



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres en Français

Mélusine au XIX^{ème} siècle : du narratif au lyrique

par

Carine Desponds

sous la direction du Professeur Jean-Claude Mühlethaler

Juin 2014

SOMMAIRE

I. Introduction générale	p. 3
II. La diffusion d'une légende	p. 5
1. Le mythe littéraire de Mélusine en France	p. 5
1.1. Le récit fondateur de Jean d'Arras	p. 5
1.2 Un mythe littéraire fécond	p. 6
1.3 Le noyau dur du mythe	p. 8
III. Le domaine narratif	p. 10
1. Analyse « macrostructurale »	p. 10
2. Analyse « microstructurale »	p. 13
2.1 Version « philosophique » : <i>Histoire de Mélusine</i> (1782)	p. 13
2.1.1 Réticence face au merveilleux et apologie de la raison	p. 13
2.1.3 Folklore	p. 19
2.2 Versions sentimentales : Edmond Gérard (1810) et Alfred Delvau (1869)	p. 22
2.2.1 Focalisation sur les amants	p. 22
2.2.2 L'intensité dramatique	p. 26
- Le fantastique	p. 26
- Psychologisation	p. 30
- Pathétique	p. 33
3. Conclusion intermédiaire : les avatars de Mélusine	p. 36
IV. Le domaine lyrique : poétique de l'allusion	p. 38
1. Le régime de l'allusion en poésie	p. 38
2. Gérard de Nerval, Mélusine et le mal du siècle : <i>El Desdichado</i> (1854)	p. 40
3. Jean Lorrain	p. 47
3.1 La version décadente : <i>Mélusine pour Gustave Moreau</i> dans <i>La forêt bleue</i> (1882)	p. 47
- Métamorphose finale	p. 48
- L'orientale et la mélancolique	p. 50
3.2 La femme victime et la dame de la forêt	p. 52
3.2.1 <i>Mélusine</i> dans <i>Le Sang des Dieux</i> (1882)	p. 52
3.2.2 <i>Mélusine</i> dans <i>L'Ombre ardente</i> (1897)	p. 55
3.3 La femme sensuelle et fatale : <i>Les Héroïnes</i> (1897)	p. 59
4. Conclusion intermédiaire : « essence » mythique de Mélusine ?	p. 64
V. Le domaine lyrico-narratif	p. 67
1. <i>Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin</i> par Jean Lorrain (1896)	p. 67
1.1 Réinvestissement du mythe	p. 67
1.1.1 Fidélité au modèle médiéval	p. 67
1.1.2 Détournement	p. 69
1.2 Sensibilité visuelle et sonore : un conte onirique	p. 74
1.2.1 Les poèmes	p. 74
1.2.2 Les images	p. 76
2. Conclusion intermédiaire : une plasticité du mythe ?	p. 82
VI. Conclusion générale	p. 84

Chapitre I

INTRODUCTION GENERALE

La littérature moderne et contemporaine s'avère être l'espace d'un jeu d'intertextualité avec le Moyen Âge. Elle s'affaire en effet à réinvestir des motifs narratifs et poétiques médiévaux, des épisodes aventureux, qu'ils soient fictionnels ou historiques ou bien s'ingénie à faire renaître des personnages légendaires. Ce procédé littéraire de récupération établit inévitablement un jeu de miroir entre les diverses époques et la période médiévale s'aménage par là même une présence dans la modernité. La matière médiévale vient constituer un réservoir d'inspiration, un catalogue de suggestions, dans lequel les auteurs modernes puisent plus ou moins activement.

La littérature du XIX^{ème} siècle compte, pour sa part, une grande part de résurgences médiévales qui sont le résultat d'un processus de récupération et de transposition. Les écrivains romantiques et révolutionnaires, notamment sous l'influence de l'historien Jules Michelet, s'enthousiasment particulièrement pour le pan héroïque de l'histoire ainsi que pour la figure du héros médiéval, tandis que les auteurs de la seconde moitié du siècle, au tournant des œuvres de Baudelaire et de Wagner notamment, font preuve d'une sensibilité plus grande vis-à-vis des légendes merveilleuses fondatrices de l'imaginaire médiéval¹. Victor Hugo crée par exemple des héros romanesques au caractère passionné qui rivalisent avec les héros du Moyen Âge ; c'est le cas du héros du roman historique *Notre-Dame de Paris*² : Quasimodo. Si les références historiques balisent les œuvres de la première partie du siècle, elles s'effacent progressivement pour laisser la place à une ambiance différente, volontiers irréelle et mystique. Les personnages perdent également de leur ferveur et de leur violence dans la littérature fin de siècle. C'est donc tantôt un médiévalisme historique, tantôt, une imagerie médiévale fictionnelle qui pointe dans la littérature du XIX^{ème} siècle. L'image romantique du Moyen Âge est aujourd'hui bien connue et un ouvrage collectif important - *La Fabrique du Moyen Âge*³ - a d'ailleurs été publié en 2006. Mais le Moyen Âge, selon nous, n'est pas une histoire mais plutôt des histoires, de sorte que nous souhaitons nous arrêter sur l'une d'elles, l'espace d'une étude. L'histoire dont nous aimerions parler est celle de la fée Mélusine, telle

¹ Liana Nissim, « Fées, sorcières, princesses. Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain », *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^{ème}-XV^{ème} s.)*, n°11, 2004, p. 168.

² L'histoire du roman se déroule dans le Paris du XV^{ème} siècle, à l'époque de Louis XI.

³ Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^{ème} siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Champion, 2006.

qu'elle est racontée pour la première fois en roman par Jean d'Arras en 1393. L'histoire de *Mélusine* traverse en effet l'imaginaire collectif depuis le Moyen Âge et se donne à voir à travers un certain nombre de réécritures jusqu'au XX^{ème} siècle. Partant d'une légende médiévale, l'histoire devient un véritable mythe littéraire, au fur et à mesure des reprises successives⁴ et s'épanouit pleinement au XIX^{ème} siècle, si bien que certains prétendent que ce siècle est celui de Mélusine⁵. C'est en raison de cet indéniable succès de la fée poitevine que nous avons choisi d'interroger spécifiquement les réécritures de cette période. Il s'agira de comprendre les raisons de cette nouvelle fascination pour la fée serpente et de la persistance du mythe dans la modernité. La particularité de cette étude est donc de placer le texte médiéval de Jean d'Arras et les réécritures modernes sur un même plan, celui du mythe littéraire. Cet ancrage au cœur de la notion de mythe littéraire constitue, selon nous, l'élément indispensable à l'examen des mises en discours modernes du mythe médiéval. Dans cette optique, les liens intertextuels ne sont pas de simples indices de filiation thématique, mais les moyens d'un *détournement* du mythe fondateur en vue de la construction d'un sens différent, étroitement lié à un imaginaire.

S'il est vrai que la figure de Mélusine a suscité un grand intérêt dès les années 1980 parmi les chercheurs médiévistes, menant à la publication de plusieurs ouvrages importants tels ceux de Claude Lecouteux⁶, Laurence Harf-Lancner⁷ ou encore Françoise Clier-Colombani⁸, la question des résurgences et des réécritures demeure quelque peu lacunaire dans le domaine de la critique. Nous pouvons néanmoins signaler le précieux ouvrage collectif intitulé *Mélusine moderne et contemporaine*⁹ réunissant en 2001, à la suite d'un colloque international et sous la direction d'Arlette Bouloumié, des études traitant de la récupération du mythe jusqu'à l'époque contemporaine et ouvrant la voie à des domaines de recherches variés, tel celui que nous proposons dans cette étude.

⁴ André Siganos, « Mythe littéraire », dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 85-100.

⁵ C'est notamment le cas d'Hélène Bouquin qui considère le XIX^{ème} siècle comme la période la plus foisonnante en réécritures de l'histoire de Mélusine. Hélène Bouquin, *Editions et adaptations de l'Histoire de Mélusine de Jean d'Arras (XV^{ème}-XIX^{ème} siècles). Les aventures d'un roman médiéval*, Paris, École nationale des chartes, 2000. — Résumé dans *Positions des thèses l'École des chartes*.

⁶ Claude Lecouteux, *Mélusine et le chevalier au cygne*, Paris, Payot, 1982.

⁷ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen-Âge, Morgane et Mélusine ou la naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.

⁸ Françoise Clier-Colombani, *La Fée Mélusine au Moyen-Âge, Images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

⁹ Arlette Bouloumié et Henri Béhar (dir.), *Mélusine moderne et contemporaine*, Angers, L'Age d'Homme, 2001.

Chapitre II

LA DIFFUSION D'UNE LEGENDE

1. Le mythe littéraire de Mélusine en France

Au début du XV^{ème} siècle, Coudrette, chapelain des Parthenay, crée une version versifiée de l'histoire de *Mélusine* qui est traduite en langue allemande par Thuring de Tingoltingen. En 1474, c'est cette version qui est imprimée pour la première fois et ainsi connue en Allemagne, dans le nord et dans l'est de l'Europe jusqu'au XIX^{ème} siècle.¹⁰ Du côté français, c'est l'œuvre en prose de Jean d'Arras qui domine et est à la base du succès de la légende.

1.1 Le récit fondateur de Jean d'Arras

Mélusine, avant d'être l'héroïne d'un récit et un personnage mythico-littéraire, est une figure légendaire présente dans la culture folklorique de la région du Poitou, à travers une tradition populaire orale¹¹. Au XII^{ème} siècle, la culture populaire et la culture écrite savante convergent¹², de sorte que la légende de la femme serpente, parmi tant d'autres, apparaît dans les textes latins rédigés par des clercs. Gautier Map raconte, dans la quatrième partie du *De nugis curialium* écrit entre 1181 et 1193, l'histoire d'un mariage entre un jeune seigneur et une étrange créature. De cette union naît une belle descendance, mais l'épouse se fait remarquer par son absence aux messes et aux autres fêtes religieuses. Intriguée, la mère du jeune seigneur perce un trou dans le mur de la chambre de sa bru et la surprend, immergée dans son bain, sous la forme d'un dragon. La créature s'envole en poussant un terrible hurlement. Au début du siècle suivant, Gervais de Tilbury raconte une semblable histoire dans les *Otia Imperialia* (troisième partie, chapitre LVII) dédié à l'Empereur Othon IV de Brunswick; il s'agit de la notice relative à la *Dame du château d'Esperver*. Nous retrouvons en effet une femme à l'esprit diabolique chassée par des rites chrétiens. Notons que les deux auteurs sont issus de la cour royale d'Angleterre et qu'ils ont

¹⁰ Hélène Bouquin, *Editions et adaptations de l'Histoire de Mélusine de Jean d'Arras (XV^{ème}-XIX^{ème} siècles). Les aventures d'un roman médiéval*, Paris, École nationale des chartes, 2000. — Résumé dans *Positions des thèses l'École des chartes*.

¹¹ Jean-Jacques Vincensini, « Introduction » dans Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lasignan*, Jean-Jacques Vincensini (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 7.

¹² Jacques Le Goff, « Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne », dans Jacques Le Goff (dir.), *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1999, p. 232.

certainement côtoyé les mêmes légendes populaires. Si nous ne citons que ces deux récits, il en existe toutefois bon nombre d'autres dont l'histoire se rapproche de celle de notre serpente.

En 1393, en plein cœur de la guerre de Cent Ans, Jean d'Arras rédige en langue vernaculaire pour Jean, le duc de Berry et frère de Charles V, *Méhusine ou la noble histoire de Lusignan*. La légende ou l'historiette alors bien connue devient, grâce à cette œuvre littéraire, un véritable roman et la fée serpente prend le nom illustre de Méhusine. Rappelons rapidement que Jean d'Arras rédige dans un contexte particulier et que le roman possède un enjeu politique important. L'auteur adresse son livre à un prince qui souhaite récupérer la terre de Lusignan, désormais sous l'emprise des Anglais. La reconquête de la forteresse, ultime point de résistance du parti anglais, est en effet la condition à la gouvernance du comté de Poitou pour Jean de Berry. Le roman généalogique en prose de *Méhusine* se présente donc comme une justification, légitimée par la prétention à la dynastie, des droits du duc sur le berceau des Lusignan. Le livre et sa chronique à prétention historique sont avant tout des instruments politiques.¹³

Le romancier médiéval est donc le premier à inscrire l'histoire de *Méhusine* en littérature et fonde par là même ce qui deviendra le mythe littéraire, au fil des reprises. Ecrites, signées, non-fondatrices et fictives¹⁴, les réécritures modernes composent donc une partie du mythe littéraire de *Méhusine* et témoignent de sa fécondité.

1.2 Un mythe littéraire fécond

Dès son entrée en littérature, l'histoire de *Méhusine* de Jean d'Arras connaît un succès considérable dans l'aire française¹⁵. Imprimée pour la première fois en 1478 par le genevois Adam Steinschaber, plusieurs éditions illustrées voient le jour durant le siècle. A partir de 1517, suite à l'édition parisienne de Michel Le Noir qui dénoue les aventures de Geffroy à la Grande Dent (le fils de Méhusine et Raymondin) de l'histoire de *Méhusine*, l'œuvre de Jean d'Arras ne sera envisagée que sous cette forme nouvelle, divisée en deux récits distincts. Le XVI^{ème} siècle voit se succéder les éditions de ce nouveau roman de *Méhusine* à Paris, Lyon ou Rouen. Le XVII^{ème} siècle participe également à la pérennité de la fée ; il fait entrer l'histoire de Méhusine dans la littérature populaire grâce à la collection de la *Bibliothèque Bleue*. Les romans de chevalerie et d'aventure médiévaux constituent en effet une part importante de la production des petits « livres bleus » et Méhusine y trouve naturellement sa place. Nous dénombrons onze éditions du roman entre 1624 et les années 1730 à Troyes et dans la ville de Lyon. Si pendant trois siècles, la fée serpente reste docile

¹³ Jean-Jacques Vincensini, « Introduction », *art. cit.*, p. 22.

¹⁴ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55, 1984, p. 115.

¹⁵ A ce propos, nous référons à nouveau à la thèse d'Hélène Bouquin : *Editions et adaptations de l'Histoire de Méhusine de Jean d'Arras (XV^{ème}-XIX^{ème} siècles). Les aventures d'un roman médiéval*, Paris, École nationale des chartes, 2000. — Résumé dans *Positions des thèses l'École des chartes*.

et n'existe qu'au travers de rééditions plutôt fidèles, le romantisme allemand de la fin du XVIII^{ème} siècle est séduit par la figure de Mélusine transmise par l'œuvre de Coudrette et lui donne une nouvelle forme de survivance dans la littérature : la réécriture et l'adaptation. Les premiers romantiques proposent en effet leur vision intime de la fée ; Goethe dans son conte *La Nouvelle Mélusine* (1807) fait de celle-ci une femme de la modernité¹⁶ qui, lorsqu'elle doit quitter le monde, regrette la vie intellectuelle des salons de l'époque. Ce sont d'autres avatars de Mélusine que nous découvrons dans *l'Undine* (1811) de Friedrich de La Motte-Fouqué, une Mélusine davantage aquatique que Clemens Brentano fait jaillir par sa Loreley (1801) et une Mélusine plus révolutionnaire que met en scène Achim von Arnim dans un conte datant des années 1820. Le récit médiéval, à l'image de sa figure centrale, se métamorphose donc dans nombre de textes allemands de cette période. Par le biais et sous l'influence de cette sensibilité romantique allemande, la fée métamorphosée revient en France et jouit d'un bon accueil.

Ce rapide panorama historique rend évident le fait que, au seuil du XIX^{ème} siècle et de la génération romantique en France, l'histoire de *Mélusine* est largement diffusée par la littérature. Cette époque n'a donc aucunement découvert le récit, mais a proposé une nouvelle lecture et lui a offert une notoriété dans la modernité. La fascination que le Moyen Âge exerce à cette époque ainsi que l'attrait du siècle pour les légendes nationales semble en effet avoir favorisé la présence de Mélusine dans la littérature. Le style troubadour du début du siècle, par la représentation idéalisée du Moyen Âge, se tourne naturellement du côté de l'amour inhérent à l'histoire de *Mélusine*. Le mythe, à l'instar de nombreux autres récits médiévaux, révèle l'origine de notre langue, l'expression de la sensibilité humaine et propose un dépaysement culturel ouvert sur l'imaginaire¹⁷. Des auteurs comme Edmond Gérard ou Edouard d'Anglemont présentent ainsi une adaptation du roman de Mélusine en 1810 et en 1833. D'un point de vue réflexif, les questions que pose l'histoire de *Mélusine* intéressent particulièrement les auteurs de cette période, car il s'agit des grandes interrogations du XIX^{ème} siècle sur la place de la femme dans la société et son rapport à l'homme¹⁸. C'est Gérard de Nerval, le premier, qui convoque la fée poitevine en poésie dans les vers du célèbre sonnet *El Desdichado* en 1854. Le symbolisme et le mouvement décadent s'enthousiasment ensuite pour la fée ; Jean Lorrain accorde notamment une grande place à l'héroïne dans son œuvre. A côté de ces réappropriations du mythe, le XIX^{ème} siècle propose des réécritures – relativement fidèles, comme nous aurons l'occasion de l'observer – du récit de Jean d'Arras. Le travail philologique du siècle, inséré plus largement dans le projet de

¹⁶ Myriam White-Le Goff, *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 215.

¹⁷ Jocelyne Missud-Juramie, « Une bibliothèque oubliée : le genre troubadour », *Babel*, n°6, 2002, p. 100.

¹⁸ Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^{ème} siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 943

redécouverte et de classification des œuvres littéraires anciennes, encourage plusieurs éditions de l'histoire de *Mélusine*. Alfred Delvau propose notamment une édition originale du roman médiéval en 1869 dans la *Collection des romans de chevalerie*.

La mise en relation du récit de Jean d'Arras et des réécritures modernes convoque inévitablement les notions d'intertexte et d'intertextualité. Selon Michael Riffaterre, l'intertextualité est un phénomène qui oriente une lecture à l'opposé de la lecture linéaire et qui en gouverne éventuellement l'interprétation¹⁹. L'intertexte, quant à lui, est l'ensemble des textes qui surviennent dans la mémoire du lecteur au moment de la lecture de celui que nous avons sous les yeux²⁰. Dès lors, dans notre analyse des réécritures modernes, le récit médiéval de Jean d'Arras est l'œuvre littéraire principale constituant l'intertexte. La reconnaissance du mythe de Mélusine dans des œuvres modernes narratives ou lyriques est possible grâce à l'existence d'une organisation structurale ferme immédiatement identifiable. Il s'agit de ce que nous appellerons le noyau dur du mythe.

1.3 Le noyau dur du mythe²¹

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, l'acte de comparer signifie « rapprocher (des objets de nature différente) pour en dégager un rapport d'égalité et examiner les rapports de ressemblance et de dissemblance (entre les personnes et les choses) ²² ». C'est précisément à partir de ces principes méthodologiques que nous construirons notre analyse autour de Mélusine ; nous ne nous attacherons pas exclusivement à ce qui est semblable dans les réécritures, mais porterons aussi un intérêt pour la variation du mythe, car s'il existe une permanence essentielle du mythe, il y a également une malléabilité qui admet différents modes d'émergence²³. Cette méthodologie exige la considération d'un élément comparé (le roman médiéval de Jean d'Arras) et d'éléments comparables (notre corpus d'œuvres modernes narratives et lyriques). Le travail de comparaison doit par conséquent se réaliser à partir d'une base qui servira de point de comparaison. Au préalable, il nous faut en effet construire les comparables, afin de pouvoir procéder à la comparaison proprement dite, car comme Philippe Sellier le postule, « il ne suffit pas qu'il y ait reprise d'une œuvre par plusieurs autres pour qu'il y ait *mythe littéraire* ; il faut que cette reprise soit due à l'existence d'un scénario concentré, d'une organisation exceptionnellement ferme²⁴ ». Selon

¹⁹ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, 1981, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 4.

