le roman, l'ayant établi par le pacte de lecture, se propose donc d'éclairer les interrogations sur la nature de l'univers. Enfin, on lit encore ce temps mythique dans la figure de Mélusine avec cependant une différence majeure : la fée doit d'abord mourir pour avoir accès à l'éternité ; reprenant la conception catholique de la vie éternelle, Audiberti présente donc la mort comme une renaissance, et c'est à partir du moment où le corps est mort que Médie peut atteindre « la puissance oiselante »¹. En effet, le temps mythique qui affleurerait déjà au cours du récit grâce à la référence, par exemple, au chevalier médiéval :

Derrière les arbres, une cuirasse brillait, toutes les écailles d'un chevalier mélancolique, ou seulement, peut-être, l'argenture de son chaste cuissard.¹

se trouve radicalisé à la fin du récit par l'image du retour de Médie, vingt ans après et une fois morte dans le Habergeages. Le signe de la transcendance du temps humain est le changement d'apparence de Médie qui superpose à l'image d'une vieille femme, celle d'une jeune fille. Ainsi, dans *Carnage*, le discrédit n'est pas non plus jeté sur le temps mythique ; au contraire, il est le signe de la transcendance du temps humain et l'espoir pour les hommes de dépasser la condition humaine. La fée représente donc dans tous nos récits la projection du fantasme de l'immortalité ; certains auteurs comme Marcel Aymé tentent de montrer que le temps humain prévaut sur le temps mythique par sa capacité à investir la temporalité d'une valeur métaphysique mais tous, cependant, expriment par le personnage de Mélusine ce désir de neutraliser le poids du temps et la mort par le rêve d'une vie éternelle. C'est qu'en effet, Mélusine représente, face à cette angoisse de la finitude, l'incarnation de l'énergie et de la vie.

III.2.3 Mélusine ou la vie

La figure de Mélusine s'apparente à un mouvement, à un principe et à un concentré de vie ; par là même, elle neutralise les figures mortifères et postule un mouvement apte à transcender la finitude de la vie.

III.2.3.1 Mélusine ou le mouvement

Mélusine est le mouvement qui s'oppose à la léthargie de la mort.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 64.

▪ On le note tout d'abord chez les Mélusine médiévales dans leur capacité à construire des forteresses et des abbayes dans des lieux fort différents du Poitou ; celles-ci, par leur éloignement les unes et des autres, soulignent la mobilité de la fée qui transparait encore, lors de l'épisode où Geoffroy brûle son frère Fromont, puisque Mélusine apprenant la nouvelle, se rend de Niort à Lusignan retrouver Raymondin. Là bas, elle fait preuve d'une agitation caractéristique de son incapacité à demeurer inactive et repart trois jours plus tard à « Meurvent » :

Lors fait venir tout son arroy, et fait venir foison de dames du pays pour lui tenir compagnie, et se party de Nyort, et vint a Lusegnen. Et la demoura deux jours, et faisoit moult mate chiere, et tousjours aloit et venoit hault et bas par my leans, visitant tout le lieu, et gettoit de foiz a autre moult griefs plains et moult griefs souspirs. En ce party fu Melusigne a Lusegnen deux jours, et au tiers se party, et s'en vint a Meurvent, bien a compagnie, comme j'ay dit par dessus»²

De même, on relève chez Jean d'Arras, à l'occasion du départ de la fée, la thématique du mouvement puisque Mélusine, une fois transformée en serpente, quitte « Meurvent » pour se rendre de nouveau à Lusignan. C'est encore à l'occasion de la mort de Raymondin que la fée se présente comme l'incarnation du mouvement, puisqu'elle se rend à Lusignan afin de prévenir ses enfants de la mort de leur père – seul ce point est présenté par Coudrette – et se rend sur le champ en Aragon pour assister aux derniers instants de son époux :

Ainsi que je vous dy, fut Melusigne grant espace sur la Tour Poittevine, en guise de serpente [...]. Et lors prist son chemin par my l'air, et s'en va le droit train d'Aragon, et avoit la queue longue a merveilles, et toute burlée d'azur et d'argent.³

Ainsi, Mélusine est-elle la fée du mouvement, capable de se rendre d'un endroit à un autre avec une facilité déconcertante pour le Moyen Age

▪ Les romans du XX^e siècle présentent de même la figure de Mélusine liée à la notion de mouvement ; c'est tout d'abord le cas de la Vouivre qui surprend Arsène lorsqu'il l'aperçoit à la foire de Dôle alors qu'il l'imaginait encore auprès de son étang :

En attendant son tour d'être servi, il regarda le lent écoulement de la foule et eut la surprise d'y apercevoir la Vouivre coiffée d'un chapeau sport gris clair.⁴

Cette mobilité de la Vouivre se lit encore dès le deuxième chapitre lorsqu'elle affirme mener une vie nomade ; lorsqu'Arsène lui demande quand est-ce qu'elle reviendra à l'étang, elle lui répond :

Je passe par ici tous les deux ou trois ans.⁵

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 118.

² Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 254.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 288-289.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. II, p. 110-111.

⁵ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 2, p. 18.

Ainsi, la Vouivre incarne-t-elle le mouvement dans l'univers sclérosé de Vaux-le-Dévers, puisque c'est le seul des personnages qui nous soit présenté comme ayant la liberté nécessaire au déplacement ; les autres doivent sans cesse justifier leurs départs, alors que la Vouivre, par ses choix, incarne le mouvement dans l'absolu. Dans *Carnage*, Médie représente elle aussi le mouvement puisqu'elle ne cesse de parcourir la nature environnant le lac sur des kilomètres :

Quant à Médie, seize heures chaque jour, elle marchait avec le soldat.¹

Ce mouvement perpétuel sur terre, dans l'eau ou même dans le ciel lorsqu'elle se projette dans le hobereau se présente comme contraire à la mort, qui est immobilité ; aussi, le mouvement se donne-t-il comme antithèse du néant et comme définition de la vie. C'est ce que souligne le personnage de Mélusine dans *Mélusine ou la robe de saphir* puisque la fée apparaît sans cesse en mouvement et c'est même ce qui la définit de façon féérique. Ce mouvement se place encore sur le plan psychologique puisque le narrateur affirme que l'incroyable aptitude de Mélusine à aller toujours de l'avant fascine et marque tous ceux que la fée rencontre :

Mélusine avançait dans l'agitation matinale des rues. Sur les trottoirs, elle contournait les groupes, s'insinuait entre ceux qui marchaient, et quand elle s'arrêtait la ville entière en paraissait déroutée. Partout on se retournait pour voir ce phénomène bleu, si rapide, et les yeux la suivaient longtemps, au loin, ensuite au fond d'eux mêmes.²

Ainsi, suivre Mélusine signifie combattre la pesanteur terrestre et dépasser le poids du quotidien qui rattache aux détails terrestres. Nos Mélusine incarnent donc ce mouvement qui permet de dépasser le problème de la finitude. C'est par la transformation de ce mouvement en action que Mélusine semble avoir prise sur la mort et sur le temps qui passe ; l'action permet donc de figer le temps et de le pérenniser dans une lutte contre son cours inéluctable.

III.2.3.2 Mélusine ou l'action

▪ Dans les deux ouvrages médiévaux, l'action se traduit par les multiples constructions que Mélusine met en œuvre ; c'est le cas pour Lusignan qui devient, par son énergie créatrice, une forteresse imprenable, symbole de la puissance de la famille. L'épisode de la construction de Lusignan donne le loisir à Jean d'Arras de marquer les prodiges de la fée par l'accumulation de ses actions que stigmatise le verbe « faire » :

Melusine [...] fist venir grant foison d'ouvriers terrillons et ouvriers de bois ; [...] elle fist tout essarter et desraciner les grans arbres, et fist faire toute la roche nette par dessus les parfons trenchiez qu'elle avoit par devant faiz et ordonnez ainsi

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 114.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. V, p. 43.

comme le cuir de cerf avoit enceint. Et puis fist venir grant foison macons et tailleurs de pierre, et fist commencer sur la ouyne roche et bastir les fondements telz et si fors que c'estoît merveilles a veoir.¹

Si Coudrette ne reprend pas dans le récit de la construction de Lusignan une telle accumulation, reste qu'il affirme lui aussi l'incroyable énergie de Mélusine en assimilant la fée à la notion d'action. Celle-ci apparaît aussi sur le plan moral puisque Mélusine semble décider de toutes les actions de son entourage ; le sort qu'elle va infliger à son père ou bien encore, chez Jean d'Arras, l'ordre donné à Raymondin de reconquérir ses territoires ancestraux en sont les exemples.