²¹ D'après la structure mise en lumière par Laurence Harf-Lancner dans *Les fées au Moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, *op. cit.*, p. 85

²² « Comparer », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

²³ Alain Montandon, « Avant-propos », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 7

²⁴ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *art. cit.*, p. 117.

Laurence Harf-Lancner, spécialiste du roman de Mélusine au Moyen Âge, c'est bien du côté de la matière de la narration et de l'analyse structurale que le comparatiste des récits mélusiniens doit s'orienter²⁵. A partir de l'étude de plusieurs récits, elle établit un schéma structurel universel qui constitue le noyau dur du mythe et que nous pouvons résumer rapidement ainsi : *un être surnaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des hommes et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit ; il regagne le monde de la féerie après la transgression du pacte, laissant une descendance.*²⁶

De manière plus détaillée, nous décelons trois phases dans l'histoire mélusiniennne : la rencontre, le pacte et la transgression de celui-ci. La fée rencontre le mortel et le monde de la féerie entre en contact avec celui des hommes. Les circonstances de la rencontre sont relativement précises et constantes ; dans le cadre naturel de la forêt et d'une partie de chasse, le héros solitaire se retrouve dans une situation de vulnérabilité. Elu, il découvre une femme inconnue, mais merveilleusement belle. Dès le premier regard, le jeune homme s'éprend de la fée qui, à son tour, lui avoue son amour. Le mariage est aussitôt accepté, mais la fée pose une condition à leur union : le héros doit s'engager à respecter un interdit dont la transgression mettrait terme à leur vie commune. La fée le suit alors dans le monde des hommes. Le mariage célébré, les époux vivent durant un certain temps dans l'opulence et le bonheur le plus total. Ils donnent naissance à plusieurs enfants et fondent ainsi une descendance. Survient alors le nœud de l'intrigue : sous l'influence d'un tiers ou suivant sa propre décision, le héros transgresse l'interdit fondamental. Il met ainsi en lumière la nature féérique de l'héroïne qui disparaît aussitôt et à jamais. Les enfants du couple demeurent auprès du héros, dans le monde des hommes, et le malheureux mortel paie sa faute.

La sélection de notre corpus de textes s'est ainsi faite en fonction de l'appartenance, stricte ou non, des œuvres modernes à ce schéma mélusinien, de sorte que le travail de comparaison puisse être réalisé dans une logique transversale. Notons finalement que si ces éléments internes de l'intrigue mythique serviront de base à notre travail comparatif, nous porterons également notre attention sur des facteurs contextuels. Selon Sylviane Dupuis, c'est en effet la rencontre du schéma mythique avec un moment d'énonciation, situé dans tel ou tel contexte socio-historique ou esthétique, qui est génératrice de sens²⁷. Les enjeux propres aux moments des réécritures ne sont évidemment pas les mêmes que ceux qui ont influencés Jean d'Arras au XIV^{ème} siècle ; chaque nouveau contexte fait dire autre chose au mythe de *Mélusine* et il importera de les considérer dans la perspective qui est la nôtre.

²⁵ Laurence Harf-Lancner dans *Les fées au Moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, op. cit., p. 85.

²⁶ Schème inspiré de Laurence Harf-Lancner, « Mélusine », dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

²⁷ Sylviane Dupuis, « Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique », dans Ute Heidmann (dir.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Editions Payot, 2003, p. 68.

Chapitre III

LE DOMAINE NARRATIF

Notre corpus narratif se compose d'œuvres très variables en termes de genres et de dates de production, mais toutes nomment Mélusine dans leurs titres. Le corpus présente ainsi une cohérence thématique évidente : l'histoire racontée est bien celle de Mélusine. Dans un souci didactique, nous proposons de présenter les quatre textes d'étude à travers leur analyse macrostructurale.

1. Analyse « macrostructurale »²⁸

Sur la base du schéma diégétique du conte établi par Laurence Harf-Lancner (14 étapes) et mis en lumière dans notre partie introductive, nous avons réalisé un tableau mettant en perspective les diverses narrations de notre corpus. Si le récit de Jean d'Arras respecte bien évidemment toutes les étapes constitutives du scénario, il ressort que les récits postérieurs procèdent à quelques remaniements dans la macrostructure. Le premier constat que nous pouvons faire est que les récits ne s'accordent pas toujours sur leurs modifications structurales, de sorte qu'ils doivent être étudiés au cas par cas pour saisir la mouvance au fil des textes.

Il apparaît d'emblée que le récit d'Alfred Delvau (1869) se caractérise par une fidélité vis-à-vis du récit médiéval et se démarque donc des autres récits. L'auteur respecte en effet l'armature narrative du mythe, puisque tous les épisodes y figurent. Cet attachement narratif au texte-source est en accord avec le projet de traduction et de mise en valeur de textes médiévaux propre à *La collection des romans de chevalerie* (dépendante de la nouvelle *Bibliothèque Bleue*) dans laquelle s'inscrit *Mélusine* et que dirige Alfred Delvau. L'auteur procède à une modernisation du français et à des adaptations au niveau microstructurel, ainsi qu'il le dit dans une étude introductive sur les romans de chevalerie :

Ce livre est un monument. Je le dis avec d'autant moins de modestie qu'il n'est pas mon œuvre propre, puisque les matériaux principaux m'en ont été fournis par d'autres écrivains, et que je n'en ai été que l'obscur ouvrier, - c'est-à-dire l'humble traducteur.²⁹

²⁸ Tableau en annexe du travail. Annexe n°1.

²⁹ Alfred Delvau, « Etude sur les romans de chevalerie et sur les origines de la langue française », dans *Bibliothèque Bleue, Collection des romans de chevalerie*, Paris, Edition J. Bry Ainé, 1860.

L'auteur se revendique ainsi « traducteur ». L'utilisation de ce terme vieilli dans la langue du XIX^{ème} siècle a une valeur médiévalisante qui conforte le projet d'offrir au lecteur une ouverture sur les romans de chevalerie médiévaux³⁰. La seule évolution remarquable au niveau macrostructural a trait à la longueur des épisodes. Delvau raccourcit l'histoire au regard du roman médiéval, puisqu'il se réduit à quarante-trois pages divisées en deux colonnes ; il adapte la longueur aux attentes de son public et aux exigences d'une collection populaire. Il abrège notamment les aventures de croisade menées par les fils de Mélusine, car la veine épique n'est plus au goût du lectorat³¹. *A contrario*, il allonge le moment de la première transgression et notamment l'intervention du comte Forest suivie de la scène du bain. Dans l'analyse microstructurale, nous prendrons soin de comprendre les raisons de cette prolongation, lesquelles révèlent sans doute un intérêt particulier de l'adaptateur.

Les trois autres récits de notre corpus – *Histoire de Mélusine* de la Bibliothèque universelle des romans (1782), *Mélusine* d'Edmond Gérard (1810) et *Mélusine* d'Edouard d'Anglemont (1833) – éludent certains épisodes de la trame narrative et opèrent quelques changements drastiques. Ils se rejoignent en faisant l'impasse sur la révélation publique de la nature féérique de Mélusine par Raymondin. La seconde transgression structurant l'histoire de Jean d'Arras est effectivement écartée dans les trois récits. Ce manquement macrostructural révèle une volonté commune de simplifier l'intrigue du mythe médiéval. Rappelons que la Bibliothèque universelle des romans, dans laquelle paraît *l'Histoire de Mélusine*, relève d'une littérature commerciale bon marché, à visée encyclopédique, qui exige la réduction de la matière littéraire³² ; la question économique entre donc en ligne de compte. La collection prône par ailleurs une « lecture philosophique³³ », qui passe par la classification des récits en huit genres distincts³⁴ et par la mise en avant de l'esprit typique de chaque récit³⁵. Face à cette volonté d'« échantillonnage », la réduction du roman de Mélusine semble s'imposer, de sorte qu'il n'en reste finalement qu'un résumé ramené à l'essentiel³⁶. Les récits d'Edmond Gérard et d'Edouard d'Anglemont réalisent également une

³⁰ Le dictionnaire de la Langue française d'Emile Littré (1877) signale en effet explicitement l'archaïsme du terme : « Terme vieilli et marotique. Traducteur ».

³¹ Lise Andriès, « Les romans de la Bibliothèque bleue de Troyes », dans Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin (dir.), *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen-âge au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 425.

³² *Ibid.*, p. 419.

³³ Terme employé par le premier éditeur de la collection : M. le Marquis de Paulmy.

³⁴ Dans le discours préliminaire, le Marquis de Paulmy dit : « Pour remplir au mieux l'objet philosophique que nous nous proposons dans cette Bibliothèque des romans, et prouver que leur histoire est véritablement celle de l'esprit et des connaissances humaines, pendant un assez grand nombre de siècles, il nous paraît d'abord nécessaire de diviser les romans par classes ». Il y a les romans grecs et latins (1), les romans de chevalerie (2), les romans historiques (3), les romans d'amour (4), les romans de spiritualité, de morale et de politique (5), les romans satiriques, comiques et bourgeois (6), les nouvelles historiques et les contes (7) et les romans merveilleux (8).

³⁵ Véronique Sigu, *Médiévisme et lumières : le Moyen Age dans la Bibliothèque universelle des romans*, Oxford, Fondation Voltaire, 2013, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 25.

sélection ; ils adoptent un style versifié et se réduisent à une centaine de vers. Géraud s'attache au genre de la romance, en vogue dès le XVIII^{ème} siècle (octosyllabes), et Edouard d'Anglemont met en alexandrins l'histoire de Mélusine. Par le choix du vers, les deux auteurs s'éloignent du modèle historique en prose de Jean d'Arras. La romance aborde des sujets amoureux où le Moyen Âge est celui de l'amour chevaleresque, des belles dames, des chevaliers languissants et des mœurs courtoises. La poésie d'Edouard d'Anglemont se fonde, elle, sur la volonté de dépasser le statut véridique des chroniques médiévales, ainsi qu'il le dit dans la préface des *Nouvelles légendes françaises* :

[...] nous pouvons nous glorifier d'avoir été le premier à explorer, à reproduire sous des formes poétiques les vieilles chroniques de notre France, qui sera bientôt nivelée par la civilisation, cette sœur jalouse de la mort. La philosophie est le second instinct des poètes ; et peut-être nous étions-nous rendu compte, dans nos préoccupations, de cette prédilection intime qui nous attirait vers un but, que personne jusqu'à nous n'avait songé à atteindre, en dédain sans doute de cette superstition, luxe de croyance, que nous regardons, nous, comme une partie intégrante de l'histoire des peuples.³⁷

La mise en vers du roman de *Mélusine* annonce d'emblée un renversement des enjeux à l'origine de l'écriture ; ce n'est plus l'aspect historique ou véridique de l'histoire qui importe, mais la dimension sentimentale conduite par l'imagination. Cette ellipse commune ne se laisse donc pas réduire à des impératifs commerciaux, car elle trahit également un changement important quant aux enjeux de l'histoire de Mélusine ; la dimension politique et historique n'intéresse vraisemblablement plus les auteurs de la fin du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle, ni leur public. L'analyse microstructurale nous confortera dans ce constat avec l'intensification d'autres éléments venant remplacer l'aspect social que Jean d'Arras mettait pourtant en exergue au XIV^{ème} siècle.

Le scénario narratif des trois récits modernes ne renferme donc plus qu'une seule transgression, celle de la serpente au bain, qui mobilise uniquement les deux protagonistes principaux : Mélusine et Raymondin. Edouard d'Anglemont tait également le déclin social de la descendance des Lusignan après le départ de la fée. Il conserve toutefois le discours prophétique de la serpente présageant, avant son envol, la déchéance familiale. La mention de l'annonce participe à nouveau de l'esthétique de la condensation propre au récit ; il ne sert à rien de répéter ce que lecteur sait déjà. L'*Histoire de Mélusine* de la Bibliothèque universelle des romans contient en plus une seconde ellipse ; Mélusine ne réapparaît pas la nuit auprès de ses enfants ou pour annoncer la mort d'un membre de sa famille par un cri douloureux. La Mélusine d'après le cri, celle qui fascinera notamment André Breton au XX^{ème} siècle et qui fonde la légende, est évacuée de la narration. Nous pensons voir dans cette impasse, le signe macrostructural d'un intérêt moindre pour la fée, pour les épisodes merveilleux et pour la dimension mythique de l'histoire où culmine l'image de la fée disparue.

³⁷ Edouard d'Anglemont, « Préface » dans *Nouvelles légendes françaises*, Paris, Librairie Mame-Delaunay, 1833.

Finalement, les trois textes suppriment également les scènes de bataille menées contre les sarrasins mais, étant donné qu'il s'agit de séquences narratives autonomes non constitutives du schéma mythique, leur suppression ne met pas en péril le fil conducteur du récit et ne nous intéresse que de manière secondaire. La majorité de la critique actuelle ne procède d'ailleurs par différemment, puisque les chercheurs se limitent le plus souvent à l'histoire même de Mélusine : la fée fascine plus que ne le font les exploits guerriers de ses fils en Europe et en Orient.

2. Analyse « microstructurale »

Notre analyse microstructurale, opérant au plus près du texte, portera uniquement sur trois œuvres de notre corpus : l'*Histoire de Mélusine* de la Bibliothèque bleue, ainsi que sur les deux *Mélusine* d'Edmond Gérard et d'Alfred Delvau. Nous écartons donc la *Mélusine* d'Edouard d'Anglemont qui présente selon nous peu de particularités, sinon celles que nous mettrons en avant sur la base des trois autres récits. Pour ces analyses, il s'agit surtout de mettre en exergue les singularités et innovations saillantes de chaque texte, en vue de dégager les actualisations du mythe réalisées par les auteurs modernes.

2.1 Une version « philosophique » : *Histoire de Mélusine* (1782)

2.1.1 Réticence face au merveilleux et apologie de la raison

On ne peut guère douter que Mélusine n'ait existé ; mais il est très permis de croire qu'elle ne fut pas Fée.³⁸

L'*Histoire de Mélusine* de la Bibliothèque universelle des romans termine son introduction (paratexte) et commence le récit par cette affirmation qui conteste le caractère féérique de Mélusine. Le ton de la réécriture du mythe est aussitôt donné ; l'adaptateur de la fin du XVIII^{ème} siècle entreprendra de déconstruire le merveilleux dans l'histoire de Mélusine, telle qu'elle est écrite par Jean d'Arras. La nature hybride et l'appartenance de Mélusine au monde féérique constituent en effet des obstacles pour la réécriture de la Bibliothèque universelle. La monstruosité de la scène du bain est notamment atténuée. Là où Jean d'Arras mentionnait, de façon comique et spectaculaire, « la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne ou on met harenc et longue durement³⁹ », la réécriture ne voit qu'une simple « queue de poisson ». Il s'agit d'ailleurs de l'unique mention de l'hybridité de Mélusine dans le récit. L'élément central de la métamorphose finale subit une simplification extrême qui a pour but de lui ôter sa part de merveilleux, sa grossièreté et de la rationaliser :

³⁸ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine » dans *La Bibliothèque universelle des romans*, t.1, Paris, 1782, p. 203.

³⁹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, Jean-Jacques Vincensini (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 660.

Mélusine, suivant l'oracle de Pressine sa mère, que nous avons rapporté au commencement de cette histoire, se vit condamnée à une pénitence perpétuelle, et obligée de quitter les lieux qu'elle chérissait le plus. [...] Aussi-tôt que la Fée eut cessé de parler, elle subit sa métamorphose, et se retira [...]⁴⁰

Ici, c'est bien le départ de l'héroïne qui est mis en avant, ainsi que l'enchaînement logique des événements, et non pas sa transformation animale. Le narrateur met l'accent sur la conséquence (le départ de Mélusine), tandis que la métamorphose est présentée comme un phénomène tout à fait secondaire. Aucune description, pouvant éveiller l'intérêt et l'imagination du lecteur, n'est par exemple donnée. Au siècle des lumières, le vol de la serpente au-dessus de Lusignan n'intéresse plus l'auteur qui élude totalement cette mention, pourtant si importante et génératrice d'émotions au Moyen Âge. Jean d'Arras raconte en effet le vol de Mélusine au dessus de Lusignan : « Ainsi, comme je vous ay dit, s'en va Melusigne en guise de serpente vers Lusegnen, volant parmy l'air et non pas si hault que les gens du paÿs ne la veissent bien. Et l'oïuoient encores de plus loing, car elle s'en vient tel doulour menant et faisant si grant escroiz que c'estoit grant hideur a veoir et a l'ouir. [...] » et l'épisode de la métamorphose se caractérise par une intensité émotive, signalant au lecteur le nœud dramatique de l'histoire et atténuant le caractère inquiétant de la scène. Mélusine voyait « que les lermes lui cheoient des yeulx a si grans ruisseaulx que toute sa poictrine en estoit arrousee [...] »⁴¹ et Raymondin « fu moult doulent »⁴². La cour entière participe à intensifier l'émotivité de la scène, puisque « [...] dames, demoiselles, chevaliers et escuiers plourer et mener douleur ! »⁴³. Chez le romancier médiéval, le merveilleux s'intègre à la réalité des hommes de manière harmonieuse et sans provoquer de rupture, car l'émotion est collective. Dans le récit moderne, nulle trace d'une telle effusion sentimentale. Le rédacteur mentionne à peine l'embarras de Raymondin après le départ de la fée : « L'infortuné Raimondin, troublé par ces événements [...] ». Cette atténuation de l'émotivité participe à la mise en retrait du merveilleux et en propose une rationalisation. En 1782, bien qu'il s'agisse toujours d'un texte merveilleux dans le sens où l'irruption du surnaturel ne crée pas la surprise⁴⁴, la dimension merveilleuse du mythe est reléguée au second plan.

Cette mise à distance de la merveille va de pair avec une certaine « laïcisation » de l'histoire ou, en tout cas, d'une distanciation par rapport à la religion. En effet, la nature de Mélusine (diabolique ou divine) ne génère plus de discussion dans la réécriture, alors qu'elle est débattue à plusieurs reprises par Jean d'Arras. Citons comme exemple le moment de la rencontre des deux personnages, lorsque Mélusine désire convaincre Raymondin de ses bonnes intentions. Chez le romancier médiéval, la fée légitime son attitude par sa nature chrétienne : « Et saiches que je sçay

⁴⁰ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 216.

⁴¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 696.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 59.

bien que tu cuides que ce soit fantosme ou euvre 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. » Dans la réécriture, Mélusine convainc Raymondin par une simple maîtrise de la parole :

[...] Mélusine, qui par ses discours essayait de calmer l'esprit inquiet du Cavalier.⁴⁵

Le paratexte se moque en outre de la conception diabolique de Mélusine en ces termes :

Il est croyable qu'on entendait par ces prétendues Fées, ou des esprits succubes, ou bien les âmes revenantes des femmes riches et de grande maison que l'on avait dans leurs temps soupçonnées d'être sorcières à cause de la connaissance qu'elles avaient de l'astrologie judiciaire, ou de l'heureuse prévoyance, de la sagesse et du bonheur qui leur avaient procuré, et à leur famille, des avantages considérables.⁴⁶

En ce siècle des lumières, sceptique en matière de croyance, le mythe se défait donc du merveilleux chrétien considéré désormais comme une superstition sans fondement. L'article « superstition » rédigé par Jaucourt dans l'*Encyclopédie* dirigée par Diderot et d'Alembert, rappelle en effet que certaines croyances religieuses relèvent de l'erreur et se placent du côté de la déraison au XVIII^{ème} siècle :

Tout excès de religion en général [...] En effet, la superstition est un culte de religion, faux, mal dirigé, plein de vaines terreurs, contraire à la raison et aux saines idées qu'on doit avoir de l'être suprême. Ou si vous l'aimez mieux, la superstition est cette espèce d'enchantement ou de pouvoir magique, que la crainte exerce sur votre âme ; fille malheureuse de l'imagination, elle emploie pour la frapper, les spectres, les songes et les visions ; [...]⁴⁷

Aussi, si les épisodes merveilleux sont édulcorés, il en va de même pour les éléments simplement inconvenants, susceptibles d'heurter la bienséance et la sensibilité des lecteurs de la fin du XVIII^{ème} siècle. Dans le roman médiéval, qui transpose dans le récit un fait historique, Geoffroy à la Grande Dent, empli de fureur, brûle son frère et tous les moines de l'abbaye de Maillezais :

En ceste partie dit l'ystoire que Gieffroy, si tost que ses .x. chevaliers furent partiz, il prist du feu a une lampe en l'eglise et bouta le feu ou feuurre. La busche s'esprit. La peussiez oïr et veoir grant pitié, car, si tost que les moines sentirent le feu, ilz commencierent a faire piteux criz et tresamers et doulereux plains.⁴⁸

Le romancier n'épargne pas l'horreur de la scène à ses lecteurs ; il mentionne les terribles plaintes des brûlés vifs. Dans la réécriture, l'épisode est éliminé et Geoffroy n'apparaît plus que comme un chevalier modèle, soucieux de la bonne gouvernance de son domaine⁴⁹ :

Geoffroy avait annoncé, n'étant encore qu'un enfant, qu'il serait l'homme le plus fort et le plus vaillant de son siècle. [...] Geoffroy, de retour dans ses Etat, les gouverna avec sagesse, fruit de ses travaux et des connaissances qu'il avait acquises dans ses expéditions.⁵⁰

Par rapport au récit médiéval, la réécriture rejette également la violence.

⁴⁵ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 207.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁷ Louis de Jaucourt, « Superstition », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 [1765].

⁴⁸ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Laisignan*, *op. cit.*, p. 684.

⁴⁹ Cet aspect de Geoffroy est bien présent chez Jean d'Arras, mais constitue seulement un des pendants du personnage ambigu.

⁵⁰ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, pp. 217-218.

Aussi, l'atténuation de la merveille dans le récit se joint d'une mise en exergue de la raison et de l'esprit critique, si bien que la réécriture semble fortement imprégnée des idées du mouvement philosophique des lumières. L'introduction de la section « romans merveilleux » de la collection met en parallèle les récits merveilleux médiévaux - catégorie dans laquelle le mythe de Mélusine s'inscrit - et les contes de fées, alors en vogue dès le milieu du XVII^{ème} siècle :

Madame d'Aulnoy, Mademoiselle de la Force, Madame de Murat, ont fait des Contes de Fées où le merveilleux semble, pour ainsi dire, racheté par la pureté du goût, par la sagesse des idées, par l'honnêteté des tableaux, par une certaine philosophie de mœurs qui caractérise le siècle où ils ont été écrits. Il y a deux cents ans, tout cela n'existait pas en France ; il régnait au contraire une crédulité sottise, une barbarie de mœurs, une grossièreté d'esprit qu'on a de la peine à concevoir aujourd'hui. Aussi, le roman de Mélusine et tant d'autres de ce temps peuvent-ils être regardés, à quelques égards, comme des chefs-d'œuvre d'ineptie, et des monuments du plus mauvais goût. Dans un siècle mieux instruit, plus poli et plus sage, les idées, en se perfectionnant, ont anobli, pour ainsi dire, les plaisirs de l'imagination. Il a fallu que la raison pût approuver ce que le délire même paraissait enfanter.⁵¹

Signalons que Madame d'Aulnoy s'inspire ouvertement du thème mélusinien pour rédiger son conte de fée intitulé *L'histoire de Mira* inséré dans sa *Relation du voyage en Espagne* (1691). Elle fait entrer la serpente dans ce nouveau genre. Malgré cela, le commentaire entre en résonance avec la dépréciation du genre romanesque, auquel appartient Mélusine. Au moment où la Bibliothèque universelle des romans paraît, le romanesque est en effet considéré comme un genre mineur, évoluant à l'ombre de l'épopée et du conte philosophique. C'est que les romans, du Moyen Âge jusqu'aux romans héroïques du XVII^{ème} siècle, se complaisent trop dans le merveilleux pour une époque où la vraisemblance classique est encore primordiale⁵². Le merveilleux du mythe de Mélusine constitue ainsi une entorse au bon goût et ce, encore en 1782. Ce commentaire est surtout le signe que le mythe de Mélusine, tel qu'il est fondé par Jean d'Arras, est démodé au moment de sa parution dans la collection. L'introduction des contes de fées et des nouvelles morales renouvelle en effet le répertoire de la Bibliothèque universelle des romans et relègue le merveilleux médiéval dans le vieux fonds de la collection⁵³. Le roman de *Mélusine* ne répond pas aux exigences de « la raison » et à la volonté d'édification mise au centre des contes de fées modernes (« la philosophie des mœurs »). L'adaptation du roman dans la Bibliothèque universelle des romans coïncide donc avec cette apologie de la raison, qui est placée au centre de la réécriture. Le programme est clair : la collection ne propose pas une lecture légère du roman, mais bien une lecture éclairée.

Si cela passe évidemment par la réticence de l'adaptateur face à la merveille, cette actualisation transparaît également dans la description même de Mélusine. L'introduction de l'histoire signale l'intelligence supérieure de l'héroïne :

⁵¹ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 200.

⁵² Véronique Sigu, *Médiévisme et lumières : le Moyen Âge dans la Bibliothèque universelle des romans*, *op. cit.*, p. 92.

⁵³ Lise Andriès, « Les romans de la Bibliothèque bleue de Troyes », *art. cit.*, p. 428.

Ce fut vraisemblablement une femme d'esprit, instruite dans l'astronomie et dans la physique, connaissant l'esprit du peuple, la crédulité des hommes, entraînée par la chimère de la gloire, voulant faire du bruit, même après la mort, et immolant peut-être le repos et les douceurs de la vie au plaisir de satisfaire sa vanité et son ambition. Elle vécut vers l'an mil, dans le Poitou.⁵⁴

La fée prend alors des allures de femme galante, dotée d'une grande instruction et animée par le désir d'apprendre davantage. Plus aucune ambiguïté concernant son appartenance à la féerie ne subsiste. Ce n'est d'ailleurs plus comme une fée qu'elle est appréhendée, mais comme « une femme d'esprit », si bien que le rédacteur prive Mélusine de son aura mythique. L'intelligence, tout en niant la surnature de Mélusine, marque un retour de l'histoire à la banalité du monde. Nous assistons à un véritable désenchantement de la féerie. Le départ de l'île Perdue de l'héroïne est en outre présenté comme un voyage initiatique lui permettant de perfectionner ses connaissances :

Ses recherches [pour trouver un époux], et peut-être aussi l'envie d'acquérir sur les sciences et les arts de nouvelles lumières, qui, dans les siècles d'ignorance, faisaient regarder ceux qui les possédaient comme étant d'une nature supérieure, portèrent Mélusine à quitter l'île Perdue et à voyager.⁵⁵

Dans le roman de Jean d'Arras, « les trois sereurs furent moult doulentes et lors partirent de leur mere.⁵⁶ » L'affliction du départ est substituée ici par un désir d'épanouissement intellectuel, à nouveau totalement dépourvu d'émotion. Notons encore que l'intelligence de Mélusine est utilisée de manière négative dans la réécriture de 1782, puisqu'elle est au service de sentiments bas, tels que « la gloire », « sa vanité et son ambition ». L'auteur anonyme fait indirectement une critique de l'amour de soi, telle que nous la trouvons, par exemple, dans les *Maximes* de La Rochefoucauld au XVII^{ème} siècle. Il s'agit de sentiments totalement absents du récit originel, puisque Mélusine se présente sous la plume de l'auteur médiéval comme une bonne fée chrétienne, bénéfique et pleine de sagesse, ainsi que la cour le rappelle par exemple au moment de son départ : « Nous perdons aujourd'uy la plus vaillant dame qui oncques gouvernast terre et la plus saige, la plus humble, la plus charitable, la mieulx amee et la plus privee a la neccessité de ses gens, qui oncques feust veue.⁵⁷ » Salutaire et généreuse dans le récit médiéval, elle s'avilit dans la réécriture moderne. L'union des deux personnages ne se concrétise en effet que par intérêt. L'amour est notamment évacué de l'épisode de la rencontre, puisque Raymondin aussi « n'avait en vue que sa gloire.⁵⁸ » Là où Jean d'Arras voyait la naissance d'un amour par la vue selon un *topos* hérité de l'amour courtois – « 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 belle⁵⁹ » - *L'Histoire de Mélusine* ne voit qu'un accord calculé. L'absence d'émotion dans

⁵⁴ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 203.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁶ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 698.

⁵⁸ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine » *op. cit.*, p. 209.

⁵⁹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 162.

le récit moderne trouve donc une explication dans le rapport nouveau des deux personnages. À l'intelligence rusée de Mélusine répond la crédulité de Raymondin :

Raimondin, confondu par cette dernière preuve que Mélusine lui donnait d'une intelligence supérieure, ne l'écouta plus que comme une divinité tutélaire que le Ciel lui envoyait. Il lui voue une soumission entière, et s'engage par serment à exécuter tout ce qu'elle voudrait lui ordonner.⁶⁰

Le récit présente donc au lecteur un couple complémentaire composé d'une manipulatrice (Mélusine) et d'un manipulé (Raymondin). Selon nous, la tournure de phrase ci-dessus se teinte d'un ton ironique servant à ridiculiser le personnage crédule que le héros incarne. L'assujettissement de Raymondin et sa foi aveugle en Mélusine sont en effet extrapolés, si bien que le lecteur perçoit le risible de la situation. Le récit s'accompagne donc d'un glissement vers l'ironie, bien que les traits de caractère des deux personnages et leur rapport de force trouvent une origine dans le récit médiéval. Chez Jean d'Arras, Mélusine est en effet maîtresse du destin, l'artisane de la prospérité et, *a contrario*, Raymondin s'efface et se place en situation de dépendance. Défrichant la nature sauvage, bâtissant des forteresses (dont le château de Lusignan) et engendrant une grande descendance, la fée poitevine est créatrice⁶¹. Dès leur rencontre, Raymondin ne vit que sous l'emprise de la fée tutélaire qui dirige sa vie. L'arrêt du cheval de Raymondin et la saisie des rênes par la fée au moment de leur rencontre symbolisent la perte du statut de chevalier pour le héros et la maîtrise du destin à venir par Mélusine : « Lors se part des autres et vint a Remondin et print le frain du cheval et l'arreste tout quoy [...] »⁶² Cependant, par rapport aux figures hypertextuelles du mythe fondateur, Mélusine et Raymondin sont l'objet d'un procédé de dévalorisation. La question de la médiocrité de Raymondin ne se pose en effet pas chez Jean d'Arras. Dans la réécriture, au contraire, les personnages incarnent des profils caricaturaux négatifs. Mélusine devient une femme rusée, malfaisante et profiteuse. Raymondin devient l'antihéros crédule et médiocre. Cette caricature sert la nouvelle morale de l'histoire qui prétend que l'esprit critique et la raison préservent des aléas de la vie. Cette morale se remarque notamment lors du dénouement de l'histoire, lorsque Raymondin rejoint Rome afin de se confesser auprès du Pape et faire pénitence. Dans le récit fondateur médiéval, Raymondin se sent coupable de parjure puisqu'il n'a pas respecté la promesse faite à son épouse :

Et Remond se confessa a lui au mieux qu'il pot, et quant de ce qu'il estoit parjuréz envers sa femme, le pape lui chargea tel penitence qu'il lui plot.⁶³

La Bibliothèque universelle des romans détourne la raison de la pénitence. La culpabilité de Raymondin provient en effet de la nature même de la fée :

⁶⁰ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 207.

⁶¹ Un aspect de Mélusine que l'article de Jacques Le Goff et Emanuel Le Roy Ladurie met en évidence, « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°3-4, 1971, pp. 587-622.

⁶² Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 160.

⁶³ *Ibid.*, p. 728.

L'infortuné Raimondin, troublé par ces événements, entreprit le voyage de Rome, pour se confesser au Pape, et obtenir du souverain Pontife l'absolution du commerce qu'il avait eu avec une femme qu'il regardait comme un être surnaturel.⁶⁴

Mélusine est perçue ici comme un être de fiction que le naïf Raymondin envisage comme une créature maléfique. La subjectivité du point de vue se remarque notamment dans la tournure de la phrase « qu'il avait eu avec une femme qu'il regardait comme un être surnaturel ». L'auteur anonyme oppose ici deux jugements : celui de l'esprit raisonné qui envisage Mélusine comme une femme et celui du crédule, empreint de superstition, qui perçoit Mélusine comme une créature merveilleuse. Encore une fois, le récit ironise la situation et tourne au risible un acte qui paraissait honorable et juste dans le roman médiéval⁶⁵. La réécriture propose une condamnation morale de Mélusine et de Raymondin. Cette stratégie narrative permet au rédacteur d'affirmer la supériorité de son siècle, bénéficiant des lumières de la raison, en établissant une connivence avec ses lecteurs qui regardent, avec l'esprit critique de la modernité, l'imaginaire médiéval et la superstition inhérente au mythe de Mélusine. Le récit médiéval est ainsi instrumentalisé et mis au service de ce « but philosophique⁶⁶ » vers lequel les auteurs de la collection tendent.

2.1.2 Le folklore

Dans la Bibliothèque universelle des romans, le mythe littéraire conserve son lien avec le folklore (celtique). En 1393 déjà, Jean d'Arras prend en effet soin d'ancrer l'histoire de Mélusine dans la culture populaire, sur la base d'« ouy dire⁶⁷ » et par l'intermédiaire d'ouvrages plus anciens fondés sur les traditions folkloriques locales, telles les *Otia Imperialia* (XIII^{ème} siècle) de Gervais de Tilbury⁶⁸ citées dans l'introduction. Ce dernier considère que les *mirabilia* se rencontrent dans la réalité et entreprend de les répertorier dans son œuvre à visée encyclopédique. En se réclamant de l'autorité de Gervais de Tilbury, Jean d'Arras prend au sérieux les traditions orales populaires qui se basent sur des témoignages oculaires et fait le travail d'un folkloriste, avant la lettre⁶⁹. Il signale d'ailleurs avoir vu par ses propres yeux certaines « choses que plusieurs ne pourroient croire sans le veoir⁷⁰ ». C'est sur cette haute considération de la culture populaire que le romancier médiéval fonde la prétendue véracité de l'histoire qu'il inscrit en littérature. Afin de servir son

⁶⁴ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 217.

⁶⁵ Le retrait en ermitage symbolise une rupture sociale et la séparation du monde. Jean d'Arras consacre plusieurs épisodes à la nouvelle vie pieuse de Raymondin, célébrant ainsi cet état de vie.

⁶⁶ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 217.

⁶⁷ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Jean-Claude Mühlethaler, « Translittérations féeriques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *Études de Lettres*, n°289, 2011, p. 182. et Friedrich Wolfzettel, « La découverte du folklore et du merveilleux folklorique au Moyen Age tardif », *Moyen Français*, n°51-53, 2002-2003, p. 628.

⁷⁰ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 118.

projet politique, il place la légende poitevine dans l'histoire et l'affranchit du domaine de la *fabula*⁷¹.

L'auteur de 1782 préserve ce lien étroit que le récit entretient avec la légende, mais le considère avec l'esprit critique de son siècle. L'auteur veille en effet à ancrer son histoire dans la réalité, puisque des incises à caractère historique jalonnent la narration⁷² et le lieu de retrait de Mélusine est localisable dans la réalité :

[...] elle subit la métamorphose, et se retira dans une montagne de Sassenage, près de Grenoble⁷³.

Notons toutefois la délocalisation de Mélusine. Etroitement liée à la région du Poitou dans le récit médiéval, c'est dans la région de Grenoble que le rédacteur situe désormais la fée. En 1833, Edouard d'Anglemont reprendra cette tradition en déplaçant également la sirène dans des grottes des « monts de Sassenage »⁷⁴. Dans la Bibliothèque universelle des romans, la volonté d'intégrer ces éléments folkloriques à l'histoire s'accomplit toutefois avec une certaine distance critique, proche d'une ethnographie moderne. Des incises décrivent en effet les mœurs et coutumes de la population vivant dans la région en question :

Les gens du pays nommaient cette fontaine, la Fontaine de la Soif, ou la Fontaine des Fées, parqu'il s'était passé en cet endroit plusieurs choses merveilleuses ; ils l'appellent encore aujourd'hui par corruption la Fontaine de Fée. Tous les ans, au mois de mai, il se tient une foire dans la prairie voisine, où les pâtisseries vendent de petites figures de femmes, qu'ils nomment des *Merlusines*.⁷⁵

L'auteur anonyme base également ses commentaires folkloriques sur la lecture d'autres récits, comme cette mention en témoigne :

Mélusine, nous dit l'auteur d'un poème intitulé *Melusina*, choisit ces cuves pour continuer ses bains.⁷⁶

Cette source littéraire - *Melusina* - semble être le récit de Salvaing de Boissieu dédié à la reine de Suède en 1656. L'auteur Dauphinois du XVII^{ème} siècle relate le retrait de la serpente dans les Alpes et donne la parole à celle-ci qui raconte sa vie dans les grottes⁷⁷. La réécriture de la Bibliothèque universelle est par ailleurs précédée d'éléments bibliophiliques relativement importants et entretient par là même un lien sensible avec l'érudition, notamment par la

⁷¹ Jean-Claude Mühlethaler, « Translittérations féeriques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *art. cit.*, p. 167.

⁷² Une incise en parenthèse se glisse notamment dans le récit des édifications de Mélusine : « (Ce château, par son heureuse situation et par les fortifications dont il était environné, passait autrefois pour être imprenable. Il porta ombrage à plusieurs Souverains ; et Henri II cru devoir le faire démolir au commencement du seizième siècle.) »

⁷³ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 216.

⁷⁴ « On conte que depuis aux monts de Sassenage / Mélusine réside, et qu'en des rochers creux, / Merveilles du pays, elle se baigne et nage, / Avec des bras de neige et des anneaux terreux ; [...] ».