▪ On retrouve encore cette notion d'action associée à la figure de la fée dans *Carnage* d'Audiberti puisque c'est Médie dans la première partie du roman qui tient entre ses mains le destin des deux personnages masculins ; en effet, c'est elle qui décide de ne pas accepter le mariage avec Pierre, puisqu'aux multiples directives que le soldat lui impose, elle répond qu'elle ne veut pas de cette union :

Il dit : « [...] Nous aurons des domestiques arabes. Tu passeras des revues. A cheval, tu les passeras. » [...] .
« Je me marie seule » dit la fille, à voix très basse.²

C'est donc dans les mains de Médie que réside le pouvoir et l'action puisque c'est elle qui brise la relation amoureuse ; de même, elle rompt la demande en mariage de Carnage parce qu'elle ne veut pas de l'union avec le mal. Cependant, après le départ de Pierre, elle décide de l'épouser et, sans souci des convenances, elle se rend chez Carnage pour le demander en mariage. Cette inversion des rôles masculin-féminin dans la demande en mariage témoigne de cette emprise que Médie veut avoir sur les choses ; incarnant l'action, c'est donc elle qui mène et décide sa vie, et qui engage par là même un processus de pérennisation du temps. En effet, par son emprise sur les choses, elle engage son énergie à donner à son destin l'image qu'elle s'en projette. Si dans *La Vouivre* l'association Vouivre-action est moins marquée que dans les autres ouvrages, il ressort cependant que celle-ci se lit dans la liberté dont le personnage semble jouir ; en effet, si les actions de la Vouivre ne sont pas amplement soulignées dans le roman de Marcel Aymé c'est que la Vouivre est en marge de la société. Aussi ses agissements n'engagent-ils qu'elle et se placent-ils dans un système en marge de la civilisation :

Je suis libre, moi, libre comme aucun d'entre vous n'imagine qu'on puisse l'être. Je n'ai à craindre ni la mort ni les gendarmes, je n'ai à partager avec personne, je n'ai pas à régler mes droits sur ceux de mes égaux puisque je suis seule. Je vais par les plaines et par les monts en vous ignorant, mais s'il m'arrive de rencontrer quelqu'un des vôtres, je n'ai pas à entrer dans vos distinctions du tien et du mien.³

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 45-46.

² Audiberti, *Carnage*, p. 124.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 18, p. 204.

Dès lors la Vouivre incarne l'action dans la mesure où ses actes sont l'expression de la liberté absolue, détachés de toute contingence matérielle ou sociale. Cette idée de liberté absolue liée à l'action est reprise dans *Mélusine ou la robe de saphir* puisque la fée progresse sans attaches dans un monde où elle symbolise l'action. En effet, Mélusine matérialise toujours ses envies et ses pensées par des actes, ce qui la caractérise comme étant une fée toujours en mouvement et toujours agissante. C'est ce qu'illustre l'épisode de la visite au cimetière : Mélusine exprime son dégoût pour une sorte de repos des morts institutionnalisé et arrache sur le champ une croix qui le symbolise :

- Je ne peux comprendre qu'il y ait des chemins tracés dans ces jardins, dit-elle. Si j'étais maîtresse du passé, je ne voudrais que des plaines sauvages pour les morts. Elle saisit une croix et la renversa.¹

De même, la notion d'action qu'elle incarne se lit dans les impératifs qui ponctuent presque chacune de ses phrases ainsi que dans les événements qui en découlent ; la parole est chez Mélusine pragmatique puisque chaque mot vise un effet et l'obtient. Cette incarnation de l'action se donne donc comme au Moyen Age dans au point de vue physique et moral. Cette présentation du personnage de Mélusine dans nos cinq œuvres construit donc une vision fantasmagorique de la fée, sans cesse capable de dépasser la pesanteur et l'inertie, et donc la mort. Si une telle transcendance est possible c'est que Mélusine incarne la vie et le combat contre la finitude.

III.2.3.3 Mélusine ou l'énergie vitale

- Mélusine se présente donc comme le symbole de l'énergie vitale et nos textes médiévaux le symbolisent par la faculté de donner la vie. Si l'action est le pôle antithétique de la mort, la naissance en est également une figure inversée. Aussi, Mélusine accouche-t-elle de dix enfants dans une période très courte, signe de son extraordinaire capacité à incarner la vie en la donnant. De surcroît, aucun de ces enfants ne meurt en bas âge, ce qui souligne encore cette énergie vitale que Mélusine est capable de transmettre à ses enfants, alors qu'au Moyen Age, les taux de mortalité infantile sont très élevés. Celle-ci se mue de surcroît en une sorte d'invincibilité au combat – donc face à la mort qui s'y donne fréquemment- puisque les enfants de Mélusine sont épargnés par la force meurtrière de leurs adversaires.
- Dans les trois romans du XX^e siècle, Mélusine apparaît dans cette même perspective, même si ce ne sont plus ses enfants qui illustrent ce pouvoir de vie qu'elle détient. Ainsi, dans *Carnage*, c'est Médie elle-même qui indique par sa physionomie qu'elle est

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. IV, p. 38.

l'incarnation de l'énergie vitale ainsi que l'affirme le narrateur :

Elle avait une manière convulsive de battre des paupières, parfois, qui proclamait l'énergie de cette nature.¹

Elle l'est encore de façon symbolique puisque lorsque Médie est enfant, Gesseran reçoit régulièrement de l'argent d'un inconnu :

Tous les trois mois, Gesseran, à la poste de la Chane, encaissait, avec opulence, un mandat de six cents francs.²

Si cet argent pose la question de l'origine de Médie, puisque quelqu'un semble veiller sur elle, il opère aussi un déplacement des bienfaits de la fée ; Médie, par sa présence, apporte l'argent nécessaire à la vie. Médie est donc l'énergie vitale et elle transmet cette énergie vitale de façon féerique à son entourage. On peut alors remarquer, à ce propos, l'incroyable longévité de Gesseran qui « avait plus de quatre-vingts ans »³ lorsque Médie est encore une toute jeune fille, alors qu'elle a une trentaine d'années lorsque Gesseran meurt non pas de vieillesse mais accidentellement. Il semble donc que la fée, au-delà d'incarner l'énergie vitale, la dispense à son entourage dans un mouvement de transcendance de la mort. On remarque de même dans *Mélusine ou la robe de saphir* où Mélusine l'accorde aussi au narrateur qui est englué dans le quotidien puisqu'il possède une « vieille carcasse pourrie d'habitudes et de préjugés »⁴ ; suivre Mélusine correspond pour lui à participer à un mouvement général de vie dont il se rend progressivement compte :

Pourtant la tempête soulevée dans une salle de jeu aurait dû me convaincre de la force naturelle dont elle disposait.⁵

Ici, cette énergie vitale est matérialisée par la robe de saphir sur laquelle l'auteur projette le fantasme de la neutralisation du temps puisque Merlin, en l'égarant, avoue avoir perdu la jeunesse et donc la vie :

J'avais perdu au bord de la mer le saphir qui me procurait force et subtilité, et j'errais partout à la recherche de cette pierre inimitable, comme le vieillard en quête de la jeunesse disparue.⁶

Cette force et ce principe de vie qu'incarne Mélusine par l'intermédiaire de son saphir présente donc le rêve d'une jeunesse éternelle et de la mort neutralisée. C'est ce que reprend Marcel Aymé dans *La Vouivre* puisque celle-ci représente la vie sans cesse renouvelée sur la terre ; en effet, son immortalité lui a permis de voir l'homme évoluer

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 110.

² Audiberti, *Carnage*, p. 31.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 28.

⁴ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XI, p. 108.

⁵ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XI, p. 107.

⁶ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 263.

depuis l'âge des cavernes jusqu'aux années 1930 et le narrateur figure dans son personnage l'idée d'accompagnement. Ainsi, la Vouivre veille-t-elle en quelque sorte sur ces hommes qu'elle voit grandir ; si elle s'intéresse à eux, c'est pour mieux les comprendre et mieux les guider et ce rôle s'assimile à celui d'une mère qui veille sur ses enfants :

Tu as pu croire que je méprisais tout ce qui est de la vie des hommes. Pourtant, c'est le contraire. Je voudrais vous connaître mieux. Moi, qui ai vu apparaître les premiers hommes dans le Jura et se succéder des milliers de générations, tu penseras peut-être que je les connais mieux que personne. La vérité, c'est que vous m'avez toujours étonnée.¹

Cette sorte de maternité accorde à la Vouivre l'occasion de montrer à Arsène qu'elle porte cette énergie indispensable à la vie ; elle l'observe se transmettre dans les hommes de siècles en siècles. Ainsi, nos cinq œuvres symbolisent-elles par le personnage de Mélusine le désir de voir la vie vaincre la mort et la figure de la fée incarne cette victoire. Dès lors, si la communication du couple ne pouvait s'établir, celle-ci se fait à un autre plan : les êtres donnent la vie et se communiquent cette énergie en prise sur la mort. Si Mélusine incarne cette soif de vivre et cette liberté par rapport à la finitude, c'est pour répondre aux angoisses métaphysiques de l'homme. Dès lors, ce combat figuré par la fée se joue encore à un autre niveau, celui, de l'écriture, qui se donne comme en prise sur la finitude. Aussi, écrire-exister semble être la visée ultime de nos cinq ouvrages.

III.3 L'écriture en liberté

III.3.1 L'écriture en prise sur la mort

III.3.1.1 L'écriture, un combat

En effet, l'écriture se présente tout d'abord comme un combat pour fixer le temps et neutraliser la mort dans sa course contre la vie.

- Ce combat se manifeste dans les deux œuvres médiévales par l'affirmation du pouvoir de la famille des Lusignan, alors même qu'il est en plein déclin : le lignage qui a connu son heure de gloire deux siècles plus tôt est, vers l'an 1400, en pleine décadence.

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 19, p. 223.