⁷⁵ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 206.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁷⁷ « Voici l'ancre, s'écriait-elle, que je choisis pour ma retraite ; et afin de ne point paroître ingrate envers les peuples qui habitent cette contrée, je veux que ces cuves, où je me baigneray doresnavant, ayent le don de présager la fertilité des années. » cité par Emmanuel le Roy Ladurie et Jacques le Goff, « Mélusine maternelle et défricheuse », *art. cit.*, p. 611.

recherche de la transmission de l'œuvre et la mise en perspective des différentes éditions⁷⁸. L'auteur préserve le rapport que le mythe entretient avec la légende. En accord avec les exigences littéraires de son époque, il mêle l'instruction au divertissement que suscite la lecture de Mélusine. C'est en effet le pan didactique qui incite l'adaptateur à enrichir son récit de précisions éditoriales, géographiques et historiques. La démythification de la légende, sa rationalisation réalisée à la lumière de la raison, n'implique pas l'évacuation du folklore qui conserve une place dans la réécriture. Il change seulement de registre et de fonction⁷⁹ ; au lieu de fonder l'authenticité de l'histoire, il devient un objet de connaissance et gagne ainsi un droit de cité pour le lecteur érudit du XVIII^{ème} siècle. Ainsi, si Jean d'Arras prenait au sérieux le folklore pour en faire un roman, le rédacteur moderne prend, au contraire, le roman de Mélusine pour en faire un objet de recherche sur le folklore régional. Dans ce mouvement inverse, la légende de la fée poitevine est refoulée dans le domaine de la *fabula*. Le récit change en effet de statut dans la Bibliothèque universelle des romans : la véracité de l'histoire - celle prônée par Jean d'Arras - est considérée comme une pure fiction. Le rédacteur anonyme prétend raconter la vérité ; la véritable chronique serait ainsi celle de 1782 et non la fable du XIV^{ème} siècle :

[...] on se sera pas surpris que Mélusine ait été le principe de tant de fables et de tant de préjugés qui ont perpétué son nom. L'ancienne Maison de Lusignan descendait de cette prétendue Fée.⁸⁰

Dans une visée philosophique, la réécriture s'affaire à distinguer la fiction de la réalité. Mais finalement, en cherchant à évacuer ce qui relève de la *fabula*, le récit ne fait que substituer une fiction à une autre, assurément plus au goût du lectorat de la fin du XVIII^{ème} siècle. Le mythe littéraire conserve, quoiqu'il en soit, son attachement à la notion de véracité que Jean d'Arras revendiquait fermement dans le prologue du roman :

Et ce que je vous en ay fait, c'est pour ce que je vous entend a traictier comment la noble et puissant forteresse de Lisignen en Poictou fu fondée par une faee et la maniere comment, selon la juste cronique et la vraye histoire, sans y appliquer chose qui ne soit veritable, et juste de la propre matiere.⁸¹

Entre la version médiévale et la version moderne, le pacte de lecture demeure semblable et une vérité, placée sous l'égide de la raison, vient seulement en remplacer une autre.

⁷⁸ Le travail érudit est d'ailleurs une constante dans la Bibliothèque universelle des romans. Véronique Signe consacre une partie de son étude à cette dimension : Véronique Signe, *Médiévisme et lumières : le Moyen Âge dans la Bibliothèque universelle des romans*, *op. cit.*, pp. 27-45.

⁷⁹ Cette attitude face au folklore est perçue par Friedrich Wolfzettel dans quelques récits du XV^{ème} siècle déjà et notamment chez Jean d'Arras. Friedrich Wolfzettel, « La découverte du folklore et du merveilleux folklorique au Moyen Âge tardif », *art. cit.*, pp. 635-636.

⁸⁰ « Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », *op. cit.*, p. 203.

⁸¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 118.

2.2 Versions sentimentales : Edmond Gérard (1810) et Alfred Delvau (1869)

2.2.1 Focalisation sur les amants

Edmond Gérard est un journaliste et plus particulièrement un critique reconnu. Il se distingue aussi en tant que poète du style troubadour méconnu du public. Dans le sillage du comte de Tressan, il a pourtant fait connaître l'intérêt poétique du Moyen Âge à son époque⁸². L'intimité, la galanterie et la romance ouvrent et terminent l'œuvre de cet auteur. En effet, le ton mélancolique et langoureux est l'apanage du poète, de sorte que le Moyen Âge qu'il décrit dans ses poèmes est toujours perçu par le prisme de ce romantisme acharné⁸³. Insérée dans une série de poèmes regroupés sous le titre de *Romances* et dont une grande partie traitent de sujets inspirés du Moyen Âge, l'histoire de *Mélusine* mise en vers se plie au genre de la romance, comme nous l'avons suggéré dans l'analyse macrostructurale. Gérard propose une focalisation sur les amants et leur amour malheureux.

La romance met en scène uniquement le couple légendaire et élude tous les autres personnages gravitant autour d'eux dans le roman de Jean d'Arras. Les fils de Mélusine sont à peine évoqués de manière impersonnelle et dans le giron de leurs parents :

C'est là que, d'un hymen prospère
Cultivant les doux rejets,
Ces époux, soigneux de se plaire,
Du ciel épuisaient tous les dons⁸⁴.

Ils sont les fruits de leur union et, c'est là, leur unique raison d'être convoqués dans la romance. Ils occupent la fonction de preuve, signifiant à la fois l'amour du couple et sa concrétisation. L'utilisation de l'épithète « doux » va dans le sens de cette interprétation et met en évidence une certaine tendresse. Infantilisés, ils se cloisonnent dans le registre restreint de la famille, si bien que les enfants de la fée ne ressemblent plus aux héros dont Jean d'Arras relate les nombreux exploits. A la naissance, le romancier médiéval prend d'ailleurs soin de nommer chaque enfant individuellement, ainsi que sa particularité physique qui rappelle leur origine merveilleuse, dans une énumération suggérant au lecteur l'extraordinaire fertilité de Mélusine. L'auteur choisit de situer les enfants dans une perspective publique ; celle de Geffroy est par exemple la bataille :

L'ystoire nous dit que la .viii. annee enfanta Melusigne le .vi. filz qui ot a nom Gieffroy. Et apporta sur terre une dent qui lui yssoit hors de la bouche plus d'un pouce et fu nommez Gieffroy au Grant Dent. Cil fu grans, haulx et fourniz et fort a merveilles, hardiz et crueulx. Chascun le doubtoit qui en ouoit parler. Et fist moult de merveilles ainsi comme vous orrez en l'ystoire.⁸⁵

⁸² Jocelyne Missud-Juramie, « Une bibliothèque oubliée : le genre troubadour », *art. cit.*, p. 87.

⁸³ Christiane Szeps, *Edmond Gérard, à l'aube du romantisme*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 90.

⁸⁴ Edmond Gérard, « Mélusine » dans *Poésies diverses*, Paris, Charles Gosselin, 1822 [1810], p. 171.

⁸⁵ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 294.

Une fois le mariage relaté, le récit médiéval se détourne du couple pour se concentrer sur les héros qu'il a engendrés, les suivant dans leurs exploits aux quatre coins du monde, ainsi que Jean d'Arras l'avait annoncé dès le prologue :

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 jusqu'à ore.⁸⁶

En se concentrant sur les amoureux, le poète moderne évacue également l'intervention du malveillant comte Forest, si importante dans le roman médiéval puisque c'est elle qui fait basculer une première fois le bonheur du couple⁸⁷. Dans la réécriture, la jalousie naît naturellement dans le cœur de Raymondin :

Cependant une humeur chagrine
Se glissait au cœur de Raimond ;
Souvent il voyait Mélusine
S'enfermer dans un noir donjon.
Nul en ces lieux n'osait la suivre ;
Et, seul jusques à son retour,
Le guerrier s'indignait de vivre
En proie aux soupçons de l'amour.⁸⁸

Le narrateur mentionne une « humeur chagrine » dans le cœur du héros, ainsi que les « soupçons de l'amour ». Sans autre intervenant, le rôle du coupable revient au héros lui-même qui assume l'entière responsabilité du malheur à venir. Mélusine l'accuse ouvertement en ces termes :

Hélas ! il est donc vrai, dit-elle :
En vain j'ai compté sur la foi !
Raimond ! Raimond ! ton cœur rebelle
N'a donc pu se fier à moi !
Maintenant que de ma misère
Le secret est en ton pouvoir,
Oubliant que je te fus chère,
Sans dégoût pourras-tu me voir ?
Non, une si folle espérance
Ne saurait abuser mon cœur ;
Et ta jalouse défiance
A renversé tout mon bonheur.⁸⁹

Aussi, la problématique privée est explicitement formulée par Mélusine ; elle s'inquiète en effet que son mari, après la découverte de sa monstruosité, ne puisse plus jamais l'aimer : « sans dégoût pourras-tu me voir ? ». Ce n'est pas tant le fait que Raymondin n'ait pas respecté sa promesse qui semble déterminer le départ de la fée, mais plutôt le fait qu'il connaisse son trait surnaturel et que cela rompe la réciprocité de leur amour. Dans un effort de privatisation de l'histoire, le poète problématise l'union d'un humain et d'une créature féérique. Pourtant, dans le roman médiéval, la première transgression ne fait pas véritablement problème, puisque le secret se cantonne

⁸⁶ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁷ Raymondin accuse en effet son frère, le comte Forest : « Vous m'avez apporté toute douleur et emportez toute ma joie ! ». *Ibid.*, p. 662.

⁸⁸ Edmond Gérard, « Mélusine », *op. cit.*, pp. 171-172

⁸⁹ *Ibid.*, p. 174.

précisément dans l'intimité du couple. Au lit, la fée feint en effet d'ignorer la transgression de son mari :

Mon seigneur, que vous fault il ? Estes vous malade ? Et quant Remond oit qu'elle ne lui parle de rien, si cuide qu'elle ne sache rien de ce fait. Mais pour neant le cuide, car elle scet bien tout, mais pour ce qu'il ne l'ot descouvert a nullui, elle s'en souffry et n'en monstra semblant.⁹⁰

C'est seulement au moment de la révélation publique que Raymondin transgresse réellement le pacte et entraîne la perte de Mélusine et son renvoi dans l'Ailleurs de la féerie. Jean d'Arras prend en effet la peine de signaler la présence d'une assemblée⁹¹ lorsque Raymondin, dans un excès de colère, révèle la surnature de Mélusine. Dans la perspective médiévale où seul le jugement social compte, chez Jean d'Arras c'est moins le contenu du secret qui importe que sa diffusion dans la sphère publique. Edmond Gérard déplace donc la problématique du secret du cadre public au cadre privé et, par là même, problématise l'appartenance féérique de Mélusine dans le registre amoureux.

Au-delà d'une attention particulière pour la question privée, Edmond Gérard effectue un recentrement sur le point de vue de Mélusine. La romance se construit en effet principalement à partir des émotions de la fée, comme c'est le cas lors de la rencontre des deux amants dans les bois :

Le voir, lui plaire, en être aimée,
Partager son tendre tourment,
Pour l'enchanteresse charmée
Ce fut l'ouvrage d'un moment.⁹²

Rappelons que dans l'histoire originelle, Mélusine s'unit certes avec Raymondin par amour, mais également dans le but de rompre le châtement que Présine lui avait infligé. Omnisciente, la fée travaille à sa rédemption :

Mais, desormais, je te donne le don que tu seras tous les samedis serpente du nombril en aval. Mais se tu treuves homme qui te veulle prendre a espouse que il te convenance que jamais le samedy ne te verra, non qu'il te descuevre ne ne le die a personne, tu vivras cours naturel comme femme naturellement, [...] ⁹³.

Le poète moderne passe sous silence cet aspect-ci de l'histoire ; Mélusine aime tout simplement Raymondin. La mention de l'accident de chasse et l'affliction du chevalier, longuement racontée dans le roman médiéval, est tout bonnement effacée des vers ; il n'est plus qu'« un beau guerrier⁹⁴ » sans véritable contenance. De fait, c'est bien la fée qui fascine le poète moderne, comme elle fascinera André Breton⁹⁵ au début du siècle suivant, qui retiendra du récit le cri déchirant de Mélusine au moment de son départ. C'est aussi sur le cri de la malheureuse que se

⁹⁰ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 666.

⁹¹ « Melusine, la bonne dame, bien acompaignie de dames et de damoiselles et de barons du paÿs, entra en la chambre ou Remond estoit ». *Ibid.*, pp. 690 et 692.

⁹² Edmond Gérard, « Mélusine », *op. cit.*, p. 169.

⁹³ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, pp. 134 et 136.

⁹⁴ Edmond Gérard, « Mélusine », *op. cit.*, p. 169.

⁹⁵ Dans le texte poétique *Arcane 17* (1944).

clôt le texte de Gérard ; par contre, il fait l'impasse sur la réaction de Raymondin face à la métamorphose et sur son chagrin, puis sa pénitence au couvent de Montserrat dont parle longuement Jean d'Arras. Les enjeux politiques et moraux du récit médiéval disparaissent sous la plume du poète moderne, qui les juge de toute évidence incompatibles avec le genre de la romance. Ce choix s'explique par l'esthétique poétique à laquelle se rattache Gérard et qui prône le côté intime et se rapproche de l'élégie galante. Au terme de son histoire, son intérêt se porte principalement sur la serpente hantant les lieux et les rêves de sa descendance :

[...]
Elle dit ; et dans l'ombre humide
S'envole sur un char de feu.

En la perdant, cette demeure
Perdit tous ses enchantements :
Mais la fée aux fils qu'elle pleure
Garda ses premiers sentiments.
Contre le crime et le mensonge
Elle arma leurs vaillantes mains ;
Et souvent elle vint en songe
Leur inspirer de grands desseins.⁹⁶

Le récit versifié se referme sur l'image de la serpente se baignant dans la fontaine à l'abri des regards. Aussi, là où Jean d'Arras racontait le retour concret et merveilleux de la fée dans le monde des hommes – « Et sachiez que Melusine venoit tous les soirs visiter ses enfans, et les tenoit au feu et les aisoit de tout son pouvoir⁹⁷ » - chez Gérard, c'est par l'intermédiaire des rêves que sa présence demeure. L'auteur rationalise donc les apparitions de Mélusine. Relevons aussi la spécificité du départ de la fée qui s'envole sur « un char de feu » et non par ses propres ailes. Par un rapprochement avec la figure du prophète Elie apparaissant dans l'Ancien Testament, nous sommes tentés de voir, à travers cette mention, une christianisation de la légende ou, du moins, une christianisation de la figure de Mélusine. Cette interprétation est soutenue par Christiane Szeps qui mentionne dans son étude l'influence chrétienne dans l'œuvre d'Edmond Gérard⁹⁸. Nous observerons plus bas que cette focalisation sur Mélusine s'accompagne d'une modification de la manière de l'appréhender et sert la logique du *pathos*.

Ainsi, l'histoire qu'Edmond Gérard nous raconte dans son récit poétique s'apparente à une romance tragique suscitant l'émotion intense du lecteur moderne. Il fait du récit généalogique, une histoire galante et ouvertement sentimentale où la dimension politique n'a plus sa place ni même vraiment le merveilleux (comme irruption de l'irrationnel⁹⁹). Mélusine et Raymondin se fondent ainsi parfaitement dans l'atmosphère d'une société courtoise où l'amour tient le rôle

⁹⁶ Edmond Gérard, « Mélusine », *op. cit.*, p. 173

⁹⁷ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 708.

⁹⁸ Christiane Szeps, *Edmond Gérard, à l'aube du romantisme*, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁹⁹ Francis Dubost, « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille », *Théophilyon*, n°2, 1997, p. 451.

principal. Si Jean d'Arras raconte « comment la noble et puissant forteresse de Lisignen en Poictou fu fondée par une faee¹⁰⁰ », Edmond Géraud raconte comment une fée est tombée amoureuse d'un chevalier et qu'elle a souffert de cet amour au point que les « murs en ruine [de Lusignan] / attestent ses longues douleurs ».

2.2.2 L'intensité dramatique

Le fantastique

L'esthétique du sublime et du roman gothique, provenant de l'Angleterre à la fin du XVIII^{ème} siècle, participe à la vogue du roman noir et du romantisme frénétique au début du siècle en France¹⁰¹. L'idée que l'horreur et l'inquiétant génèrent une émotion esthétique intense explique en effet la fortune des romans sombres à cette époque. Avant même Charles Nodier, qui rédigea des contes fantastiques et les premiers véritables articles sur la production littéraire fantastique vers 1830¹⁰², une atmosphère mystérieuse apparaît dans la littérature. Le roman de Jacques Cazotte en 1772, *Le Diable amoureux*, marque communément l'entrée du fantastique dans la littérature française. Au XIX^{ème} siècle, le récit de *Méhusine* n'échappe pas à cette influence et les réécritures d'Edmond Géraud et d'Alfred Delvau se placent dans le sillage de cette nouvelle esthétique.

Une atmosphère mystérieuse se manifeste particulièrement au moment du nœud dramatique de l'histoire ; lors de la transgression du pacte par Raymondin et lors du dévoilement de la nature merveilleuse de Méhusine au moment de son bain. En 1810, Géraud propose une lecture particulière de cet épisode :

Fuyant la couche nuptiale,
Et de jalousie éperdu,
Une nuit enfin, nuit fatale !
Il pénètre au lieu défendu.
Bientôt une clarté douteuse
L'attire vers un souterrain,
Où, dans l'ombre silencieuse,
Brûloit une lampe d'airain.

Il approche, et, sur la poussière,
Il voit Méhusine à genoux :
Un cercle, magique barrière,
Arrête le guerrier jaloux.
Là, contre toute la nature,
La fée en plaintes se répand ;
Et, des pieds jusqu'à la ceinture,
Devant lui se roule en serpent.

Raimond contemploit ce prodige,
Pâle, et d'épouvante glacé ;
Mais voici qu'un plus doux prestige

¹⁰⁰ Jean d'Arras, *Méhusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, op. cit., p. 118.

¹⁰¹ Max Duperray, *Le roman noir anglais dit « gothique »*, Paris, Ellipses, 2000, p. 7.

¹⁰² Notamment l'article « Du fantastique en littérature » paru en la *Revue de Paris* en novembre 1830.

Ranime son cœur oppressé.
Des flancs de la roche voisine
S'épanche un ruisseau toujours frais ;
Et dans cette onde Mélusine
A retrouvé tous ses attraits.

A cet aspect qui le rassure,
Confus, il veut quitter ces lieux¹⁰³ ;
[...]

Le poète encave le lieu de la transgression, puisque c'est dans « un souterrain » que le héros se dirige. Le romancier médiéval ne mentionnait pourtant que le « lieu ou il savoit bien que Melusine s'en aloit tous les samedis¹⁰⁴ ». Il ajoute des contrastes d'ombre et de lumière qui limitent la perception visuelle de Raymondin et crée une ambiance inquiétante. Le poète donne d'ailleurs des qualificatifs à la luminosité – la clarté est douteuse et l'ombre silencieuse – qui créent l'impression que la description se fait en focalisation interne ; c'est la perception immédiate de Raymondin. La « grant cuve de marbre¹⁰⁵ » du récit fondateur est ici remplacée par un cercle magique symbolisant la séparation radicale entre le réel et le surnaturel. La scène inspire la peur chez le héros, puisqu'il a le cœur oppressé et qu'il est glacé d'épouvante. Face à l'anormal, la réécriture du XIX^{ème} siècle s'appuie donc sur le sentiment de peur traditionnellement imputé au genre fantastique, selon Tzvetan Todorov¹⁰⁶. Chez Edmond Gérard, la crainte est en effet étroitement liée au surnaturel, puisqu'elle s'estompe lorsque la fée a repris sa forme humaine rassurante (« A cet aspect qui le rassure »). Raymondin se caractérise aussi pas un état d'incertitude. Sous l'emprise de la terreur, le personnage ne tente pas une explication du phénomène, qui demeure indécis quant à son statut. En cela, la merveille de la romance rompt avec l'irrationalité assumée par le merveilleux médiéval. Francis Dubost rappelle en effet que « quel que soit son contenu, la merveille [médiévale] apparaît comme un défi à l'entendement du sujet, comme un phénomène irrationnel, inconcevable dans le cadre de référence que construit la fiction¹⁰⁷ ». L'esthétique du roman noir sert la mise en intrigue de l'histoire et augmente l'intensité du suspens chez le lecteur de la romance. Gérard donne une teinte fantastique à l'histoire de *Mélusine* qui enveloppe de mystère la scène du bain. Notons que le sentiment de peur face au surnaturel de la scène est absent dans le roman médiéval. Jean d'Arras utilise en effet la merveille pour suggérer l'émotivité de Raymondin et sa culpabilité de ne pas avoir respecté sa promesse :

Et quant Remond la voit, si fu moult doulent. Hay ! dist il, m'amour, or vous ay trahie par le faulx enortement de mon frere et me suiz parjuréz envers vous.¹⁰⁸

¹⁰³ Edmond Gérard, « Mélusine », *op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁰⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 658.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 660.

¹⁰⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁷ Francis Dubost, « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille », *art. cit.*, p. 453.

¹⁰⁸ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 660.

L'affectivité de la scène relègue l'aspect anormal et donc possiblement inquiétant au second plan. Chez Jean d'Arras le merveilleux s'insinue dans le quotidien sans le perturber¹⁰⁹. Le surnaturel s'humanise, comme il s'humanise également lors de la métamorphose finale de la fée où le vocabulaire merveilleux ne crée pas une rupture, mais est mis au service d'une empathie collective face à la transformation de Mélusine en serpent¹¹⁰. A la vue de l'envol de la fée, c'est en effet un « grant dueil¹¹¹ » qui anima toute la cour. C'est seulement lors de son vol plaintif au-dessus de Lusignan, que les gens – la population toute entière - « estoient [...] tous esbahiz¹¹² » et qu'ils racontent « [...] comment elle s'estoit venue rendre layens et la paour qu'elle leur avoit faicte [...]»¹¹³. L'exhibition publique de sa nature merveilleuse sous forme de dragon ailé, est ici menaçante, car l'apparition infernale annonce le déclin des Lusignan et la fin du bonheur¹¹⁴.

Si ce noircissement de la part merveilleuse de l'histoire de *Mélusine* est remarquable dans la romance rédigée par Edmond Gérard, il est également perceptible dans la narration d'Alfred Delvau publiée dans la Collection des romans de chevalerie en 1869. Dans les descriptions, la réécriture est en effet gagnée par une atmosphère mystérieuse. Notamment, le lieu de la rencontre des deux amants est décrit d'une façon à créer une ambiance étrange :

C'était un admirable endroit. Au-dessus de la fontaine, une grande roche, et, en aval, une plantureuse prairie, verte aux clartés du soleil, blonde aux clartés de la lune. Puis, à droite et à gauche, la forêt, haute et profonde.

La lune luisait toujours toute claire et prêtait à ce lieu-là un aspect plus plaisant encore que de coutume. Mais Raimondin ne jouissait pas des splendeurs mystérieuses de cet étrange paysage : il rêvait et sommeillait sur son cheval [...]»¹¹⁵.

Là où Jean d'Arras mentionnait « la haulte forest¹¹⁶ », Delvau la décrit, par une démultiplication des adjectifs¹¹⁷, « haute et profonde » et la lune, qui se contentait de luire dans le récit médiéval, diffuse ici un halo plaisant et mystérieux sur l'ensemble du décor. La narration ralentit son rythme et le récit s'attarde à la description de l'atmosphère du lieu. A certains moments et essentiellement grâce à la subjectivité de Raymondin, le merveilleux de l'histoire côtoie également le fantastique, tel qu'il est théorisé par Tzvetan Todorov. Cela est particulièrement éloquent dans le discours rapporté direct de Raymondin ci-dessous :

¹⁰⁹ Jean-Claude Mühlethaler, « Translittérations féeriques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *art. cit.*, p. 184.

¹¹⁰ Jean-Claude Mühlethaler, « Mélusine (et Philomena) à l'aube des temps modernes. Réticences courtoises face à la métamorphose », dans Matthew Morris et Jean-Jacques Vincensini (dir.), *Écriture et réécriture du merveilleux féerique. Autour de Mélusine. Actes du colloque organisé à Poitiers les 12, 13 et 14 juin 2008*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 224.

¹¹¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 704.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 706.

¹¹⁴ Jean-Claude Mühlethaler, « Translittérations féeriques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *art. cit.*, p. 181.

¹¹⁵ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁶ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁷ Démarche que ne connaît pas l'écriture médiévale.

Quel fantôme est-ce donc que cette femme qui a été mienne et qui ne m'a donné que des enfants étranges, marqués, pour ainsi dire, d'un sceau fatal ?... [...] Que sais-je encore ?... Et elle, Mélusine, je la vois encore, comme au dernier samedi où je l'ai surprise en sa piscine, avec un buste de femme et une queue de serpent !... Ai-je rêvé ? Sont-ce là mes enfants ?... Est-ce là ma femme ?... N'ai-je pas été abusé par des fantômes ?... Est-ce que j'existe, même ?... Je me tâte ! Je suis bien le fils d'une créature humaine ; je suis bien sorti d'entrailles de femme, et cependant tout ce qui m'arrive est du domaine de l'étrange, de l'extraordinaire et de l'impossible !...¹¹⁸

Le début de la réflexion, relative aux tares des enfants, apparaît déjà chez Jean d'Arras, puisque Raymondin s'étonnait ainsi : « Elle n'a porté enfant qui n'ait apporté quelque étrange signe sur terre¹¹⁹ ». Mais dans le récit moderne la réflexion glisse vers un doute existentiel, impensable dans le texte médiéval. L'ambiguïté quant à la nature des phénomènes anormaux – naturels ou surnaturels – contribue en effet à les situer du côté du fantastique, car « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹²⁰ ». L'hésitation existentielle de Raymondin cristallise, au niveau de la diégèse, l'incertitude du lecteur. Notons aussi que la mention du rêve (« Ai-je rêvé ? ») et de l'illusion des sens (« Est-ce que j'existe, même ?... ») engage la possibilité de ramener les phénomènes surnaturels à des produits de l'imagination humaine et, par là même, de nier l'existence même du merveilleux¹²¹. Si Raymondin a rêvé, la métamorphose partielle de Mélusine ne se serait tout simplement pas produite. Ce flottement entre le réel et l'irréel n'apparaît pas chez Jean d'Arras, car le héros médiéval accepte d'emblée le caractère merveilleux de la scène. Comme nous avons pu le constater, la seule hésitation qu'il formule a trait au statut ontologique de la merveille, diabolique ou divine¹²². Signalons encore que la mention de l'impossible (« tout ce qui m'arrive est du domaine de l'étrange, de l'extraordinaire et de l'impossible !... ») par Raymondin ouvre la question de la vraisemblance et de l'invraisemblance du phénomène merveilleux dans le récit fondateur et, réciproquement, dans la réécriture du XIX^{ème} siècle. Le personnage remet ici ouvertement en question le statut « vrai » et « vraisemblable » de l'événement merveilleux. Ce qui paraissait vraisemblable dans la chronique historique de Jean d'Arras paraît désormais totalement invraisemblable pour le personnage de Delvau. Sur cette base, nous pouvons donc opposer deux rapports à la merveille : celui qui assimile le surnaturel à la réalité (le merveilleux chrétien médiéval) et celui qui situe les phénomènes merveilleux en marge de toute référence à cette même réalité. Relevons que ce glissement vers le fantastique explique en partie le déplacement dans le fil narratif de l'histoire des origines féériques de Mélusine. En effet, l'histoire de Présine et du roi Elinas inaugure le roman en 1393¹²³, alors que Delvau relate l'origine féérique de Mélusine

¹¹⁸ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 688.

¹²⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 29.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

¹²² « C'est aucune esperite ou c'est toute fantosme ou illusion qui m'a ainsi abusé ». *Ibid.*, p. 689.

¹²³ *Ibid.*, pp. 121-138.

seulement au moment de la première transgression, soit lorsque Raymondin découvre la serpente dans son bain. Au regard de la trame narrative, le rédacteur moderne opère une mise en attente de la révélation ; il entretient ainsi l'incertitude du lecteur à propos de l'aspect merveilleux de l'histoire jusqu'au chapitre XXXII, « où il est question de Mélusine, et où l'on fait comprendre pourquoi elle devenait invisible tous les samedis.¹²⁴ »

L'attitude face au merveilleux diffère ainsi grandement dans les réécritures du mythe réalisées par Gérard et Delvau. S'il relève du « merveilleux pur qui ne s'explique d'aucune manière¹²⁵ » dans le roman médiéval de Jean d'Arras, il vient ouvertement perturber le réel au XIX^{ème} siècle et glisse vers le fantastique. Edmond Gérard et, plus tard, Alfred Delvau font en effet pénétrer l'inquiétante étrangeté du fantastique¹²⁶ dans le merveilleux du mythe de Mélusine. Par une influence subtile des mouvements littéraires en vogue à l'époque de la rédaction des réécritures, comme le roman noir et le fantastique de Charles Nodier, les auteurs déconstruisent et renouvellent simultanément le merveilleux inhérent à l'histoire de Mélusine. Le merveilleux médiéval ne satisfait plus les auteurs de l'époque romantique ; ils veulent des phénomènes subversifs sensationnels, générateurs d'agitations chez le lecteur qui assimile ses émotions à celles du personnage confronté au péril du fantastique. Face à ce constat, il semble évident que l'état émotionnel des personnages est l'objet de toutes les attentions dans les réécritures et que les rédacteurs donnent à voir aux lecteurs la puissance de leurs émotions.

Psychologisation

Dans sa réécriture du roman de Mélusine, Alfred Delvau fait preuve d'une sensibilité psychologique à l'égard de certains personnages. L'état psychique de Raymondin est maintes fois explicité au lecteur, par le biais de discours rapportés directs ou à travers des commentaires pris en charge par le narrateur omniscient. L'événement merveilleux du bain est le prétexte à des interrogations d'ordre psychologique, placées dans la bouche du personnage. La jalousie de Raymondin, provoquée par les insinuations du comte Forest quant à l'infidélité de dame Mélusine, fait également l'objet d'un commentaire intéressant et, surtout, est davantage développé que chez Jean d'Arras. Pris en charge par le narrateur, l'extrait ouvre des perspectives nouvelles sur le roman de Mélusine :

C'était la première fois qu'il s'en approchait [du lieu de retrait de Mélusine]. Aussi, malgré sa folle colère, eut-il comme un remords de la déloyale action qu'il allait commettre. Pour un peu même, tant il avait d'estime pour le caractère droit et la chasteté immaculée jusques-là de sa femme, il eût reculé. Mais les maudites paroles de son frère lui sonnaient dans les oreilles comme un glas ironique. Il lui

¹²⁴ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 28.

¹²⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 62.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 52.

semblait que toute la terre le regardait en lui riant au nez à cause de sa simplicité et de sa b n volence¹²⁷.

Dans ce passage, la jalousie et la colère du héros médiéval - « Lors quant Remond ouy ces mos, si boute la table ensus de lui et entre en sa chambre espris de yre et de jalousie¹²⁸ » - se complexifie et module des sentiments divers : les remords, le doute et la honte sociale. Le rédacteur nous donne accès à l'état d'âme du personnage : l'acte de Raymondin est entaché par l'incertitude et un tiraillement émotionnel. Dans la réécriture de 1869, l'intérêt narratif semble donc s'être déplacé en faveur de l'émotion à l'origine de l'action et de l'actant. L'accent est mis sur la faiblesse humaine du héros et le motif qui engage le nœud de l'action, plutôt que sur l'action en elle-même. D'ailleurs, juste avant d'apercevoir la fée sous sa forme hybride, le narrateur prend soin de rappeler au lecteur la nervosité du voyeur qui provoque quelques réactions physiques :

Raimondin, p le et tout en sueur, regarda devant lui et aperçut Mélusine toute nue, blonde et merveilleuse de beauté, qui s' battait au soleil dans une large cuve de marbre blanc bordée d'arbres épais, sur les ramures desquels chantait un peuple d'oiseaux rares.¹²⁹

Le personnage de Raymondin gagne une épaisseur psychologique qui participe à le mettre en évidence et à lui donner une résonnance au-delà de la fiction ; il véhicule des passions humaines que le lecteur est invité à partager. Cette focalisation interne émotionnelle sert également la mise en intrigue du roman moderne, de sorte que la vision de Raymondin par le trou se divise en trois temps, marqués par trois émotions distinctes : la curiosité, l'étonnement et la réflexion :

A un mouvement plein de gr ce que fit Mélusine et qui découvrit la partie de son corps qui baignait dans l'eau de la piscine, Raimondin remarqua avec étonnement que cette partie du corps se terminait en queue de serpent...

Il ouvrit les yeux plus grands encore qu'il ne les avait ouverts jusque-là, afin de mieux voir et de s'assurer qu'il ne rêvait pas et que c'était bien sa femme qui s' battait et fr tillait ainsi joyeusement devant lui.¹³⁰

Notons ici que l'atmosphère n'est pas inquiétante ; Delvau décrit Mélusine comme une créature qui frétille joyeusement dans son bain, à la manière de Jean d'Arras. Malgré cela, l'émotion du personnage structure l'épisode et la révélation de l'aspect merveilleux de Mélusine est retardée par cette fluctuation émotionnelle.

Si elle est mise au service de l'intrigue, la psychologie de la Collection des romans de chevalerie est cependant une psychologie essentiellement morale. Elle n'introduit pas de réflexion profonde sur la nature humaine en général, mais confère une dimension « bourgeoise » à l'histoire de Mélusine. En effet, le tiraillement émotionnel de Raymondin est engagé par une valeur sociale moderne : la « déloyale action » d'épier et de douter de son épouse. Au moment de la

¹²⁷ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 31.

¹²⁸ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 658.

¹²⁹ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 31.

¹³⁰ *Idem.*

transgression, Delvau prend soin de signaler au lecteur la faute que Raymondin accomplit à l'égard de son épouse :

Un huis très épais, et bardé de ferrures énormes, lui faisait obstacle pour aller plus avant. Il avait encore le temps de reculer et de se dédire de ses mauvais soupçons. Mais il se sentit poussé par la main invisible du génie du mal qui conduit tant de créatures humaines à leur perte : il voulut s'assurer, il voulut voir de ses yeux !¹³¹

Inspiré par le « génie du mal », Raymondin faillit à sa promesse. La psychologisation du personnage exprimée dans la réécriture de la Collection se joint à des valeurs morales, comme la condamnation de la curiosité dans le couple, la célébration de la confiance mutuelle, la sagesse, etc. Des incises au présent, prises en charge par le narrateur, rompent le fil de l'histoire et disséminent discrètement des réflexions édifiantes au lecteur allant dans le même sens :

Pourquoi soupçonner de mal ceux qui vous font du bien ? Quel intérêt Mélusine eût-elle eu à tromper son mari, d'une façon si régulière surtout ? L'infidélité est ordinairement doublée de caprice, et le caprice n'admet pas la régularité. D'ailleurs Mélusine disparaissait si à propos et reparissait si fort à point que Raymondin avait à peine le temps de s'apercevoir de son absence.¹³²

Cette incise fonctionne indépendamment de l'intrigue, affiche un présent de vérité générale et fait office d'autorité. Delvau met en évidence les travers moraux du héros de l'histoire de Mélusine et en tire une réflexion d'ordre moral. Rappelons peut-être que la production de Delvau fait partie de littérature populaire de colportage au XIX^{ème} siècle. Dans ces œuvres, destinées à être lues à la veillée surtout dans les campagnes, les déclarations morales et sentimentales sont courantes¹³³. Par le sentimentalisme et la moralisation de la trame romanesque, l'histoire sert en effet de prétexte à l'exposé de vues résolument modernes et galantes. En soulignant les actes répréhensibles de l'histoire et en procédant à des effets de généralisation au présent gnomique, le narrateur éveille un peu plus l'intérêt du lectorat du XIX^{ème} siècle. La tournure interrogative de l'incise ci-dessus témoigne d'ailleurs de la volonté du rédacteur de prendre à parti le lecteur. Nous constatons ici une fonction idéologique du narrateur : il interrompt le cours de la narration pour tenir un propos didactique¹³⁴. Dès lors, si chez Jean d'Arras Raymondin personnifiait un héros référentiel renvoyant à une vérité historique (la fondation de Lusignan), dans la réécriture de 1869, qui multiplie les remarques relatives aux penchants humains, le personnage assume également une valeur d'identification pour le lecteur moderne.

Notons que le procédé de moralisation de l'histoire était également l'apanage d'Edouard d'Anglemont déjà en 1833. Sa réécriture versifiée du roman de Mélusine contient en effet une incise réflexive du narrateur explicitement adressée au lecteur. La morale véhiculée relève bien sûr

¹³¹ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 31.

¹³² *Ibid.*, p. 28.

¹³³ Marc Angenot, « La littérature populaire française au dix-neuvième siècle », *Revue canadienne de littérature comparée*, n°3, 1982, p. 309.

¹³⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 262-263.

d'une problématique privée, en accord avec la focalisation sur les amants, dans le sillage d'Edmond Gérard :

Ecoutez un avis, un avis salutaire :
Si vos femmes jamais défendent à vos yeux
L'abord affriandant d'un secret, d'un mystère,
Gardez-vous d'y porter un regard curieux !¹³⁵

Notons ici que c'est un « avis salutaire » que le narrateur offre aux lecteurs. Utilitaire, l'histoire de Mélusine sert ainsi de contre-exemple pour les couples du XIX^{ème} siècle.

Les deux pans, celui de la psychologie des personnages et celui de la morale, servent réciproquement la mise en intrigue de l'histoire de Mélusine. En ouvrant une perspective psychologique sur le personnage, Alfred Delvau intériorise en effet la scène et dramatise la diégèse à travers le prisme des consciences. Ressort de l'intrigue, l'émotion de Raymondin ébranle le lecteur qui s'identifie au héros et mesure l'histoire à l'aune des codes moraux de leur époque.

Pathétique

Dans le roman originel, Raymondin apparaît comme un homme pathétique que tout accable. Après la première transgression, il apostrophe Fortune, personnification de l'instabilité de toute chose que le Moyen Âge a hérité de l'Antiquité, considérant qu'elle est responsable de ses maux :

J'ay fait le borgne ! aveugle Fortune, dure, sure et amere, bien m'as mis du hault siege de te roe ou plus bas et ou plus boueux et ort lieu de ta maison, ou Jupiter abevre les laz, chetifs, doulereux et maleureux. Tu soies de Dieu maudite ! Par toy fiz je le grief forfait de mon treschier seigneur.¹³⁶

Mélusine est également appréhendée comme une créature pathétique, mais uniquement à la fin du roman, lors de sa métamorphose totale et au moment de son départ du monde des hommes. Sa pénitence éternelle dans l'Ailleurs marque l'entrée de l'héroïne dans le *pathos*. Avant cela, l'ambiguïté de la fée ne permet pas au romancier de l'envisager comme une figure attendrissante suscitant la pitié. S'étant rendue coupable de la perte de son père par vengeance (elle l'enferme au sein de la montagne de Brumblorémion), Mélusine reçoit son châtement comme une punition sévère, mais non moins méritée :

Haa, dist Presine, qui bien le savoit, faulses et mauvaises et tresameres et dures de cuer ! vous avéz mal fait quant celuui qui vous avoit engendrees vous avéz ainsi pugny par vostre faulx et orgueilleux couraige. C'estoit ce ou je prenoye toute la plaisance que j'avoie en ce monde mortel et vous m'avéz tollue. Sachiez que je vous en paieray bien la merite selon la desserte. Tu, Melusigne qui es l'ainsnee et celle qui deusse estre la plus congnoissans c'est par toy, car je le sçay bien, que ceste dure chartre et prison a esté donnee a ton père et pour ce en seras tu la premiere punie.¹³⁷

Le châtement subi par Mélusine n'est à aucun moment plaint par le narrateur ou tout autre personnage du récit médiéval. Dans le tombeau des origines, Geoffroy à la Grande-Dent apprend d'ailleurs comment « Mélusigne, Palestine, Melior, [...] avoient esté punies pour ce qu'elles

¹³⁵ Edouard d'Anglemont, « Mélusine » dans *Nouvelles légendes françaises*, Paris, Librairie Mame-Delaunay, 1833, p. 27.