Mélusine ou l'histoire des Lusignan ainsi que *Le Roman de Mélusine* viennent justifier cet échec en dédouanant les dédicataires d'une culpabilité qui leur serait imputée par la société ; aussi, l'échec des Lusignan est-il d'abord expliqué par la faute de Raymondin qui a trahi le secret de Mélusine : cet acte est lié à la décadence de la branche aînée des Lusignan, qui s'éteint en 1308. De même, la faute du roi d'Arménie au château de l'épervier entraîne la malédiction de tout son lignage et par conséquent la disparition du royaume d'Arménie en 1375. Ces deux arguments, mis en scène par les ouvrages de Jean d'Arras et de Coudrette, servent à combattre les idées concernant la responsabilité des deux destinataires dans la chute de leur lignée en les plaçant dans un système où les malédictions s'enchaînent en cascade par la faute des aïeux. L'écriture de Jean d'Arras et de Coudrette se présente donc comme un combat afin de réhabiliter le duc de Berry et le sire de Parthenay, et de légitimer leur pouvoir.

- Dans les œuvres du XX^e siècle, il s'agit encore d'un combat mais il se fait à un autre niveau. C'est l'occasion pour Franz Hellens de rappeler qu'il faut lutter contre la pesanteur et les idées reçues, comme l'incarne Mélusine ; ce mouvement qui est celui de la vie va toujours de l'avant à la manière de la fée, et c'est pourquoi le texte ne propose pas de passé aux personnages. A la manière de Mélusine, le texte cherche à rendre ce mimétisme et c'est alors que l'écriture devient un combat dans sa faculté à empêcher tout retour en arrière. La narration avance elle aussi, sans digressions ni volonté d'ancrage par rapport au passé ; sans cesse en mouvement, elle lutte pour rendre le mouvement de la vie contre la mort. L'écriture retranscrit cette vitesse suggérée par la forme du rêve ; c'est alors dans cette transformation du réel par les paramètres du mouvement et de la vitesse que l'écriture matérialise son combat : elle a pour visée de modifier la perception des choses par le lecteur. Aussi, pour tenter de modifier cette vision classique de l'univers, l'auteur doit-il effectuer un travail opératoire sur la langue ; Franz Hellens vise donc à la transfiguration suggestive de l'irreprésentable en provoquant chez le lecteur un mouvement d'aliénation qui le détache du réel en l'entraînant dans le vertige d'un monde nouveau. On le note dès le chapitre II où, à partir de l'association eau et musique, fondée sur la propriété qui leur est commune, soit la fluidité, est mis en place tout un jeu de métaphores empruntées à l'eau. La déstabilisation insidieuse de la scène est complétée par l'effet de rupture avec la réalité : les instruments de musique subissent une métamorphose. Ainsi, Franz Hellens veut mener un combat contre le quotidien afin que l'homme puisse aspirer à une vie meilleure en neutralisant toute angoisse de la finitude. Chez Marcel Aymé, l'écriture se présente encore comme un combat dans la mesure où l'auteur met en scène le récit dans l'univers du silence ; dire le non-dit est alors une gageure assimilable au combat puisqu'il s'agit de faire parler les muets et de raconter

l'irracontable. C'est le cas par exemple de la « dévorante », à la pulsion sexuelle si développée qu'elle en devient indescriptible et qui, dans un village comme Vaux-le-Dévers, est une honte, une difformité sociale qui menace la communauté. Cette présentation du difforme entre dans une logique de dénonciation de la société sclérosée et viciée qu'illustre la famille de la « dévorante », honteuse de sa progéniture, mais ne la rejetant pas hors du corps social pour des intérêts économiques :

Les Mindeur se rassuraient. Ils avaient toujours un peu peur de la voir entrer avec un homme sous chaque bras. Taillée comme un cuirassier, un cent-garde, un grenadier prussien, avec une encolure néronienne et des bras de bûcheron, mais les seins lourds et durs, éclatants, qui bombaient l'étoffe de ceinture, et la croupe pareillement rebondie et toujours inspirée, elle était la dévorante, la ravageuse, la tempête, l'useuse d'hommes et la mangeuse de pucelages. A trente ans, mariée pour la quatrième fois au percepteur de Sénecières, elle l'avait réduit à l'ombre de lui-même, allant jusqu'à lui démettre l'épaule dans un orage d'effusions, et déculottant les contribuables, buvant la substance et la santé d'un commis de quinze ans qu'il avait fallu envoyer au sanatorium. Revenue dans sa famille depuis un mois, elle y attendait le divorce demandé par son mari. Tout en redoutant sa présence sous leur toit, les parents accueillaient avec une certaine ferveur, car au travail, elle valait trois hommes et une paire de bœufs.¹

Cet être sexuellement anormal représente la maladie du corps social, lui même boursoufflé et vicié par ses tensions et ses désirs de richesse et de pouvoir. C'est par la mise en mots que Marcel Aymé dénonce cette sclérose et son écriture se fait combat pour donner à voir ces monstres qui incarnent la société délirante. On retrouve cette notion d'écriture comme combat dans *Carnage* puisque Audiberti affirme avoir procédé dans son roman à un travail sur les mots ainsi que le narrateur le souligne :

Nous nous trouvons au pays des dispositifs transvasés, des équivalences surgies.²

Ce passage par l'équivalence lui permet de relier l'histoire de Médie à celle du lecteur ; en effet, s'il avoue ici le travail qu'il a effectué sur les mots, c'est pour signifier que son écriture s'assimile à un combat sur la mort :

Cet état de surnature et d'espérance consentie, à la faveur de cette épouvante que nous ressentons devant le temps³

Dès lors, l'écriture se présente comme en prise sur la mort dans la mesure où elle parvient à transcender le temps qui passe en le figeant dans une sorte de pérennité littéraire. Pour Audiberti, le travail de l'écriture va encore au-delà puisque c'est par le « nous » qui englobe le lecteur qu'il compte aussi agir sur lui et sur sa finitude. Si l'écriture se présente comme un combat contre la mort, c'est qu'elle fige le temps présent du dire, mais également parce qu'elle propose un retour aux sources qui se veut intemporel.

¹ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 10, p. 95.

² Audiberti, *Carnage*, p. 268.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 268.

III.3.1.2 Le cadre du récit généalogique

Le récit généalogique offre également le cadre de ce retour aux sources.

- C'est tout d'abord le cas dans les deux ouvrages médiévaux qui couvrent deux ou trois siècles d'événements ; Coudrette déborde même le XI^e siècle, période à laquelle les premiers Lusignan ont fait ressentir leur présence en Poitou, puisqu'il place les origines légendaires de la famille « après le temps Othovien »¹, c'est à dire, au temps des Mérovingiens. Ainsi, ne possédant aucune documentation sur l'époque antérieure, Coudrette a-t-il remonté le courant de l'histoire aussi haut qu'il le pouvait avec des récits concernant les Lusignan et même au-delà avec Mélusine. Dès lors, Coudrette et Jean d'Arras envisagent la question de l'origine et, celle-ci s'apparente à un combat contre la finitude, puisque l'origine se donne comme l'antithèse de la mort.

- Si l'on ne peut pas parler de « récit généalogique » pour les romans du XX^e siècle, on peut cependant noter qu'eux aussi opèrent un travail sur l'écriture afin de remonter le fil du temps. Franz Hellens dans *Mélusine ou la robe de saphir* qui tente de montrer que l'évolution de la société vers le machinisme et la vitesse représente un danger pour l'homme qui doit conserver ses anciennes valeurs pour affronter la démesure du monde. C'est par une œuvre codée que Franz Hellens dénonce les erreurs d'une société dont l'Opéra, le music-hall, le casino, l'usine et le Grand journal sont les images typiques. De même, la ville aux trois cercles est l'allégorie de la stratification sociale que Franz Hellens rejette. Par ce recours, l'auteur pose le problème du temps et de la mémoire et invite dans son roman à un retour aux origines incarné par Mélusine. Cette écriture se lit clairement aussi dans *La Vouivre* et dans *Carnage* puisque les deux auteurs accordent au lexique le pouvoir de rappeler un passé révolu. C'est tout d'abord le cas chez Marcel Aymé qui, par le choix du parler paysan et par des reprises de mots et de tours patois, se place dans un temps passé dont témoigne la langue elle-même. Ainsi, on retrouve cette volonté de remonter le temps dans des expressions comme « Qui manque à ses morts se prépare à ses torts »², dans des tours exclamatifs comme « Lamoï » que Marcel Aymé explique dans sa note comme étant « mis pour « las de moi »³, ou bien encore dans des expressions comme « vouerie »⁴ signifiant « trainée, putain » que l'on retrouve chez Audiberti. En effet, « vouerie » est un mot récurrent chez Audiberti et lui sert également à désigner Mélusine par le biais du personnage masculin. Il entre dans le système audibertien de travail sur la langue, qu'il enrichit de patois de langue d'Oc, témoignage

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 146, p. 111.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 13, p. 140.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 9, p. 92.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 4, p. 35.