¹³⁶ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 658.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 134.

avoient la enserré leur père [...]»¹³⁸ » sans pour autant caractériser le châtiment. La fée entre dans l'histoire de Jean d'Arras comme une créature énigmatique. Ce n'est que lors du dénouement qu'elle rejoint Raymondin pour former ensemble un couple hautement pathétique dans l'imaginaire des lecteurs. Nous avons pu mettre en évidence l'intense émotion que leur séparation suscite parmi les courtisans qui s'expriment d'une seule voix pour accuser et blâmer l'injuste Fortune : « Faulse Fortune, comment es tu si faulse et si perverse que de faire la departie de ces deux loyaulx amans ? »¹³⁹. Jean d'Arras propose une vision émouvante et partagée des deux amants qui demeurent, finalement, dans l'esprit du lecteur médiéval comme un couple au destin tragique.

Dans les réécritures modernes, nous remarquons tantôt un prolongement de cet aspect pathétique et tantôt une variation qui le module différemment. Alfred Delvau reprend presque mot pour mot le monologue de Raymondin cité plus haut :

Oui, j'ai tout perdu : beauté, bonté, douceur, amitié, charité, humilité, ma joie, mon confort, mon espérance, mon cœur, mon bien, ma vaillance, mon tout ! Ah ! fausse borgne, aveugle fortune, amère, dure et cruelle fortune, tu m'as précipité brutalement tout d'un coup, du haut de ta roue au plus bas lieu de misère ! Sois maudite de Dieu, fortune ! Après m'avoir donné la plus belle des plus belles, la plus sage des plus sages, la meilleure des meilleures, tu me la reprends, fausse borgne, mauvaise aveugle, triste envieuse, dure ennemie de la félicité humaine ! Ah ! bien fol est qui se fie en toi, qui compte sur tes promesses, qui se réjouit de tes sourires, qui se gaudit de tes caresses ! Tu trompes, tu trahis, tu égares, tu écrases, tu broies, tu flétris ! [...] Hélas ! Mélusine, ma douce femme, ma gente compagne, je vous ai tachée par ma trahison, tachée et perdue !¹⁴⁰

Il reprend également la lamentation de la cour : « Ah ! fortune, comment es-tu assez fausse et assez perverse pour séparer ainsi de si loyaux amants !... »¹⁴¹. Malgré cette fidélité textuelle propre au projet de la Collection des romans de chevalerie, nous entrevoyons une accentuation de l'aspect pathétique de Mélusine. La démultiplication des adjectifs et des substantifs dans l'écriture de Delvau met en évidence l'émotivité du locuteur. Là où le roman médiéval accablait Fortune d'aveuglement, de dureté, d'acidité et d'amertume, le locuteur moderne ajoute la cruauté et la perversion. L'instabilité médiévale de Fortune – « Or hés, or aimes, or fais, or despices, il n'a en toy de seurté ne d'estableté ne qu'en un cochet a vent¹⁴² » - est ici remplacée par une cruauté délibérée. Le locuteur utilise en effet des verbes d'action mettant en évidence un acharnement volontaire sur la vie de Raymondin : tromper, trahir, égarer, écraser, broyer, flétrir.

Aussitôt après la découverte de l'hybridité de Mélusine, Alfred Delvau fait également glisser la serpente dans le registre pathétique :

- Pauvre serpente ! S'écria-t-il avec un accent de tendre pitié. Ah ! Ma douce amour, je me suis parjuré envers vous, et cela sur les mauvaises exhortations du comte Forest, mon frère !... J'en ai le cœur plein

¹³⁸ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 718.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 696.

¹⁴⁰ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 32.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴² Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 664.

de regrets, ô ma pauvre serpente ! Ce que j'ai vu n'est pas ce qu'on m'avait dit que je verrais, et, bien loin d'être rassasié de vous, cela rehausse encore votre beauté d'un attrait nouveau ! Me pardonneriez-vous jamais, serpente aimée ?...¹⁴³

La modalité expressive du discours rapporté direct (phrases exclamatives) trahit l'intensité de l'émotion dans la lamentation de Raymondin et le narrateur place immédiatement le discours du côté de la pitié (« s'écria-t-il avec un accent de tendre pitié »). La dénomination « pauvre serpente », revenant à deux reprises, témoigne de la considération particulière de Mélusine que l'époux voue à son épouse : elle est présentée sous les traits d'une victime innocente. Dans le roman moderne, la condamnation de sa mère, Présine, et l'incapacité de Raymondin à tenir sa promesse suffisent à faire de Mélusine une créature pathétique, avant même sa métamorphose et son envol. L'accentuation du caractère pitoyable de la fée se remarque également par le fait que l'auteur achève la narration sur l'évocation de la souffrance de Mélusine qu'il met en relief :

Mélusine devina ce qui se passait dans l'âme des deux créatures. Elle s'approcha un instant du feu, qui flambait joyeusement dans la cheminée, s'assit sur un escabeau, se réchauffa et devint toute songeuse. Puis, après cela, elle se leva lentement, s'approcha de la fenêtre, et, reprenant la forme sous laquelle elle était venue, elle s'envola en poussant un long cri de douleur qui effraya ceux qui l'entendirent. Depuis ce moment, on ne revit plus la pauvre serpente.¹⁴⁴

En refermant le livre, le lecteur garde ainsi l'image d'une serpente en peine. Notons que la dénomination « pauvre serpente » est perméable, puisqu'elle passe du discours de Raymondin à celui du narrateur et dénonce ainsi la volonté du romancier d'appuyer cet aspect de la fée par l'intermédiaire du personnage.

Au début du XIX^{ème} siècle, les poètes du genre troubadour dans notre corpus, Edmond Gérard et Edouard d'Anglemont, tendent aussi à la mise en évidence du *pathos* lié à la figure de Mélusine. C'est notamment comme un symbole de beauté et d'innocence, malmenée par le destin, que Gérard la décrit dans les premiers vers de sa romance :

Le sort qui, sans choix, nous dispense
Et nous retire son appui,
A tant de bien mêla d'avance
Le poison d'un secret ennui.
Mais, tandis qu'une loi cruelle
La poursuivait de sa rigueur,
Mélusine était un modèle
D'amour, de grâce et de candeur.¹⁴⁵

La punition de Présine est ici évacuée, de sorte que le châtement que la fée subit est considéré comme une peine gratuite (« sans choix ») et cruelle, attribuée au sort qui régit la vie de tout homme. Chez Gérard, Mélusine est donc donnée à plaindre dès le début de l'histoire. Aussi, comme nous l'avons déjà relevé, dans la version médiévale, Mélusine se positionne comme

¹⁴³ Alfred Delvau, « Mélusine », *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁵ Edmond Gérard, « Mélusine », *op. cit.*, pp. 168-169.

dominante face à Raymondin, si bien qu'il lui confie sa vie et son honneur¹⁴⁶. Dans la romance de Gérard, c'est au contraire dans un rapport de passivité qu'elle est mise en relation avec le chevalier. Quand la fée rencontre Raymondin, elle s'adresse de manière langoureuse au chevalier dont elle s'est éprise :

O Raimond ! charme de ma vie,
Espoir de ce cœur agité,
Oui, c'en est fait, je vous confie
Le soin de ma félicité.¹⁴⁷

Le poète moderne opère un renversement significatif : ce n'est plus Raymondin qui met son avenir entre les mains de Mélusine, mais Mélusine qui confie son bonheur personnel au chevalier qui ne manquera pas de la décevoir. La prospérité du couple n'est d'ailleurs plus imputée explicitement à la fée, mais à un certain « pouvoir magique¹⁴⁸ » impersonnel. Cette modification des rapports dans le couple légendaire a pour conséquence d'installer un peu plus Raymondin dans le rôle du bourreau et Mélusine dans celui d'une martyre d'amour.

Victime d'un sort injuste, accablée par le destin, Mélusine apparaît comme une serpente avant tout pathétique et innocente dans les réécritures du XIX^{ème} siècle, ainsi que le suggère ce rapide aperçu. Son hybridité physique revêt une importance moindre face à sa grâce et à son exemplaire loyauté. Dès lors, et bien que nous ayons pu constater que Jean d'Arras accentuait les qualités humaines et minimisait l'appartenance diabolique de la serpente, dans les adaptations modernes Mélusine est bien loin de l'ambiguïté qui la caractérise malgré tout dans le récit médiéval. Les textes de notre corpus d'étude libèrent la fée de son attache diabolique et la réhabilitent dans l'esprit des lecteurs. Placée sous le signe du *pathos*, la « pauvre serpente » émeut et éveille la compassion. Elle devient l'emblème d'un rêve perdu.

3. Conclusion intermédiaire : les avatars de Mélusine

Si le romancier médiéval met au centre de son récit la dimension politique publique, les réécritures modernes de notre corpus s'en éloignent au contraire, afin de mettre d'autres problématiques au cœur de leurs discours. D'un côté, nous avons la Bibliothèque universelle des romans où l'auteur anonyme s'efforce de rationaliser le pan merveilleux de l'histoire et de la mettre au service d'un but philosophique où la raison est célébrée. Le XVIII^{ème} siècle déprécie et instrumentalise donc le récit médiéval à des fins modernes. D'un autre côté, Edmond Gérard et, dans une moindre mesure, Alfred Delvau proposent à leurs lecteurs du XIX^{ème} siècle des versions sentimentales de l'histoire de Mélusine. La focalisation sur les amants, le recentrement de la trame

¹⁴⁶ « [...] je te feray le plus seignoury et le plus grant qui oncques feust en ton lignaige et le plus puissant terrien » Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁷ Edmond Gérard, « Mélusine », *op. cit.*, p. 170.

¹⁴⁸ *Idem.*

narrative sur une problématique personnelle, le caractère subversif du fantastique, la moralisation et l'exhibition de l'état psychique des personnages trahissent en effet une sensibilité de la part des auteurs. Par le biais de l'histoire de Mélusine, il faut concerner, émouvoir et faire trembler le lecteur moderne. Le fait est d'autant plus remarquable que les auteurs poussent Mélusine un peu plus du côté pathétique.

Dans cette conclusion intermédiaire, nous articulerons grossièrement deux attitudes entretenues par les auteurs de textes narratifs de notre corpus vis-à-vis du récit de Jean d'Arras : une attitude historique et une attitude « légendaire » ou fictive. Dans le premier cas, nous plaçons évidemment le récit de la Bibliothèque universelle des romans de 1781. Par la rationalisation du merveilleux et la distance critique imposée au lecteur vis-à-vis de la fable que constitue l'histoire de Mélusine aux yeux de l'auteur anonyme, le mythe est ramené brutalement à la réalité. Suivant l'exemple du récit médiéval, la version du XVIII^{ème} siècle fixe en effet le mythe géographiquement, historiquement, ethnologiquement et culturellement, si bien qu'une démythification radicale du récit s'opère. Avec la seconde attitude, le mythe se libère, au contraire et plus ou moins, de la réalité. Si la qualification « légendaire » n'est pas tout à fait heureuse, elle définit cependant le rapport qu'entretient notamment Edmond Gérard avec le mythe de Mélusine. Le récit se focalise sur le couple et s'organise essentiellement à partir des forces affectives mises en tension. La fée, éminemment pathétique, gagne une autonomie d'existence ; elle demeure, à la fin du récit et dans l'esprit du lecteur, celle qui erre en souffrant. Le pacte de lecture proposé par Gérard diffère donc grandement de celui établi par Jean d'Arras ou celui véhiculé par la Bibliothèque universelle des romans : le poète propose d'accepter la dimension fictive de l'histoire et offre Mélusine à l'imagination. Signalons que ces deux attitudes prises à l'égard du récit mélusinien n'ont toutefois pas de frontières exclusives mais dénoncent plutôt une tendance générale, puisque des auteurs comme Edouard d'Anglemont ou Alfred Delvau entretiennent encore un rapport avec la réalité, tout en ouvrant le récit à l'imaginaire. A cheval entre les deux attitudes, ils proposent en effet un enracinement du mythe dans une géographie ou dans la culture populaire régionale.

Il apparaît donc que l'histoire se modifie au fil des réécritures, puisque les auteurs soumettent la trame narrative et les personnages à des variations permettant d'accorder le récit à des univers différents et variables. Elle se renouvelle en parallèle de l'évolution des mentalités et des enjeux littéraires. Selon nous, ces variations ne mettent pas en péril le mythe fondé par Jean d'Arras, mais servent bien au contraire sa pérennité. Actualisé et mis au goût du jour, le récit perdure. Il reste à voir maintenant ce que devient le mythe lorsque le lyrisme s'en accapare et, avec lui, les enjeux poétiques du XIX^{ème} siècle.

Chapitre IV

LE DOMAINE LYRIQUE : POETIQUE DE L'ALLUSION

En analysant les poèmes de notre corpus, nous avons constaté que les poètes retenaient principalement la figure de Mélusine. Selon Véronique Léonard-Roques, « la figure mythique apparaît comme une forme relationnelle dynamique, élément constitutif d'un système qui la lie au mythe [...] ¹⁴⁹ » et, plus précisément, qui l'associe à un scénario narratif extrêmement ferme ¹⁵⁰. En évoquant la fée, c'est donc bien au mythe littéraire que les poètes de notre corpus ont touché. Gérard de Nerval est le premier à s'enthousiasmer pour la fée. Inspiré par Henri Heine, il compose en 1852, dans *Lorely, souvenirs d'Allemagne*, un texte témoignant de cette fascination nouvelle. La nymphe allemande, cousine de Mélusine, représente les désirs du poète et symbolise son attrait nouveau pour l'imaginaire onirique, en lien avec le début de sa folie. En 1855, le sonnet *El Desdichado* fera référence à la fée poitevine. Jean Lorrain chérit également, parmi tant d'autres personnages médiévaux, la figure de Mélusine. Il suffit de parcourir quelques-uns de ses recueils poétiques pour s'assurer de sa fortune. Le poète lui consacre en effet une série de poèmes et l'évoque parfois en relation avec d'autres figures mythiques.

Relevons encore en préambule l'importance commune du Moyen Âge chez ces deux auteurs de l'époque romantique qui composent notre corpus d'étude. Emprunt de nostalgie, le Moyen Âge constitue cet Ailleurs spatio-temporel perdu et inaccessible ; il cristallise tous les rêves poétiques de Nerval et de Lorrain. C'est le Moyen Âge légendaire qui s'impose dans leurs œuvres lyriques et nous comprenons alors la fortune du mythe de *Mélusine*, ainsi que l'engouement des poètes pour l'imaginaire médiéval qui lui est corrélé.

1. Le régime de l'allusion en poésie

Réfléchir au devenir du récit de *Mélusine* dans le domaine de la poésie nécessite de préciser, d'emblée, une particularité propre au lyrisme qui va inévitablement conditionner notre réflexion : l'exclusion de la narrativité. La question de la narrativité dans le domaine poétique est complexe

¹⁴⁹ Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 25.

¹⁵⁰ *Idem.*

et il ne s'agit pas ici de réfléchir précisément à cette vaste problématique¹⁵¹, mais seulement d'évoquer les limites narratives que s'imposent les poètes du XIX^{ème} siècle, ainsi que les procédés utilisés pour y « pallier ». Il nous importe en effet de comprendre de quelle façon le récit de Jean d'Arras a pu être mobilisé dans le domaine lyrique, quand bien même la narration en est exclue. Malgré quelques poèmes faisant figures d'exceptions¹⁵², le paysage poétique du XIX^{ème} siècle se détermine en effet par le refus de l'épopée et, plus généralement, par l'évacuation du narratif. Le goût du siècle ne va plus aux poèmes épiques conçus selon l'héritage classique de la *Poétique* d'Aristote et en vogue durant les siècles précédents. L'épopée en vers est progressivement supplantée par le genre lyrique qui inaugure une nouvelle esthétique poétique, désormais en marge du régime narratif. La poésie est assimilée à la brièveté, à l'inutilité, à l'énigmatique et s'inspire pleinement du projet esthétique de l'« Art pur », auquel Baudelaire et Mallarmé se vouent notamment.¹⁵³ C'est donc précisément en cherchant à ne pas raconter que les poètes de notre corpus mettent en poème le mythe littéraire de Mélusine. Le domaine du lyrisme n'est ainsi pas susceptible de mobiliser le schéma narratif du conte mélusinien tel que Laurence Harf-Lancner le conçoit et qui engage un enchaînement narratif cohérent. *A contrario*, les poèmes du XIX^{ème} siècle évoquent un moment précis du récit de Jean d'Arras ou composent un langage allusif référant implicitement au mythe littéraire. D'emblée, nous comprenons donc que le récit de Mélusine apparaît de façon fragmentaire et qu'il s'exprime souvent de manière évocatoire dans le domaine lyrique du XIX^{ème} siècle. Malgré cela, la référence épisodique et l'allusion littéraire procèdent bel et bien par intertextualité, puisqu'ils instaurent une relation de co-présence entre plusieurs textes¹⁵⁴. Le récit de Mélusine entre ainsi bien en résonance dans les poèmes que nous avons sélectionné et sont à même de proposer une actualisation du mythe littéraire par intertextualité explicite ou trace intertextuelle. Partant de ce constat propre au domaine lyrique, il apparaît d'une part que le choix des poètes quant à l'épisode évoqué sera riche de sens pour notre questionnement et, d'autre part, qu'il sera nécessaire de travailler sur les non-dits.

¹⁵¹ Problématique largement traitée par Dominique Combe dans *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

¹⁵² Nous pensons par exemple à la *Prose du Transibérien* de Blaise Cendrars.

¹⁵³ Dominique Combe, « Le récit poétique et la poésie narrative : la question de l'épique », dans Sylviane Coyault (dir.), *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1997, pp. 37-47.

¹⁵⁴ Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, « Avant-propos », dans Jacques Lajarrige et Christian Moncelet (dir.), *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 8.

2. Gérard de Nerval

2.1 Mélusine et le mal du siècle

2.1.1 *El Desdichado* dans les *Chimères* (1854)

Le sonnet liminaire des *Chimères* de Gérard de Nerval, *El Desdichado*, est obscur et génère une frustration chez le lecteur-auditeur. Alors qu'il croit saisir le sens du poème, celui-ci est aussitôt reconsidéré par une autre possibilité de compréhension. En raison de sa forte dimension allusive, intertextuelle et de sa fonction introductive dans l'œuvre des *Chimères*¹⁵⁵, le poème reste insaisissable et énigmatique. Le soubassement historique, géographique et mythologique du poème maintient les vers nervaliens sous tension. Nous ne saurions, dans la perspective qui est la nôtre, chercher à élucider la pluralité des sens¹⁵⁶. Notre analyse portera uniquement sur le traitement que le poète fait du mythe littéraire de Mélusine et sur la manière dont il convoque des éléments mythiques pour servir son projet lyrique. Il s'agit de mettre en exergue les mots ou les séquences susceptibles de présupposer le mythe dans l'esprit du lecteur-auditeur et d'orienter le sens du poème¹⁵⁷.