« archaïque de l'âge d'or, écho tendre et consolateur des générations inhumées »¹. Ce retour à l'origine par le biais de la langue est directement mis en scène par la voix du narrateur puisque celui-ci affirme s'être rendu dans les Habergeages « pour connaître ce qui pouvait, par là, subsister du patois singulier qu'on parle entre les Vosges et le Rhône. ». Il marque d'ailleurs à ce propos une nette dichotomie entre l'argot et le patois puisque « L'argot va de l'avant. Le patois tire en sens contraire. »². Ainsi, le narrateur se place-t-il du côté du passé en choisissant d'étudier une langue ancestrale et en voie de disparition et ce choix se lit encore sous la plume d'Audiberti qui intègre des mots de patois dans sa narration. Ce choix d'écriture se donne comme luttant contre la mort d'une langue et en opposition avec toute idée de finitude. L'écriture est ainsi un combat contre la mort et un choix de survivance. Cette survivance apparaît par le biais du cadre généalogique qui engage la notion de mémoire et qui porte le récit vers le temps de la lecture. Dès lors, l'écriture se donne comme survivance du passé dans une sorte d'intemporalité, à l'image du mythe. Cette propriété de survivance de l'écriture se fonde sur l'ouverture du dire qui laisse au lire toute la liberté dont il a besoin pour survivre.

III.3.2 L'ouverture du dire

En effet, c'est par l'ouverture du dire que s'élabore l'espace de liberté que le personnage de la fée incarne et qui est à l'œuvre dans nos cinq ouvrages.

III.3.2.1 Par un texte en devenir

L'ouverture du dire passe tout d'abord par le suspens final que nos récits s'accordent à travailler afin de laisser un espace de liberté aux potentiels récits en devenir et à venir.

- Cette ouverture du dire dans nos récits médiévaux passe ainsi par l'attente du retour de Mélusine ; en effet, Jean d'Arras termine *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* par le récit de l'apparition de Mélusine à « messire Perceval de Couloigne »³, chambellan du roi de Chypre ainsi qu'à Yvain de Galles et à Cersuelle. Le récit de Jean d'Arras fait appel à cette occasion à d'autres récits par deux fois rapportés puisque :

Et cecy ay ouy dire a monseigneur et a pluseurs autres que Cersuelle lui dist.¹

L'histoire de Mélusine sur la fin du roman semble donc se ramifier et en appeler d'autres, plaçant alors le texte de Jean d'Arras dans l'attente de la complétude. Chez Coudrette, la

¹ Audiberti, *Les Cent Jours*, Paris, Gallimard, 1950, p. 46.

² Audiberti, *Carnage*, p. 261.

³ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 310.

projection dans le futur par un texte à venir se fait par l'adresse à Jean, le nouveau sire de Parthenay ; ainsi, la mort du père annonce-t-elle un renouveau à venir dans la figure du fils pour lequel Coudrette ouvre un autre espace du discours :

Atant de [Guillaume Larcevesque] fine mes dis.

De son noble filz parleray
Jehan, sire de Parthenay.²

Par cette nouvelle dédicace, Coudrette se place sous la protection de Jean et signale des bienfaits à venir :

Moult fera de biens, ce me semble³

Cette mention des bienfaits peut se lire de façon générale comme la célébration de la largesse de l'honnête homme féodal, mais également comme une demande de protection pour l'auteur lui-même susceptible de commander, comme son père, des ouvrages à Coudrette. Dès lors, le récit de Coudrette se place dans l'attente du texte à venir, de la continuation et s'ouvre sur un dire futur.

▪ On retrouve cette ouverture dans nos trois romans du XX^e siècle ; chez Marcel Aymé, celui-ci passe par la non-résolution de la tension en germe dans le récit. En effet, la mort d'Arsène et de la Belette clôture *La Vouivre* sans pour autant évacuer la figure perturbatrice ; on s'attend dès lors à la voir resurgir dans une œuvre à venir de Marcel Aymé puisque son rubis focalise et attise toujours les passions qui sommeillent chez l'homme. Franz Hellens affirme encore plus cette ouverture du dire puisqu'il explique dans sa préface qu'il a longtemps cherché à retrouver et à recréer le style de *Mélusine ou la robe de saphir*, roman qui lui apparaît comme son œuvre maîtresse :

Le style de Mélusine, je ne l'ai jamais retrouvé. J'ai eu beau, le calme revenu, m'appliquer à donner à d'autres ouvrages cette forme métallique et souple, ces reflets de photographie réalisée dans l'abstraction, je n'ai plus obtenu que des résultats lamentablement artificiels.⁴

Aussi, cette volonté de recréation témoigne-t-elle d'une continuation souhaitée et donc d'un prolongement du dire. Celle-ci est encore à l'œuvre dans *Carnage*, mais cette fois-ci dans sa partie finale, puisque le narrateur évoque un récit en devenir et à venir sous la forme d'une « enquête » qu'il doit effectuer au sujet de la résistance du patois :

Dans les vastes zones de l'est intermédiaire, si peu familières à notre littérature, et si riches, sans doute, de dépôts clandestins (le minerai, les usages) quel endroit, exactement, aurai-je dû choisir pour le centre de mon enquête ?⁵

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 309.

² Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 6786 à 6788, p. 333.

³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 6832, p. 334.

⁴ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, « Avant-propos », p. 12.

⁵ Audiberti, *Carnage*, p. 261.

Cette mention d'un écrit à paraître place le lecteur dans l'attente d'un texte futur et ouvre *Carnage* sur une continuation. Aussi, nos cinq ouvrages présentent-ils leurs textes comme des textes en devenir et ce choix auctorial participe à l'ouverture du dire qui trouve son écho dans le traitement du mythe de Mélusine.

III.3.2.2 Par le traitement du sujet

En effet, le traitement du mythe de Mélusine semble proposer une ouverture du dire puisqu'il intègre le narrateur dans un univers onirique et que la « poétique de la rêverie » qu'il met en œuvre est susceptible de conduire le lecteur à prendre le relais de l'écriture par le biais de l'imagination.

- Dans les deux romans médiévaux, cette « poétique de la rêverie » s'exerce autour du personnage de Mélusine ; celui-ci est le vecteur du rêve de fécondité et de prospérité et il incarne le désir d'ascension de toute une catégorie sociale. Dès lors, la question des dons de la fée révèle les fantasmes de puissance et de richesse et intègre le lecteur dans un univers d'opulence et de plaisirs. Aussi Mélusine et Raymondin célèbrent-ils, chez Jean d'Arras, la construction de Lusignan par le rassemblement de tous les nobles du pays dans « une grant feste et noble » qui « fu [...] bien joustee et bien dancee, et menerent moult joyeuse vie, et moult amoureuement furent ensemble. »¹. Chez Coudrette, cette opulence se donne encore à voir par l'énumération des vins rares et nombreux qui sont offerts aux convives à l'occasion du mariage de Mélusine et de Raymondin :

Vin de Tournus, vin de Digon,
Vin d'Aucerre et de Saint Jangou,
Et vin de Saint Jehan d'Angely ;
On tenoit grant compte de lui.
Vint d'estaples et de Viart
Vindrent après le vin bastart ;
Vin de Saint Poursain, vin de Ris
Orent des vins clarés le pris.
L'Osaye nouveau, vin Donjon
Orent des meilleurs vins le non ;
Et s'orent vin de privilege,
Chascun en avoit en sa loge.¹

Cette abondance place le lecteur dans un univers de rêve dans lequel toutes les richesses lui sont accordées par le biais de l'écriture ; cet espace onirique s'ouvre sur l'imaginaire du lecteur et se présente donc comme une liberté qui lui est concédée.

- Ce rêve d'opulence est repris dans *La Vouivre* par le biais du joyau de la fée qui symbolise les désirs de chaque personnage. Il s'agit pour Beuillat d'acheter « le plus grand café de Besançon, le plus grand salon de coiffure, une voiture américaine »,

¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, p. 46.

d'entretenir « une actrice du Théâtre Municipal qu'il avait vue l'hiver dernier dans *Les Mousquetaires au Couvent* » et de se réserver « de coucher avec ses employées qu'il choisirait jeunes »² ; les rêves d'Urbain se rattachent tous, quant à eux, à la Robidet et la possession projetée du rubis lui permettrait de « s'habiller » pour aller la chercher au château parental :

Je me suppose maintenant que j'ai de l'argent en poche. Je commence d'abord à m'habiller. Habit noir, comme tu dirais Voiturier les jours qu'il marie, habit noir, manchettes, le col, la cravate, les souliers jaunes, le canotier. Par là-dessus, une canne. Bague en or, chaîne de montre en or et lorgnon en or. [...] Une fois habillé, je m'achète une auto, une grande auto bleue, avec le bout comme un cigare. Et maintenant, me voilà de partir sur la route. J'arrive au château.³

Enfin, le troisième désir qui est mis en scène par le biais du rubis est celui de Belette puisqu'elle y voit « la fortune qui lui vaudrait autant d'importance qu'une forte poitrine »⁴. Par ce panorama des désirs que comblerait et réaliserait la possession du bijou, Marcel Aymé projette un univers onirique dans lequel s'expriment tous les fantasmes des personnages ; par cette construction imaginaire, il ouvre de même un espace onirique pour le lecteur qui peut façonner ses propres désirs. Le personnage de Mélusine qui sert de support à l'imagination se présente encore dans *Carnage* ainsi que le souligne G. Bachelard :

Pour chaque monde inventé, le poète fait naître un sujet inventant. Il délègue sa puissance d'inventer à l'être qu'il invente. [...] Nous revivons, grâce au poète, le dynamisme d'une origine en nous et hors de nous.⁵

Aussi, Bachelard affirme-t-il la capacité de *Carnage* à proposer une ouverture du dire dans laquelle peut s'intégrer le lecteur et par laquelle il peut atteindre la fusion cosmologique qu'Audiberti met en scène. Cette rêverie que suggère Mélusine est reprise par *Mélusine ou la robe de saphir* puisque Franz Hellens déclare dans son « Avant-propos » :

Mélusine représente une somme de rêves et fut écrit littéralement dans un état de transe où je fus plongé pendant toute cette période d'étrange fécondité. [...] Le style de *Mélusine*, non dans toutes ses parties mais dans ses parties saillantes, est celui du rêve.¹

Un récit qui prend la forme du rêve invite alors le lecteur à rêver avec lui ; entraîné dans un univers onirique, le lecteur participe d'un mouvement de liberté sur lequel repose une écriture mimétique qui ouvre l'espace du dire. C'est donc par le biais du narrateur-relais que se fait le passage du sens.

¹ Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, V. 1167 à 1178, p. 146-147.

² Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 15, p. 169.

³ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 19, p. 216.

⁴ Marcel Aymé, *La Vouivre*, Chap. 21, p. 250.

⁵ G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, p. 175.

III.3.2.3 Par le narrateur-relais

▪ La présence du relais apparaît dans les deux récits médiévaux puisque le narrateur va introduire une ouverture au récit par le biais du personnage de Palestine. Si Mélusine et Mélior, tournées vers le passé, éclairent les malheurs des Lusignan, en Palestine se trouve peut-être le renouveau du lignage en déclin. En effet, *Le Roman de Mélusine* met en scène l'histoire de Palestine, enfermée dans le Mont Canigou avec son trésor qui doit permettre de délivrer la Terre Sainte. Si Jean d'Arras se contente d'annoncer dans son prologue cette aventure, Coudrette la développe plus longuement à la fin de son œuvre en faisant de Geoffroy le héros impossible - car mort trop tôt - de cet exploit réservé à un membre de la famille des Lusignan. Le mythe de la croisade est encore très fort dans les deux romans et indique que la prophétie peut encore se réaliser dans ce Proche-Orient qui préoccupe toujours l'Occident. Un Lusignan peut encore rallumer en Terre Sainte le flambeau des rois de Jérusalem, de Chypre et d'Arménie. Ainsi, les deux ouvrages ouvrent donc leur récit sur un exploit futur des Lusignan qui contribuerait encore à légitimer leur pouvoir. L'écriture se place donc du côté du devenir et le relais suggéré par le narrateur est passé au lecteur.

▪ La présence du narrateur-relais prend une forme différente dans *La Vouivre* puisque l'ouverture du dire passe par le biais de l'humour ; en effet, le narrateur dénoue ponctuellement les moments de tension et intègre le lecteur à son récit par le rire partagé. Dès lors, cet humour qui pourrait discréditer le roman tout entier, renforce au contraire l'adhésion du lecteur qui trouve une place à l'intérieur même du récit. L'humour menaçant la cohésion du récit participe donc ici d'une ouverture du récit au lecteur par le biais du narrateur-relais. Chez Franz Hellens, ce procédé est rendu opératoire par le voyage initiatique qui, en effectuant une identification entre le narrateur et le lecteur, lui fait vivre un apprentissage ; l'ultime phrase de Merlin relance ce processus heuristique et ouvre le texte sur la responsabilité du narrateur et du lecteur face à leur devenir :

N'est-ce pas une tâche digne d'un homme d'en sortir sans l'aide d'aucun enchantement ?²

Aussi, par le relais du narrateur, le lecteur est-il amené à effectuer son propre voyage initiatique qui répondra à ses attentes personnelles. Dans *Carnage*, l'ouverture du dire s'opère encore par le biais du narrateur qui, en associant le lecteur par la pluralité du « nous », l'entraîne à se révolter contre « l'épouvante que nous ressentons devant le temps »³ ; cette réaction est suggérée par la solidarité du « les amis », puisqu'il s'agit

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, « Avant-propos, p. 11-13.

² Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXVI, p. 265.

³ Audiberti, *Carnage*, p. 268.

pour le lecteur de changer sa vision du monde. C'est par la dernière phrase que le narrateur va transmettre le relais au lecteur par le biais du « tu » qui le dissocie du couple du « nous » ; le mode interrogatif participe encore de cette ouverture du dire puisque c'est désormais au lecteur de prendre la parole :

Tu la sens ?¹

Aussi, cette ouverture du lire entraîne-t-elle celle du lire puisque le relais du sens est transmis au lecteur.

III.3.3 L'ouverture du lire

III.3.3.1 Un sens à interpréter

En effet, par l'ouverture du dire, c'est le lire qui accède pour ainsi dire à la liberté puisque le lecteur se trouve face à un sens à interpréter.

- C'est, dans les deux ouvrages médiévaux, par le personnage de Geoffroy que s'ouvre le champ de l'interprétation puisque celui-ci présente des ambiguïtés pouvant infléchir la lecture du mythe de Mélusine. Aussi, par son surnom, le lecteur n'oublie-t-il jamais l'ascendance merveilleuse de Geoffroy et il est de surcroît le fils préféré de la serpente. Il est également le héros de l'action solitaire alors que ses frères partent toujours conquérir de nouvelles terres à deux ; c'est encore le seul à affronter des êtres féeriques comme le géant Gardon à Guérande, le géant Grimaut en Northumberland et le chevalier inconnu de la tour de Lusignan. Si les aventures épiques de ses frères sont des « excroissances » sans lien organique avec le conte lusinien, avec Geoffroy, la narration est au contraire éclatée puisqu'elle se trouve à la croisée du conte et du récit généalogique : cet indice structurel trouve d'ailleurs un écho dans le fait que Geoffroy est celui qui provoque l'ébranlement des amours de Mélusine et de Raymondin. Figure à partir de laquelle l'œuvre se réorganise, Geoffroy se révèle le découvreur de l'origine de la lignée. En effet, c'est lui qui met à jour le passé par la découverte de la tombe d'Elinas et c'est donc par lui que prend sens l'histoire des Lusignan. Avec le retour du merveilleux se repose la question de l'identité de Mélusine ; Geoffroy, par son affrontement avec le monde surnaturel remet à nouveau en question l'innocence de Mélusine par la faille de sa propre nature. Aussi le lecteur est-il amené à formuler sa propre interprétation et c'est par lui qu'aboutit l'histoire des Lusignan.

- Chez les auteurs du XX^e siècle, ce relais du sens ne passe plus par une figure

désignée mais prend des allures plus générales ; en effet, chez Marcel Aymé, la question de la circulation du sens se pose face aux institutions qui ont mené la tension à leur paroxysme dans le roman. Le lecteur se trouve pris entre les querelles relatives au maire et au curé et doit prendre position soit par un rejet en bloc, soit par une adhésion partielle. De même, dans *La Vouivre*, la notion de héros se donne aussi comme problématique et le lecteur, face à une « galerie de portraits », a donc le choix d'accorder sa compassion au personnage dont il se sent le plus proche, contrairement aux quatre autres romans. Aussi s'agit-il pour lui de donner un sens à la comédie humaine de Marcel Aymé et d'en tirer sa propre interprétation face à cette analyse de la société. Chez Audiberti, ce relais du sens est aussi opératoire même s'il se fait par le « brouillage » de l'écriture dont le foisonnement conduit à la nécessité d'un choix de lecture. En effet, *Carnage* est un roman dont la conception apparaît comme complexe et dont la lisibilité est problématique. Dès lors, le lecteur doit trouver ses propres codes dans ce « pays des dispositifs transvasés, des équivalences surgies »² pour parvenir, à travers le foisonnement des mots où se mêle le patois, à trouver sa propre interprétation. Cette notion de codage du texte se retrouve encore chez Franz Hellens puisque son texte se nourrit d'anagrammes et d'inventions verbales comme à l'occasion du chant des nègres où se mêlent des mots latins :

Erum enul tulas
Ednom tebo
Tulas, tulas
Ellif tresed tebo
Ellif redom tebo
Ener vocam tulas
Alimaca tebo
Tulas, tulas, tebo
Etsu vocam tulas.³

Le lecteur est donc amené à décoder cet univers pour avoir accès à son interprétation et pour comprendre les mécanismes de composition du roman qui se nourrit de nombreuses influences musicales, picturales et cinématographiques des années vingt.

III.3.3.2 Des thèmes toujours con temporains

Si par l'ouverture du lire le lecteur peut donner un sens à nos trois récits, c'est encore parce que les thèmes qu'ils évoquent sont toujours contemporains.

- En effet, si *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* et *Le Roman de Mélusine* sont des ouvrages du XIV^e siècle, reste que leur lisibilité est toujours opératoire au XX^e siècle. Cela tient en particulier aux thèmes qu'ils évoquent et aux passions qu'ils mettent en

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 268.

² Audiberti, *Carnage*, p. 268.

³ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Chap. XXIV, p. 241.

scène ; il s'agit par exemple du sentiment amoureux entre Mélusine et Raymondin, de l'amour maternel de la fée pour ses fils, de la jalousie du comte de Forez face à l'accroissement des richesses de son frère, ainsi que celle qu'éprouve Raymondin lorsque celui-ci lui dit que sa femme le trompe chaque samedi. Il est encore question du désir de pouvoir et de conquêtes lorsque les fils de Mélusine partent en Orient, du sentiment religieux qu'incarne Fromont, du désir de vengeance lorsque Mélusine et ses sœurs enferment leur père dans le mont Canigou, ainsi que du sentiment de culpabilité lorsque Raymondin se rend compte de la faute qu'il a commise en épiant Mélusine au bain. Aussi, malgré le décalage temporel qui éloigne ces textes de la réception actuelle, la pluralité des passions évoquées réactualise pourtant la lecture et place le lecteur dans un climat de familiarité avec le texte.

- On observe de même que *Carnage*, *La Vouivre* et *Mélusine ou la robe de saphir*, même s'ils sont moins éloignés de la réception actuelle que ne le sont nos deux romans médiévaux, précèdent de plus de cinquante ans la production littéraire contemporaine. Cependant, là encore, leurs thèmes contemporains favorisent l'intérêt du lecteur ainsi que sa capacité à les faire siens ; en effet, le lecteur de *La Vouivre* est confronté à un univers où les passions sont exacerbées par le poids de la tradition et des institutions. Il voit se développer les intérêts des individus qui sont d'ordre affectif, comme le personnage de Belette le souligne, d'ordre financier, comme l'incarne Beuillat, ou bien encore en rapport avec la soif de pouvoir, ainsi que l'illustrent Humblot et Voiturier. Chez Franz Hellens, c'est la passion de la liberté qui est mise en scène par le personnage de Mélusine, puisque le lecteur est invité par le narrateur à suivre la fée en perpétuel mouvement et en rupture avec les règles de la société ; c'est donc dans *Mélusine ou la robe de saphir* une invitation manifeste au voyage, que le lecteur est amené à suivre par son propre cheminement intérieur. Enfin, *Carnage* met en jeu deux passions absolues qui sont dévolues à Médie et à Gormais : la pulsion destructrice et celle d'adhésion au rythme de la nature. Ce choix opposé permet au lecteur de retrouver les deux passions de vie et de mort qui habitent tout individu en lui proposant d'opérer lui-même son propre « dosage ». Aussi, le personnage de Mélusine a-t-il la capacité d'incarner ou de susciter des passions qui sont toujours en prise avec le lecteur et nos cinq textes, par leur ouverture, engagent ce dernier à y découvrir un sens éclairant ses propres interrogations. Dès lors, si le relais du sens a pu s'établir, le lire peut se donner comme un redire, ainsi que l'illustrent les très nombreuses reprises du mythe de Mélusine.

III.3.3.3 Un lire à redire

En effet, le succès du personnage littéraire de Mélusine apparaît dans les nombreuses

œuvres explorant le mythe de Mélusine qui avait pris forme sous la plume de Jean d'Arras et de Coudrette et que Marcel Aymé, Audiberti et Franz Hellens avaient retravaillé.

- André Breton se présente tout d'abord comme l'une des figures emblématiques de la reprise du mythe de Mélusine avec *Arcane 17* et *Nadja* où la fée apparaît à travers le prisme surréaliste comme apologie de l'amour fou et consolateur et libération de la femme en harmonie avec les forces de la nature. Mélusine est omniprésente dans *Arcane 17* – même si elle n'est nommée que dans la deuxième partie du livre – puisque c'est son nom qui ouvre cette partie, tout comme celui d'Elisa ouvrait la première. Breton ne rappelle pas l'histoire de la fée : il laisse dans l'ombre le noyau dur du mythe et ne reprend que les éléments susceptibles d'être remaniés. L'origine d'*Arcane 17* est biographique puisqu'il est inspiré par le voyage sur la côte canadienne de Gaspésie avec sa compagne Elisa, rencontrée en 1943 à New-York ; il y mêle donc son histoire personnelle ainsi que la description des paysages, l'hymne à l'amour, la critique de la civilisation occidentale, l'éloge des valeurs féminines, des contes, des rêves, des propos élogieux et révoltés. Le texte, écrit en 1944, a été achevé et publié en 1947 : Breton y célèbre la femme et tout spécialement la femme-enfant qui a su garder l'innocence et les pouvoirs de l'enfance. Le surréalisme s'est beaucoup intéressé à l'énigmatique Mélusine – la revue éponyme en témoigne – et la fée incarne pour Breton la femme-espérance. Femme-poisson, femme-enfant, elle symbolise pour lui l'avenir du monde et l'ivresse de la métamorphose. Aussi, *Arcane 17*, légèrement postérieur à nos trois ouvrages, s'inscrit-il dans une continuation du dire, le personnage de Mélusine étant là aussi vecteur des interrogations métaphysiques de l'homme face à la finitude.

- Le personnage de Mélusine apparaît encore dans romans mineurs au XX^e siècle comme *Angélique et le Nouveau Monde* de Anne et Serge Golon en 1967 et *Lucie au long cours* d'Alina Reyes en 1990 ; dans le premier roman, qui participe de la grande saga d'*Angélique*, Mélusine est une vieille sorcière poitevine qui, sous Louis XIV, hante une grotte de la forêt de Nieul. Ici, le personnage de Mélusine est donc dénaturé puisqu'il est assimilé à une devineresse qui cueille des fleurs, des racines, des plantes médicinales qu'elle fait sécher, bouillir dans un chaudron pour les vendre en sachets à qui la consulte. Soignant les fièvres, la goutte, la surdité par des recettes secrètes, donnant des philtres d'amour, de santé, faiseuse d'anges, apte à déchiffrer les signes, à lire dans l'avenir et à jeter des malédictions ou à emprisonner des démons, notre Mélusine est devenue ici une véritable sorcière. Le seul élément qui la rattache encore au mythe est son nom, ainsi que le cadre du Poitou. On observe le même éloignement du mythe médiéval dans le roman d'Alina Reyes : Mélusine est assimilée à Lucie, lointaine ancêtre préhistorique dont le squelette, retrouvé dans l'Afar éthiopien, a plus de trois millions d'années. Reprenant

certains motifs du mythe, Lucie est liée à la forêt, puisqu'elle y installe sa demeure, à l'eau, puisqu'elle est une nageuse incomparable et comme Mélisande perd son anneau dans une fontaine, à la terre, puisqu'elle porte la peau du serpent. C'est encore une fée car à l'image de la cathédrale dans le désert de Franz Hellens, elle fait s'écrouler sa demeure et engloutit la Cité dans ses grottes. Aussi note-t-on que *Lucie au long cours* propose une reprise du mythe de Mélusine avec ses variantes fort éloignées cependant de nos cinq œuvres.

▪ Enfin, ce lire à redire se manifeste par d'autres biais que le roman puisqu'il est mis en scène dans la bande dessinée par des auteurs comme Clarke ou Bourgeon qui reprennent les motifs de nos cinq ouvrages. D'ailleurs, Michel Thiebaut, dans son ouvrage consacré aux *Compagnons du crépuscule*, affirme que «Mélusine [a] eu une postérité à travers Blanche, Carmine et Neyrelle »¹ et rappelle l'influence de Jean d'Arras et de Coudrette sur Bourgeon qui imagine qu'«une cinquantaine d'années avant Jean d'Arras, un manuscrit relatant cette légende était conservé au monastère de Malaterre. La relation de l'histoire de Mélusine rapportée par le Père Abbé, de façon très synthétique, est en tout point semblable à la version postérieure »². Aussi, nos textes semblent donc ouvrir sur d'autres dire comme l'illustre encore la chanson par le biais de Brassens avec la *Non-demande en mariage*, ainsi que Renaud avec *Mélusine*. Il semble donc bien que l'ouverture du sens de nos cinq œuvres permette à d'autres œuvres d'exister : le lire devient donc redire par l'intermédiaire de la figure atemporelle de Mélusine. Ces reprises plurielles du mythe de Mélusine pouvaient présenter un danger de démythification en dénaturant le personnage de Mélusine ; mais, avec des romans comme ceux d'Audiberti, de Marcel Aymé et de Franz Hellens, le mythe se trouve au contraire renforcé par un enrichissement que ces auteurs lui apportent sans pour autant le dénaturer.

¹ Michel Thiebaut, *Dans le sillage des sirènes*, p. 82.

² Michel Thiebaut, *Dans le sillage des sirènes*, p. 80.

Conclusion

Mythe littéraire, l'histoire de la fée Mélusine repose sur un noyau dur et sur des motifs permettant à des ouvrages aussi différents que *Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, *Le Roman de Mélusine*, *Carnage*, *La Vouivre*, et *Mélusine ou la robe de saphir* de conserver au personnage de Mélusine une identité commune. Par la permanence de certains éléments constitutifs, s'élabore donc au cours des siècles un personnage littéraire mythique, Mélusine. Celle-ci incarne l'impossible intégration de la féerie – puisque reposant sur un interdit que brise Raymondin – dans le monde humain.

Si les textes médiévaux mettent au centre de leurs récits le secret et l'interdit, les romans du XX^e siècle s'en éloignent au contraire. Il semble donc, par des réécritures successives, que le sens du mythe au Moyen Age se modifie, puisque les auteurs font subir à la figure de la fée des variations afin de l'intégrer dans des univers qui leurs sont propres. Aussi, Mélusine se prête-t-elle à des visées et à des discours différents selon les œuvres qui explorent le mythe.