A la première lecture, le sonnet se place sous le signe de la séparation et de la mort. Le premier vers crée d'emblée cet aspect : le Ténébreux relève de l'obscurité, le Veuf est rattaché à la mort et l'Inconsolé est celui qui souffre dans la solitude. L'emploi de l'article défini « le » marque l'identification du sujet lyrique à ces types ; c'est bien l'énonciateur qui subit la perte et se place en martyr¹⁵⁸. Dans la préface des *Filles du feu*, dédiée à Alexandre Dumas, Gérard de Nerval écrit : « Ainsi, moi, le brillant comédien naguère, le prince ignoré, l'amant mystérieux, le déshérité, le banni le liesse, le beau ténébreux [...] »¹⁵⁹. Si la valeur autobiographique du poème se confirme grâce à cette préface dans laquelle Nerval s'identifie explicitement aux types, elle a également l'avantage de proposer une ouverture médiévale implicite au lecteur dans le poème ; le « banni de liesse » est en effet une expression que de nombreux auteurs de la fin du Moyen Âge utilisent pour se poser en victime d'amour. L'amour et la mélancolie se télescopent d'ailleurs à la fin du quatrain, puisque le luth, l'instrument qui accompagnait le troubadour louant la *fin'amor*, est obscurci par l'oxymore du Soleil noir (v.4). Le second vers confirme la perspective médiévale, dans laquelle se place en partie le sonnet, avec la mention du Prince d'Aquitaine (le comte

¹⁵⁵ Placé en tête du recueil, le poème possède un rôle d'introduction et peut être une déclaration d'intention. Le sonnet n'est pas autosuffisant, mais représente une ouverture sur l'ensemble du recueil des *Chimères*.

¹⁵⁶ Pour cela, nous renvoyons à l'article très dense de Pierre Laszlo : Pierre Laszlo, « El Desdichado -38 », *Romantisme*, n°33, 1981, pp. 35-58.

¹⁵⁷ Démarche proposée par Michael Riffaterre dans « L'intertexte inconnu », *art. cit.*, p. 6.

¹⁵⁸ [?] Jean Luc, « *El Desdichado*, une biographie rêvée et un art poétique », <<http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado.php>>, (consulté la dernière fois le 10 mai 2013).

¹⁵⁹ Gérard de Nerval, « El Desdichado », dans *Les Filles du Feu, Les Chimères*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 2005 [1^{ère} éd. 1854].

Guillaume IX de Poitiers). L'évocation du troubadour poitevin établit par ailleurs, du moins pour un lecteur averti, un lien avec la légende de Mélusine, fée poitevine. Le folklore médiéval du Valois entre ainsi en résonance dans le sonnet, surgit dans la mémoire du lecteur-auditeur et prépare la venue de Mélusine. L'évocation du mythe littéraire entre dans une logique de mort et de séparation. C'est le moment de la rupture et de la perte de l'être aimé qui importe pour le poète.

El Desdichado

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie ;
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

Le poème de Nerval contient quelques traces intertextuelles évidentes référant au mythe : « Lusignan » (v.9), « les cris de la Fée » (v.14) et par extension « la sirène » (v.11). Dans sa compréhension de la mythocritique, Pierre Brunel concède un pouvoir d'irradiation à certains noms propres ou mots dans le texte¹⁶⁰. Selon nous, les termes cités ci-dessus sont de cette nature ; ils génèrent implicitement des virtualités narratives et se chargent d'une référence mythique signifiante. Ils suscitent en effet un réseau d'images chez le lecteur-auditeur attentif : Mélusine, merveilleux, amour malheureux, pacte, transgression, serpent, perte de l'être aimé, etc. Le mythe littéraire se profile ainsi en filigrane du poème et ce, quand bien même Mélusine n'est pas nommée. Elle est tout au plus mentionnée dans une glose de l'auteur sur le manuscrit Eluard d'*El Desdichado* : « Mélusine ou Manto »¹⁶¹. Il suffit du nom du lieu pour que l'héroïne s'agence une présence dans le poème. De par la légende, la fée est en effet étroitement liée à la région du Poitou et la mention de « Lusignan » convoque *de facto* la fée. Rappelons que Jean d'Arras met en roman l'histoire de la fondation de Lusignan et de son lignage grâce à la fée poitevine¹⁶². Ce lien

¹⁶⁰ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 82.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶² Jean d'Arras le mentionne d'ailleurs dans le prologue du roman : « Et ce que je vous en ay fait, c'est pour ce que je vous entend a traictier comment la noble et puissant forteresse de Lisignan en Poictou fu fondée par une faee et la maniere comment, selon la juste cronique et la vraye histoire, sans y appliquer chose qui ne soit veritable, et juste de la propre matiere. » dans Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 118.

fort à la terre remonte au récit fondateur. Nerval a d'ailleurs un attrait particulier pour les légendes du Valois qu'il actualise dans plusieurs œuvres. La publication de *Chansons et légendes du Valois* en 1854 est l'indice de son intérêt pour le patrimoine folklorique de cette région. Au-delà du mythe littéraire, il semble que le lien avec le Poitou relève bel et bien de la légende populaire.

Le rêve de « la sirène » nageant dans la grotte (v.11) est habituellement compris comme l'évocation d'une grotte existant dans la baie de Naples. La mention du Pausilippe et de la mer d'Italie (v.10) oriente en effet cette interprétation. Mais, pour le lecteur dont le souvenir de Mélusine est établi, la grotte et sa sirène peuvent également évoquer le bassin dans lequel la serpente est surprise par Raymondin dans sa métamorphose partielle et que décrivait Jean d'Arras ainsi :

Et voit Melusine en la cuve, qui estoit jusques au nombril en figure de femme et pignoit ses cheveux, et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne ou on met harenc et longue durement, et debatoit de sa coue l'eau tellement qu'elle la faisoit saillir jusques a la voulte de la chambre.¹⁶³

Il peut également s'agir de la grotte dans laquelle se retire la fée à la fin de l'histoire et que les auteurs de notre corpus narratif ne manquaient pas de signaler. Le motif du serpent peut dans tous les cas référer au secret de l'hybride Mélusine et à sa métamorphose partielle survenant tous les samedis. L'attitude face à la serpente varie néanmoins ; Jean d'Arras propose une notation comique censée dédramatiser la scène et atténuer l'aspect inquiétant de Mélusine (le terme « harenc » et l'éclaboussure grotesque), tandis que Nerval évoque la créature à l'ombre du rêve et de la perte. L'ellipse descriptive dans le sonnet confirme l'aspect fugace de cette rêverie. Le caractère hybride de la créature n'a vraisemblablement pas une grande importance pour Nerval. Finalement, le sonnet se termine par « les cris de la fée » résonnant dans les oreilles du sujet lyrique et marque ainsi une rupture, tant au niveau graphique puisqu'il s'agit de la fin du poème, qu'au niveau du fond. Si auparavant le lien avec Mélusine demeurait relativement faible pour le lecteur-auditeur, le rappel au mythe s'impose ici avec force. Les tercets s'ouvrent et se terminent par deux évocations du monde des Lusignan qui accentuent le mécanisme intertextuel qui nous intéresse et facilite son identification. Le dernier vers évoque le moment de l'envol de la serpente qui marque la métamorphose complète, le rejet de la fée dans l'autre monde et la séparation définitive des deux amants dans le mythe littéraire. Le récit fondateur signale en effet le cri de la serpente au moment de son départ : « Et tant ala qu'elle [Mélusine] vint a Lusegnen et l'avironna trois tours, et crioit moult piteusement, et se lamentoit de voix femmenine [...] ¹⁶⁴ ».

¹⁶³ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 658.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 704.

Si ces quelques virtualités narratives sont susceptibles de faire surface à partir d'un mot, il se produit également des irradiations souterraines ou sous-textuelles¹⁶⁵ qui orientent un peu plus la lecture du poème, toujours à la lumière du mythe mélusinien. Dans les deux premiers quatrains, rappelons qu'une série de mots et d'expressions gravitent autour de la notion de perte ou de peine : « veuf », « inconsolé », « morte », « le Soleil noir de la Mélancolie », « rends-moi ». L'allusion mythique jointe à ce réseau sémantique oriente sensiblement la compréhension du texte ; la peine de Raymondin, suite à l'envol définitif de la fée, jaillit en surface du poème. Le sonnet exprime également la rupture d'une communication entre les forces terrestres et célestes, symbolisée par « la tour abolie » de la première strophe¹⁶⁶. L'élévation rendue possible par l'être aimé se résout, au moment de sa disparition, par un retour sur terre brutal et douloureux. La disparition féminine engendre la destruction de ce qui avait pu être établi. Jean d'Arras raconte d'ailleurs cette période de déchéance qui fait suite à la disparition de la fée et s'oppose à la prospérité des temps heureux. Prophétesse et porte-parole du destin, la Mélusine d'avant le cri met en garde Raymondin :

Sachiez que après vous jamais homs ne tendra ensemble le païs que vous tenéz et auront moult voz hoirs apréz vous a faire. Et sachiez que aucuns par leur folie decherront moult d'onneur et de heritaige.¹⁶⁷

Dans le second quatrain, il alterne le souvenir nostalgique d'un lieu heureux alors perdu - « Pausilippe et la mer d'Italie », « la fleur », « la treille » - et la peine du présent. Le paysage de Naples est pour Gérard de Nerval un lieu de bonheur désormais disparu¹⁶⁸. Dans *Myrtho*, le second poème du recueil des *Chimères*, il associe le lieu au personnage éponyme : « Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse, / Au Pausilippe altier de mille feux brillant.¹⁶⁹ » Selon nous, le *je* lyrique partage quelques caractéristiques avec Raymondin. L'évocation de la perte d'un lieu entre à nouveau en résonance avec le mythe littéraire de Mélusine. La région du Poitou étant pareillement indissociable de la fée, la perte du lieu est la conséquence du départ de la fée. Il est vrai que dans le roman médiéval déjà la rupture spatiale et généalogique est mentionnée : « [Raymondin] dist que jamais n'entreroit en la place ou il avoit perdue sa femme¹⁷⁰ ». Raymondin rompt de plus avec la société médiévale, puisqu'il se fait ermite : « [...] il me fault aller en un pellerinage que j'ay promis de longtemps. Je vous [Geoffroy] lerray le gouvernement de ma terre

¹⁶⁵ Pierre Brunel parle d'irradiation sous-textuelle dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁶ Myriam Philibert, « Tour », dans Myriam Philibert, *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Paris, Editions du Rocher, 2000.

¹⁶⁷ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 698.

¹⁶⁸ [?] Jean Luc, « *El Desdichado*, une biographie rêvée et un art poétique », <<http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado.php>>, (consulté la dernière fois le 10 mai 2014).

¹⁶⁹ Gérard de Nerval, « Myrtho », dans *Les Filles du Feu, Les Chimères*, Paris, Gallimard, 2005 [1^{ère} éd. 1854].

¹⁷⁰ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 708.

[...] ¹⁷¹ ». Le sujet lyrique, à l'instar de Raymondin, rompt avec le lieu du bonheur ancré dans la réalité. Il s'identifie d'ailleurs au « ténébreux » (v.1), le déshérité, un chevalier (en réalité le roi Richard Cœur-de-Lion) ayant perdu sa terre et son nom, qui apparaît dans *L'Ivanboé* de Walter Scott. A cela s'ajoute, ou s'ensuit, l'incertitude de l'identité du sujet lyrique, puisqu'il se questionne au premier tercet : « Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ? » (v.14). En s'identifiant à Phébus et Amour, le sujet d'énonciation crée un véritable réseau d'associations mythiques : le mythe de Mélusine, l'histoire d'Amour et de Psyché, ainsi que celle de Daphné et Phébus (Apollon). Tous sont l'équivalent d'un amour enchanté et malheureux, marqué par la transgression, l'échec et la perte. La nymphe Daphné, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, se transforme en laurier et échappe à l'amour de Phébus qui demeure inassouvi. Dans le conte d'Apulée, Psyché trahit son serment et regarde le visage d'Amour à la lumière d'une chandelle. Amour disparaît alors et laisse son amante dans l'errance et le chagrin. Par cette association, le *je* lyrique donne une dimension universelle à sa peine et la charge d'une grande intensité ; elle est élevée au niveau mythique. Sans nom et sans lieu fixe à la fin du premier tercet d'*El Desdichado*, au sujet d'énonciation, il ne reste que l'absence, l'anonymat, l'errance et la poésie pour triompher de sa peine.

En exploitant le mythe orphique dans le second tercet, Nerval propose une mise en parallèle d'Eurydice et de Mélusine, placées l'une et l'autre sous le signe du serpent. Le dernier vers du sonnet réfère également à la nymphe, puisque « la Sainte » et la « fée » sont ses deux visages. La « Sainte » représente la figure féminine idéalisée et éternelle. La « fée » évoque sans détour Mélusine dans l'esprit du lecteur-auditeur. Nouvel Orphée, le sujet d'énonciation convoque ainsi Mélusine comme une autre Eurydice. Passant d'un monde à l'autre, la différence est qu'Eurydice disparaît dans les Enfers, tandis que Mélusine est rejetée dans le monde de la féerie. Le mythe antique évoque, lui aussi, le contact du monde humain avec l'Autre monde, comme c'était déjà le cas chez Jean d'Arras. Cette association féminine permet à Nerval de renforcer l'ambiguïté de la perte, oscillant entre la disparition définitive et la mort dont, quoiqu'il en soit, il ne demeure que le cri modulé sur la lyre par le poète. La perte suppose la recherche et le sujet lyrique, à l'instar d'Orphée, traverse les Enfers pour retrouver l'être aimé, ainsi qu'il le dit dans le second tercet : « Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron » (v.14). Nerval suppose ainsi la possibilité de retrouvailles des amants, si bien que le sonnet semble s'achever avec le triomphe de la poésie sur le désespoir du sujet lyrique. Au XIV^{ème} siècle, Jean d'Arras avait totalement évacué cette possibilité de retrouvaille, laissant le héros du roman dans l'impuissance et le désarroi le plus complet :

¹⁷¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 726.

Mais quant Remond sçot par les norrices que Melusine venoit visiter ses enfans tous les soirs, si lui alega moult sa doulour pour l'esperance qu'il ot d'encore recouvrer et ravoit Melusine, mais pour neant y pense, car jamais ne la rara ne ne la verra en figure femenine [...].¹⁷²

Le poète, nouvel Orphée, triomphe car, au contraire de Raymondin, il maîtrise le chant salvateur de la lyre. C'est en effet par le rêve, celui de la grotte où nage la sirène, que le sujet lyrique parvient à faire réapparaître l'être aimé et perdu. La fée endosse ainsi le rôle d'une muse poétique et créatrice. En créant le rêve, elle adopte une fonction de médiation entre le sujet d'énonciation et l'être perdu. Mélusine devient l'inspiratrice du *je* poétique. Mais si Mélusine d'après le cri s'apparente à la muse du poète, l'inspiration de Nerval est mise à mal puisque la fée se détermine, encore et toujours, par son absence. La perte de Mélusine traduit dès lors la perte de l'inspiration poétique pour Gérard de Nerval. Le luth se tait sous l'influence de la mélancolie et l'obscurcissement de son Soleil noir (v.3 et 4). Il écrit d'ailleurs en 1855 dans *Promenades et Souvenirs* :

J'ai fait les premiers vers par enthousiasme de jeunesse, les seconds par amour, les derniers par désespoir. La Muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dorées ; elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. Seulement, ses derniers accents se sont adoucis à mesure qu'elle s'éloignait. Elle s'est détournée un instant, et j'ai revu comme en un mirage les traits adorés d'autrefois !¹⁷³

La perte de l'inspiration poétique semble la condition nécessaire à la « récupération » de l'aimée. Dans *El Desdichado*, Mélusine est l'image de cette pythie criante dont l'éloignement génère le rêve et permet de fugitives retrouvailles.

Le rêve du sujet lyrique est l'unique voie de salut, la condition pour combler le manque de la perte. C'est dire que lorsque l'état de rêverie s'évapore, la réalité resurgit et, avec elle, l'absence. La disparition de Mélusine apparaît ainsi dans les vers de Nerval comme un symbole de mélancolie et de mort. Le sujet lyrique devra franchir définitivement l'Achéron s'il veut recouvrer celle qui lui manque. Notons que la mort était déjà une caractéristique de l'apparition de Mélusine dans le récit médiéval, puisqu'elle regagne le monde des humains pour annoncer le décès de ses enfants ou un malheur guettant ses lointains descendants, telle une prophétesse : « Si ay grant paour que il ne me viengne aucune perte dedens brief jour ou a Perrin, mon filz, car ainsi s'appert elle quant aucun des hoirs de Lusegnen doivent mourir, a eulx ou en la forteresse.¹⁷⁴ »

Finalement, le scénario mythique, en tant que support comparatif, prend une valeur symbolique et une dimension allégorique dans le poème. La fée disparaissant en jetant des cris de douleur

¹⁷² Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, op. cit., p. 708.

¹⁷³ Cité en partie par Henri Scepi dans : *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Paris, ENS Editions, 2008, p. 46.

¹⁷⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, op. cit., p. 814.

(v.14) est l'image parfaite de l'être perdu et de la douleur de la perte pour Gérard de Nerval¹⁷⁵. C'est en effet au son de cette « mélodie » mélusiniennne, susceptible d'accompagner toutes les partitions relatives à la perte amoureuse, que le sujet lyrique envisage sa perte personnelle. Semblablement et par son affiliation au *je* d'énonciation, Raymondin se fixe comme l'archétype du mélancolique. Le particulier rejoint ainsi le général à travers les symboles que deviennent Mélusine et Raymondin. Selon Goethe, dont la théorie est explicitée par Tzvetan Todorov, le symbole permet à l'énonciateur d'exprimer et de faire comprendre ce qui ne peut pas être dit clairement¹⁷⁶. L'usage du mythe de Mélusine permet en effet l'expression de l'indicible, soit la subjectivité lyrique. Instrument rhétorique, il revêt une valeur d'exorcisation et permet l'épanouissement de l'intimité du *je* d'énonciation. D'autre part, Mélusine n'est plus dans le poème l'héroïne d'une histoire dépendant d'une structure narrative particulière. Elle se cristallise en une image ; celle qui échappe en souffrant. Les traces intertextuelles engendrent une discontinuité dans la temporalité du moment de l'énonciation, un décrochage chronologique vers ce passé mythique antique et médiéval. Cette distance temporelle tend à faire de Mélusine et Raymondin, des allégories, dont le sens ou la valeur ne dépend plus d'un cadre spatio-temporel précis, mais est susceptible de transcender les époques et les lieux, d'être récupérés (recyclés) pour exprimer une universalité. Dans un mouvement allégorique, le général rejoint le particulier dans la figure de deux êtres mythiques. Toujours selon Goethe relu par Tzvetan Todorov, l'allégorie transforme l'individualité en concept et en image¹⁷⁷. Les deux amants du roman de Jean d'Arras acquièrent de fait une valeur immatérielle et abstraite. En se faisant allégorie, ils gagnent une autonomie d'existence et deviennent en effet des images atemporelles : la perdue et le mélancolique. La multiplicité des noms et des lieux cités dans le poème importe donc peu, puisque tous les noms peuvent se résoudre en un seul nom, variable, et tous les lieux fixes en un lieu, mobile. Soumis tantôt au symbole et tantôt à l'allégorie, le mythe de Mélusine dans *El Desdichado* suit le régime de la connotation. Le lecteur-auditeur du sonnet n'a en effet pas immédiatement accès à l'idée du poème, mais la recherche dans le tissu mythique à partir duquel l'idée se propage.