Cependant, ces variations du personnage de Mélusine ne représentent pas un danger d'affaiblissement du mythe ; en effet, il ne s'agit pas de « démythification » mais de « remythification » car les reprises du mythe de Mélusine lui donnent force et vie en le réactualisant, alors qu'il semblait menacé de disparition. Aussi, la comparaison d'œuvres si différentes et si éloignées dans le temps permet-elle de considérer le mythe littéraire dans ce qui apparaît comme essentiel dans son élaboration. C'est donc grâce à l'analyse comparative que l'on parvient, dans le dialogue entre les œuvres, à dégager les significations atemporelles que véhicule la figure de Mélusine. En effet, le mythe de Mélusine permet de soulever les interrogations métaphysiques de l'homme. Par son union avec un mortel, la fée radicalise la différence entre l'homme et la femme en posant la question de la communication dans un couple, rendue problématique par le drame de la condition humaine : la finitude. Cependant, la fée ne suscite pas seulement les interrogations mais elle incite encore à y répondre. En effet, incarnant la vie, Mélusine matérialise par son personnage le combat contre la mort, qui se prolonge dans l'écriture elle-même. Aussi, le personnage de Mélusine véhicule-t-il des enjeux littéraires forts : une écriture qui fait sens et qui engage sa circularité. Cette écriture en liberté, à l'image de la fée, est celle qui permet au lecteur de mener son propre combat, peut-être à son tour

par l'écriture.

C'est ce que font les surréalistes, en se nourrissant du mythe de Mélusine, afin de créer un espace et un temps sacrés dans l'équilibre instable du monde occidental. représente La vision du mythe de Mélusine pour André Breton est celui de la femme-enfant, que Franz Hellens suggérait déjà dans *Mélusine ou la robe de saphir*. Le mythe prend place dans ce qui constitue le sacré aux yeux de Breton, c'est-à-dire l'homme menacé, l'amour libéré du quotidien, la ville ou encore la magie d'une œuvre. C'est peut-être dans l'écriture surréaliste que se trouve l'une des multiples autres facettes de notre Mélusine kaléidoscopique.

Il s'agit alors d'une véritable quête lorsque l'on part à la recherche du personnage de Mélusine. Après quelques illusions, la découverte est toujours présente, à l'image du roman d'Audiberti. Méconnu du public, *Carnage* est cependant une œuvre riche, complexe et foisonnante à travers laquelle le lecteur, à notre avis, participe le plus à la circularité du sens. Aussi, la force évocatoire de *Carnage* permet-elle de résumer en une seule interrogation le mythe de Mélusine

Une seule âme porte-t-elle la multitude des êtres ?¹

Cette gageure est peut-être encore une des manifestations du pouvoir de la féerie, transmettant sa magie aux mots au-delà des siècles.

¹ Audiberti, *Carnage*, p. 261.

Bibliographie

Editions

Editions utilisées

AUDIBERTI (Jacques), *Carnage* (1942), Paris, Gallimard, NRF, 1986.

AYME (Marcel), *La Vouivre* (1943), Paris, Gallimard, collection Folio, 1995.

COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine* (1401), Paris, Klincksieck, 1982.

HELLENS (Franz), *Mélusine ou la robe de saphir* (1917), Paris, Gallimard, NRF, 1952.

JEAN D'ARRAS, *Mélusine ou l'histoire des Lusignan : Roman du XIV^e siècle* (1393), Genève, Slatkine Reprints, Publié par Louis Stouff, 1974.

Autres éditions

COUDRETTE, *Mellusine*, Niort, éd. F.Michel, 1854.

JEAN D'ARRAS, *Mélusine*, Paris, éd. C.Brunet, Bibliothèque Elzévirienne, 1854.

Traductions

COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine*, Paris, Garnier-Flammarion, traduction de Laurence Harf-Lancner, 1993.

JEAN D'ARRAS, *Le Roman de Mélusine ou l'Histoire des Lusignan*, Paris, Stock, Collection Moyen Age, traduction de Michèle Perret, 1991.

Ouvrages des mêmes auteurs

AUDIBERTI (Jacques), *La naissance du roman*, Paris, Gallimard, 1944.

AUDIBERTI (Jacques), « La Hobereaute », in *Théâtre*, tome III, Paris, Gallimard, 1956.

AUDIBERTI (Jacques), *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1965.

AYME (Marcel), *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

Etudes

Etudes sur la fée Mélusine au Moyen Age

Ouvrages

- BULTEAU (Michel), *Mythologie des filles des eaux*, [Paris] Monaco, éd. du Rocher, 1982.
- CLEMENT (Laure), *Sous le signe de la Méduse : de la rencontre au regard. Essai sur l'érotisme*, Thèse, Paris XII, 1993.
- CLIER-COLOMBANI (Françoise), *Les images de Mélusine à la fin du Moyen Age*, Thèse, Directeur Jacques Le Goff, Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, 1987.
- CLIER-COLOMBANI (Françoise), *La Fée Mélusine au Moyen Age : images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.
- COMBET (Claude-Louis), *Le roman de Mélusine*, Paris, Albin Michel, 1986.
- DESAIVRE (L.), *Le mythe de la mère Lusine*, Niort, 1882.
- DIDERRICH (Arthur), *La légende de Mélusine et la maison de Luxembourg*, Luxembourg, F.Gilson, 1937.
- EYGUN (François), *Ce qu'on peut savoir de Mélusine et de son iconographie*, Puiseaux, Pardès, 1987.
- GANDRIAU (Jules Marcel), *Vouvant : histoire et légende*, Vouvant - Le Calvaire, Gandriau, 1987.
- GORDON (Pierre), *Essais*, Armas Artis, Neuilly-sur-Seine, 1993.
- GOURVEST (Jean), *Mélusine, légende poitevine*, La Rochelle, éd. de la Rose des Vents, 1948.
- HARF-LANCNER (Laurence), *Les Fées au Moyen Age : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984.
- LECOUTEUX (Claude), *Mélusine et le chevalier au Cygne*, Paris, Payot, 1982.
- MAILLET (Germaine), *Journal intime de Mélusine*, Châlons-sur-Marne, éd. Champenoises, 1950.
- MARKALE (Jean), *Mélusine ou l'Androgyne*, Paris, Retz, 1983.
- MARKALE (Jean), *Mélusine*, Paris, Albin Michel, 1992.
- MARTIN-CIVAT (Pierre), *Le très simple secret de Mélusine, mythique aïeule des Lusignan : un arbre sacré, une divinité sylvestre, une fée des bois, une maison féodale, une légende*, Cognac, Thèse universitaire : Paris lettres, 1969.
- MARTIN-CIVAT (Pierre), *La fée Mélusine, ses origines et son nom, comment elle est devenue la mythique aïeule des Lusignan*, Poitiers, imprimerie Oudin, 1969.
- PILLARD (Guy), *Histoire merveilleuse de la fée Mélusine*, Poitiers, 1978.
- PILLARD (Guy-Edouard), *La Déesse Mélusine : mythologie d'une fée*, Hérault, Maulévrier, 1989.

VINCENSINI (Jean-Jacques), *Pensées mythiques et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Articles

LE GOFF (Jacques), LE ROY LADURIE (Emmanuel), « Mélusine maternelle et défricheuse » in *Annales* N° 3 et 4, mai-août 1971, p.587 à 622, Paris, Armand Colin, 1971.

ROBLIN (Sylvie), « Le Sanglier et la Serpente », *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen -Age*, Etudes rassemblées par Laurence Harf-Lancner, Paris, Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 28, 1985.

BRUNEL (P.), « Le mythe de Mélusine », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

« La vraie histoire de la fée Mélusine », *L'Histoire*, 119, février 1989.

Etudes sur Jacques AUDIBERTI

Ouvrages

BACHELARD (Gaston), *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975

DESLANDES, *Audiberti*, Paris, Gallimard, 1964.

FARCY (Gérard-Denis), *Les théâtres d'Audiberti*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

GIROUD (Michel), *Audiberti*, Paris, éd. Universitaires, n°89, 1952.

GIROUD (Michel), *Jacques Audiberti*, Paris, éd. Universitaires, 1967.

GIROUD (Michel), *Audiberti*, Paris, Seghers, Collection Poètes d'aujourd'hui, 1973.

GUERIN (Jeanyves), *Le théâtre d'Audiberti et le baroque*, Paris, Klincksieck, 1976.

KOREN (Roselyne), *L'Anti-récit : les procédés de style dans l'œuvre romanesque de Jacques Audiberti*, Genève, Paris, Slatkine, 1983.

ROUBINE (Jean-Jacques), *Mythologies d'Audiberti*, Thèse, université Paris-Sorbonne, 1976.

TOLOUDIS (Constantin), *Jacques Audiberti*, Boston, Twayne, 1980.

Articles

BOUILLIER (Henry), *Audiberti, cavalier seul*, Colloque international organisé par la Bibliothèque Nationale et l'association des amis de Jacques Audiberti, 13 et 14 décembre 1990, Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

Audiberti le trouble-fête. Colloque du 4 et 9 août 1976, Centre Culturel international, Cerisy-la-Salle, Manche, Paris, J-M Place, 1979.

Jacques Audiberti : numéro spécial, Marseille, J.Laffitte, 1980.

Jacques Audiberti [Maison de la culture du Havre, avril 1980], Le Havre, Maison de la culture, 1980.

Etudes sur Marcel AYME

Ouvrages

DUMONT (Jean-Louis), *Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, éd. Debresse, 1970.

LECURIEUR (Michel), *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, la Manufacture, 1985.

LORD (Gravant), *Marcel Aymé*, Berne, New York, Paris, P.Lang, 1987.

REBATET (Lucien), *Marcel Aymé*, Liège, éd. Dynamo, 1969.

ROBERT (Georges), LIORET (André), *Marcel Aymé insolite*, Paris, éd. De la Revue indépendante, 1958.

SAINT-LAURENT (Cécil), *Un enchanteur taciturne : Marcel Aymé*, Liège, éd. Dynamo, 1968.

VANDROMME (Pol), *Aymé*, Paris, Gallimard, 1960.

VENIEL (Jean-Claude), *L'Œuvre de Marcel Aymé, de la quête du père au triomphe de l'écrivain*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

Articles

BORDILLON (Henri), « La Vouivre tragédie paysanne », in *Cahier Marcel Aymé*, n°1, Paris, Société des amis de Marcel Aymé, 1982.

DUFRESNOY (Claude), « L'extraordinaire et le merveilleux », in *Cahier Marcel Aymé*, n°2, Paris, Société des amis de Marcel Aymé, 1983.

Marcel Aymé : exposition du 7 juillet au 7 septembre 1985, Centre socio-culturel, Ville d'Arcachon : Bibliothèque municipale, 1985.

Etudes sur Franz HELLENS

Ouvrages

AELBERTS (Alain-Valéry), *Mélusine de Franz Hellens ou le surréalisme d'avant lui-même*, Liège, éd. Dynamo, P. Aelberts, 1966.

DE BOSCHERE (Jean), MANOLL (Michel), LE CLEC'H (Guy), *Franz Hellens*, Lyon, Henneuse, 1956.

DE GHELDERODE (Michel), *A propos de Franz Hellens*, Liège, éd. Dynamo, 1964.

DE SMEDT (Raphaël), *Franz Hellens, essai de bibliographie 1900-1960*, Bruxelles, Palais des Académies, 1968.

FRICKX (Robert), *Franz Hellens ou le temps dépassé*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, 1992.

GRISAY (Auguste), *L'œuvre de Franz Hellens*, Liège, éd. de l'Essai, collection Essai-Essais, n°1, 1962.

HALEN (Pierre), *Un certain regard sur le monde : le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens . Ecritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, collection Archives du futur, 1985.

LEBOIS (André), *Franz Hellens*, Paris, P. Seghers, 1963.

LEBLOIS (André), *Franz Hellens*, Aubin Litugé (Vienne), Pierre Seghers éditeur, collection Poètes d'Aujourd'hui, n° 96, 1963.

NACHTERGAELE (Vic), *Franz Hellens entre mythe et réalité*, Colloque international organisé à la Katholieke Universiteit Leuven les 25 et 26 novembre 1988 par la section de Littératures romanes, Leuven University Press, 1990.

VIALATTE (Alexandre), *Franz Hellens et ses mythes*, Liège, éd. Dynamo, P.Aelberts, 1967.

Franz Hellens : Mélanges, recueil d'études, de souvenirs, et de témoignages offerts à l'écrivain à l'occasion de son 90^e anniversaire, publié sous la direction de Raphaël De Smedt, Bruxelles, A. De Rache, 1971.

Franz Hellens : l'œuvre et l'homme. Woluwe, Saint Lambert, Bruxelles, éd. Synthèses, 1956.

Hommage à Franz Hellens, Bruxelles, Marginales, 1951.

Articles

BOSQUET (Alain), « *Mélusine* », in *Combat*, Paris, 12 février 1953.

CORMEAU (Nelly), « *Mélusine ou la Robe de saphir* », in *Le Soir*, Bruxelles, 7 mars 1953.

CORMEAU (Nelly), « Merveilleux et fantastique », in *Synthèses*, Bruxelles, mai 1954.

GAMARRA (Pierre), « *Mélusine*, roman d'aventures », in *les Lettres Françaises*, Paris, 5 février 1953.

GORCEIX (Paul), « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation? », in *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de Littératures Françaises*, Bruxelles, tome LXVII, numéros 1-2, 1989.

LALOU (René), « Variété et fiction : *Mélusine* de Franz Hellens », in *Hommes et Mondes*, Paris, avril 1953.

LALOU (René), « Le livre du jour : *Mélusine* », in *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 25 juin 1953.

Ouvrages généraux

Dictionnaires et ouvrages bibliographiques

ALBOUY (Pierre), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

BRUNEL (P.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

GRIMAL (Pierre), *Dictionnaire de la Mythologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des personnages*, Aylesbury (Grande Bretagne), Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992.

Ouvrages de critique

BARTHES (Roland), KAYSER (Wolfgang), BOOTH (William C.), HAMON (Philippe), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points Sciences humaines, n° 78, 1977.

DRAGONETTI, *Le mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

MELA (Charles), *Le Beau retrouvé : Etudes de théorie et de critiques littéraires sur l'art des "trouveurs" au Moyen Age*, Caen, Paradigme, 1993.

POIRION (Daniel), *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, coll. Médiévalia n°11, 1994.

TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Poitiers, Seuil, 1970.

ZINK (Michel), *Littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Premier Cycle, 1992.

ZUMTHOR (Paul), *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

ZUMTHOR (Paul), *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

ZUMTHOR (Paul), *La mesure du monde : la représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1993.

ZUMTHOR (Paul), *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

Article

SELLIER (Philippe), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », In *Littérature*, Paris, n°55, octobre 1984.

Les autres Mélusine

Roman

ARNIM (Ludwig Achim von), *Mélusine et autres récits*, traduction de Françoise Rétif, Paris, J. Corti, 1996.

BENOIT (Pierre), *Koenigsmark*, Paris, Albin Michel, 1934.

BRETON, *Arcane 17*, Paris, Le livre de poche, 1971.

BRETON, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1937.

BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964.

DARD (Michel), *Mélusine*, Paris, le Livre de poche, 1979.

DARTOIS (Yves), *Mélusine*, Paris, Denoël, 1971.

GAUTIER MAP, *Contes de courtisans*, traduction de *De Nugis curialium* par Marylène Perez, Lille, thèse Paris III, 1982.

GOETHE (Johann Wolfgang von), *Mélusine*, traduction de Ch. Simond, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1912.

GOLON (Anne et Serge), *Angélique et le Nouveau Monde*, Paris, éd. Trévisse, 1968.

MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1956.

PELADAN (Joséphine), *Mélusine*, Paris, P. Ollendorff, 1895.

PUISSANT (Jean), *Mélusine : Contes et légendes de Basse-Bourgogne*, Saint Julien-du-Sault, Coopéd, 1950.

RABELAIS (François), *Le Quart Livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel*, Œuvres complètes, Paris, Seuil, coll. Intégrales, 1973.

RACHILDE, *Les Hors-nature*, Clamecy, éd. Séguier, Bibliothèque décadente, 1994.

REYES (Alina), *Lucie au long cours*, Alençon, Seuil, 1990.

SERRA (Marc), *Mélusine ou l'Obsession*, Paris, G. Lachurié, 1987.

THIEBAUT (Michel), *Dans le sillage des sirènes*, Tournai, Casterman, 1992.

Théâtre

COCTEAU, « Les Chevaliers de la Table ronde », in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1957-1958.

POTTECHER (Maurice), *Mélusine et son mystère : pièce légendaire en 3 actes et 10 tableaux*, Bussang (Vosges), Théâtre du peuple, 1948.

Poésie

ALLODIA (Pola d'), *Mélusine, poèmes*, Paris, les Paragraphes littéraires de Paris, 1970.

LORRAIN, *La forêt bleue*, Paris, Lemerre, 1883.

NERVAL (Gérard de), « El Desdichado » in *Les Chimères*, Paris, Gallimard, Pléiade, Œuvres complètes, tome I, 1960.

PAZ (Octavio), « Piedra de sol », in *Libertad bajo palabra*, Mexico, Fondo de Cultura economica, 1960.

Bande dessinée

CLARKE, *Le bal des vampires*, Paris, Dupuis, 1996.

CLARKE, *Inferno*, Paris, Dupuis, 1996.

CLARKE, *Mélusine*, Paris, Dupuis, 1995.

CLARKE, *Sortilèges*, Paris, Dupuis, 1995.

BOURGEON (François), « Le dernier chant des Malaterre », in *Les Compagnons du crépuscule*, Casterman, 1990.

Œuvre musicale

BRASSENS (Georges), *La non demande en mariage*, Paris, Phonogram-Philips, 1966.

RENAUD, *Mélusine*, Paris, Polydor, 1977.

VANDAMME (Jean), *Mélusine : féerie musicale, dits et faits du Poitou orné d'un dessin de Jean Cocteau*, Paris, P. Mourousy, 1962.

Œuvre cinématographique

WILSON (Georges), *La Vouivre*, Adaptation et dialogues de Georges Wilson, Paris, Gaumont, 11 janvier 1989.