Dans *El Desdichado*, Nerval module des motifs mythiques si étroitement associés qu'ils en viennent à fusionner. Il gagne surtout une grande force lyrique par sa capacité à élever au niveau du mythe la souffrance du *je* lyrique. Mélusine agit ainsi comme une figure transitionnelle ; elle

¹⁷⁵ Alain Montandon, « Mélusine », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Champion, 2006, p. 646.

¹⁷⁶ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 242.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 242.

permet l'expression de la peine personnelle. Elle se fait également créatrice, puisqu'en tissant les trames du rêves dans l'esprit du sujet lyrique, la fée permet la réunion éphémère des deux êtres séparés. Mais ce pendant créateur entre en écho avec son autre versant, puisque c'est finalement sur une note funeste, mais transformée par l'acte créateur, celle du cri venant de l'autre monde, qu'elle invite le sujet lyrique à entendre son devenir. L'amoureux devra mourir et faire naître le poète mystique pour retrouver sa muse Mélusine.

3. Jean Lorrain

3.1 La version décadente

3.1.1 *Mélusine* pour Gustave Moreau dans *La forêt bleue* (1882)

En 1882, dans le recueil *La forêt bleue*, Jean Lorrain consacre un poème à Mélusine. Ce poème, dédié au peintre Gustave Moreau, a certainement été remis à l'artiste lors d'une visite du poète dans son atelier¹⁷⁸.

Mélusine
Pour Gustave Moreau

En robe orientale, en coiffe sarrazine,
Au parapet jauni la pâle Mélusine
S'accoude et l'avenir est son souci poignant.

Devant l'horizon rouge aux créneaux accoudée,
Elle songe au destin des futurs Lusignan,
Soudain prise à l'aspect de ce grand ciel saignant
D'un vaste et morne ennui des beaux soirs de Judée.

Elle sent, triste et lasse aux derniers rais du jour
Venir l'heure du charme et des métamorphoses,
Et ses yeux prévenus veulent voir dans les roses
Du couchant, un adieu du monde à son amour.

Déjà grêle et visqueuse au sommet de la tour,
Elle voit ses bras nus verdier sous les écailles
Et le froid du serpent la saisit aux entrailles

Selon la mythocritique telle que la conçoit Pierre Brunel¹⁷⁹, il suffit du nom (« Mélusine » et « Lusignan »), qui apparaît déjà dans le titre, d'une caractéristique (« triste et lasse ») et d'un acte fondamental (« la métamorphose ») pour percevoir un mythe littéraire et parler d'intertextualité explicite. Il n'y a apparemment aucun doute que Jean Lorrain puise dans la matière mythique de Mélusine pour créer son poème. Les occurrences mythiques dans le texte rappellent sans conteste le récit de Jean d'Arras. Les mentions architecturales d'un château (« parapet jauni », « aux créneaux accoudée » et « sommet de la tour » v.2, v.4 et 12) situent en outre le poème dans un

¹⁷⁸ Divina Belluis, *Jean Lorrain – Gustave Moreau. Correspondance et poèmes*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 22.

¹⁷⁹ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 73.

espace et une temporalité bel et bien médiévale et font écho au moment qui précède l'envol chez Jean d'Arras. Le nom même de Mélusine est porteur d'une histoire prévue d'avance et le scénario mythique est inévitablement convoqué en filigrane par le poète. La compréhension de cet implicite dépend évidemment de la culture du lecteur-auditeur des vers. Si la référence mythique est ici certaine, il est intéressant de s'interroger sur le choix de Jean Lorrain, tant au niveau de l'épisode évoqué que dans la manière de l'exprimer en vers, afin de donner à voir une autre forme d'actualisation du mythe littéraire de Mélusine.

3.1.1 Métamorphose finale

L'acte fondamental mis en poème par Jean Lorrain est celui de la métamorphose finale de Mélusine. L'action s'exprime dans les deux dernières strophes à travers les mots « métamorphoses », « grêle et visqueuse », « verdir sous les écailles » et « le froid du serpent ». Par rapport à la génération fin de siècle, ce choix thématique fait sens. Cette littérature met en effet en scène toute une population soumise à des métamorphoses. Ces créatures hybrides, à moitié végétales ou à moitié animales, nient la distinction stricte des genres et appartiennent à plusieurs règnes différents. La fin du XIX^{ème} siècle s'éprend du monstrueux et cela contribue en partie au succès de Mélusine qui devient une figure emblématique de cette littérature décadente, aux côtés de Lorelei, Méduse, des ondines ou encore des sirènes. Ces êtres sont aussi, selon Pascaline Mourier-Casile « des figures du fantasme de régression¹⁸⁰ » ; ils dénoncent en effet la rationalité du quotidien, de l'identité et donnent à voir la nostalgie de l'époque légendaire.¹⁸¹ La littérature décadente refuse la réalité contemporaine jugée décevante et lui préfère le merveilleux légendaire ou mythique. La décadence postule la dégradation de la société contemporaine et de l'humanité ; elle attend passivement l'inévitable fin de la civilisation et de l'homme.¹⁸² Ainsi donc, rien de surprenant au fait que Jean Lorrain choisisse de mettre en vers l'épisode de la métamorphose finale de Mélusine. Il s'agit dans le récit de Jean d'Arras du moment de la disparition de l'héroïne, celui marquant la fin de son humanité, son rejet de la société et son retour définitif dans le monde féérique. Symbolisant la fin et l'exclusion dans le récit médiéval, l'acte fondamental est en parfait accord avec l'idéologie décadente, mais fait aussi écho à la tradition médiévale.

Au delà de l'acte, le poème se charge de conjonctures mythiques référant spécifiquement à l'épisode tel qu'il se construit dans le sillage de Jean d'Arras. Il y a tout d'abord la séparation des deux amants et leurs adieux qui apparaissent brièvement au vers onze : « Et ses yeux prévenus

¹⁸⁰ Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 182.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de siècle*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 33-34.

veulent voir dans les roses / Du couchant, un adieu du monde à son amour ». Ensuite, la dimension dynastique et politique de l'affaire qui se révèle aux vers trois et cinq : « [...] Mélusine / s'accoude et l'avenir est son souci poignant », « Elle songe au destin des futurs Lusignan¹⁸³ ». Malgré ces occurrences, Lorrain propose pourtant une autre lecture de l'événement. Il ne dit notamment pas le résultat de la métamorphose comme le fait l'auteur médiéval : « Et lors fist un moult doulereux plaint et un moult grief sospir, puis sault en l'air et liasse la fenestre et trespasse le vergier, et lors se mue en une serpente grant et grosse et longue de la longueur de .xv. piéz¹⁸⁴ », mais son processus. Ce qui semble captiver particulièrement le poète, c'est bien la métamorphose elle-même et non pas la créature monstrueuse qui en résulte ou les éléments qui gravitent autour et que développait Jean d'Arras. Le romancier médiéval enveloppe en effet la métamorphose de la fée par une effusion sentimentale caractérisée notamment par des « lermes », de la « douleur » ou des « pasméz ». La métamorphose se réduit alors à une brève locution au milieu de longues plaintes. Immédiatement après l'envol, Jean d'Arras focalise à nouveau l'attention sur la peine de Raymondin et de la cour :

Lors veissiéz grant dueil mener a toute la baronnie, les dames et demoiselles, especialment celles qui l'avoient servie. Et par dessus tous les autres, Remond fait dueil moult aigre et moult merueilleux.¹⁸⁵

L'expression tout à fait humaine de la souffrance de la serpente voile un peu plus la monstruosité :

Et tant ala qu'elle vint a Lusegnen et l'avironna trois tours, et crioit moult piteusement, et se lamentoit de vois femmenine, dont ceulx de la forteresse et de la ville furent tous esbahiz et ne sçorent que penser, car ilz voient la figure d'une serpente et oÿent la voix d'une dame qui yssoit de lui.¹⁸⁶

Nous sommes bien loin de l'image poétique mobilisée par Jean Lorrain supposant une métamorphose émanant du plus profond de son corps : « Et le froid du serpent la saisit aux entrailles » (v.14). Le poète opère donc une focalisation sur le processus métamorphique que le romancier médiéval avait précisément tenté d'atténuer par une affectivité débordante, comme nous avons pu l'observer dans la partie de ce travail consacrée au domaine narratif.

Vêtue d'une robe dans le premier vers, Mélusine devient « serpent » seulement au dernier vers. Le processus de métamorphose est entamé au milieu du poème avec le surgissement de l'adverbe « soudain » (v.7). Aussi, de par le genre poétique, le traitement de la métamorphose par Lorrain est novateur. Mélusine n'est plus l'héroïne d'une histoire inscrite dans un fil narratif, elle se réduit à une image précise : la femme en train de se métamorphoser. La dynamique narrative de Jean d'Arras est interrompue et même la posture contemplative de Mélusine, accoudée (v.3) suggère l'immobilité. Dans la forme, l'emploi du présent semble par là même figer Mélusine dans une

¹⁸³ Le déclin de la descendance est rapporté à la fin du roman de Jean d'Arras.

¹⁸⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 704.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 704 et 706.

attitude intemporelle. Qui plus est, c'est de manière totalement passive que l'héroïne subit la mutation : « Elle sent, triste et lasse aux derniers rais du jour / Venir l'heure du charme et des métamorphoses » (v.8-9). Vis-à-vis de l'idéologie décadente qui postule l'attente passive de la fin de la civilisation, l'attitude de Mélusine n'est pas surprenante. La poétique du soleil couchant que mobilise le poète évoque en outre l'idée de déclin. Le cliché est fréquent dans les représentations de la décadence. L'arrivée de l'obscurité annonce toujours l'ère du flou et de l'inquiétant¹⁸⁷. Le soleil de Lorrain agonise, puisque l'horizon est « rouge » (v.4) et le « grand ciel saignant » (v.6). Par ailleurs, cette Mélusine moderne assume comme la fée médiévale, de par son inertie et son sort tragique, le rôle de la victime¹⁸⁸. Nous retrouvons dans cet aspect la fée pathétique que les auteurs narratifs nous avaient déjà donnée à voir.

La manière d'exposer la métamorphose a également son intérêt. Lorrain mobilise le sens du toucher (« grêle et visqueuse ») et de la vue (« verdir sous les écailles »). Ce procédé sensoriel a l'avantage, selon nous, d'intensifier l'acte de la métamorphose et la résonance chez le lecteur-auditeur du poème. Lorrain ne dit pas la métamorphose mais la donne à voir et, celle-ci, s'avère d'autant plus inquiétante. Au-delà de la transformation, ce qui semble compter le plus pour Jean Lorrain est l'attitude mélancolique de la fée.

3.1.2 L'orientale et la mélancolique

Nécessairement bref, le lyrisme impose une fragmentation de la narration et la fixation d'un moment clef du mythe. Par la focalisation sur la scène de la métamorphose définitive, Jean Lorrain propose ainsi une image univoque de l'héroïne. Fixée à un moment donné, Mélusine donne l'illusion d'être débarrassée de ses représentations antérieures, quand bien même le mythe reste présent en filigrane et susceptible d'être réactivé par la connaissance du lecteur-auditeur. Aussi, loin de suivre fidèlement le modèle posé par Jean d'Arras, Lorrain prend des libertés. Il propose notamment une actualisation de la figure de Mélusine. Sous l'influence de l'orientalisme, un nouveau courant de pensée en vogue à cette période, l'héroïne gagne une apparence orientale. C'est en effet parée d'une « robe orientale », affichant une « coiffe sarrazine » et nostalgique de la Judée que Mélusine se présente dans le poème. La rime « sarrazine / Mélusine » établit d'ailleurs une correspondance entre la fée et l'Orient. L'orientalisme réfère à la tradition médiévale, puisque Mélusine a dans le roman de Jean d'Arras un lien avec l'Orient des croisades. En effet, le romancier s'attarde longuement sur les missions chrétiennes des fils de la fée poitevine contre les

¹⁸⁷ Hugues Laroche, « Soleil couchant : de Lemerre à Vanier », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 124.

¹⁸⁸ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 704 : « Et apercevoit on bien qu'elle se partoît enviz du lieu et qu'elle s'en partoît par contraincte. »

peuples infidèles et célèbre la prise de pouvoir d'Urien et de Gui, respectivement à Chypre et en Arménie¹⁸⁹. Les victoires dans les croisades servent à idéaliser les fils de Mélusine et à expliquer leur ascension dans la société médiévale¹⁹⁰. Au regard de la généalogie, si importante dans le roman de Jean d'Arras, ce rapport à l'Orient suggère que les descendants de la fée peuvent devenir « de bons chevaliers, de bons croisés et de bons rois ¹⁹¹ ». Aussi, par le biais des exploits des enfants, c'est bien Mélusine ainsi que sa nature merveilleuse qui est christianisée et bonifiée. L'exotisme de Mélusine ne vient donc pas de nulle part, mais trouve un ancrage dans le récit médiéval ; il situe Mélusine du côté des créatures divines et la distance d'une éventuelle nature diabolique. Finalement, la nature orientale de Mélusine est aussi un indice de la contamination de la fée poitevine de Jean d'Arras par d'autres figures féminines célèbres au XIX^{ème} siècle, telle la fatale Salomé que nous retrouverons dans un autre poème de Jean Lorrain : *Les Héroïnes*.

Au-delà de cet orientalisme, ce qui importe dans le poème est l'attitude triste de Mélusine. Si la métamorphose de la fée dans le récit fondateur se déroule dans une effervescence affective, sous le regard de Raymondin et de la population - « Melusigne, la bonne dame, bien acompaignie de dames et de damoiselles et de barons du paÿs, entra en la chambre ou Remond estoit¹⁹² » – c'est seule et dans un état de rêverie qu'elle la subit dans le poème. Ainsi donc, c'est une toute autre ambiance que Lorrain mobilise. L'état d'esprit de Mélusine s'exprime à plusieurs reprises : « [...] l'avenir est son souci poignant », « d'un vaste et morne ennui des beaux soirs de Judée » ou encore « triste et lasse ». A l'instar de Gérard de Nerval dans *El Desdichado*, le sentiment que le poète désire représenter se rapproche de ce que le XIX^{ème} siècle connaît bien sous le nom de mélancolie ou de spleen. L'ennui, la tristesse et la solitude sont en effet des schèmes constitutifs de ce que Musset a qualifié de « mal du siècle ». A la manière de l'ange apparaissant dans la gravure *Melancholia* (1514) d'Albrecht Dürer¹⁹³, dont la portée est considérable pour la conception de la mélancolie au XIX^{ème} siècle, la posture accoudée de la dame (v.3 et 4) rappelle cet état émotif.

Nous retrouvons dans ce poème de *La forêt bleue* les éléments essentiels d'un épisode-clef, tel que Jean d'Arras l'a fixé dès le XIV^{ème} siècle et sur lequel Jean Lorrain se concentre. Le poème propose donc une permanence du mythe. Pourtant, en mettant au centre de son poème la métamorphose et la peine de Mélusine, Jean Lorrain opère un infléchissement du traitement de

¹⁸⁹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, pp. 385 et 429.

¹⁹⁰ Catherine Gaullier-Bougassas, *La tentation de l'Orient dans le roman médiéval : sur l'imaginaire médiéval de l'Autre*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 298.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹² Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, pp. 690 et 692.

¹⁹³ Annexe n°2.

l'épisode. Se refermant sur l'hybridité de la femme-reptile, le poème est une version décadente du mythe. Sous l'éclairage de cette esthétique, le personnage de Mélusine se trouve bouleversé. Transposée dans une idéologie décadente, la peine de la fée est notamment repensée en terme de mélancolie.

3.2 La femme victime et dame de la forêt

3.2.1 *Mélusine* dans *Le Sang des Dieux* (1882)

En 1882, dans son premier recueil de poèmes, Jean Lorrain proposait déjà un sonnet portant le titre de « Mélusine ». Il apparaît dans la première section intitulée « Légendes dorées » et dans laquelle se promènent de nombreuses héroïnes légendaires, telle Elaine (Hélène), Genève (Guenièvre) ou Iseult.

Mélusine

La belle Mélusine enivrait les regards,
Si blanche, avec ses yeux couleur d'aigue-marine
Que le peuple effrayé de sa splendeur divine
La chassa de sa ville et là, sous les remparts,

Les bras nus cerclés d'or et lourde de brocarts,
Elle errait à pas lents, la pâle Mélusine,
Et des larmes roulaient sur sa blanche poitrine.
Entre ses cheveux roux sur son beau col épars.

Elle parvint ainsi dans le pays des fées
Et là, dans des ravins pleins de voix étouffées,
Elle fit halte, alors elle vit que les loups

Dociles la suivaient et que ses grands yeux doux
En se fixant au ciel, arrêtaient les nuées
Errantes sous la lune et le vol des hiboux.

Du mythe littéraire Jean Lorrain retient à nouveau le nom (Mélusine), des thèmes (l'errance et l'exclusion de la société) et une caractéristique (la tristesse). Par rapport au schéma diégétique du conte mélusinien, établi par Laurence Harf-Lancner, cette analyse rapide des éléments mythiques laisse penser que Lorrain réfère au moment survenant après le départ de Mélusine. Le poète du XIX^{ème} siècle mobilise en effet pareillement l'incompréhension humaine, l'intégration impossible de Mélusine et sa mise au banc de la société. Dans le récit de Jean d'Arras, il s'agirait de la Mélusine reptilienne.

Si, après le départ de la fée, le romancier médiéval propose une focalisation sur la décadence de Lusignan, Lorrain s'intéresse plutôt au devenir de Mélusine après son exclusion du monde des hommes. Lorrain opère de fait un changement de focalisation, passant de l'aspect politico-dynastique du roman fondateur à la dimension personnelle et féminine de l'histoire. Des traces mythiques résistent donc dans le poème et permettent la reconnaissance intertextuelle. L'emploi

de l'anaphorique « la » dès le premier vers suppose d'ailleurs que le référent est connu du lecteur-auditeur ; Mélusine s'inscrit dans un horizon mythique préexistant au poème. Mais, parmi ces occurrences, Lorrain introduit des éléments qui modulent le mythe et le perturbent. Tout d'abord, il n'y aucune mention explicite de la nature serpentine de Mélusine, alors que celle-ci devrait être révélée s'il on admet le moment spécifique de l'épisode suggéré. Lorrain ne rend pas compte du mytheme de la métamorphose qui est fondamental au mythe originel et qu'il mobilisera dans *Le forêt bleue* la même année. Mélusine a davantage trait à une femme qu'à une fée dans le poème de Lorrain. Elle est « belle » (v.1) et garde une apparence humaine : « bras nus », « blanche poitrine », « cheveux roux », « col épars ». Malgré une chevelure rousse qui la rapproche d'une nature diabolique, le corps monstrueux et préoccupant de la Mélusine mythique est complètement évacué. En taisant sa part monstrueuse, le poète s'éloigne d'une représentation ambiguë de l'héroïne pour donner à voir une image positive. Il reste toutefois à Mélusine la capacité d'*enivrer* les regards et d'*effrayer* (v.1 et 3), ce qui, selon nous, peut la lier à l'univers de la féerie de façon allusive ; sa beauté composerait le trait surnaturel nécessaire et constitutif de son identité mythique. La mention de « splendeur divine » (v.3) corrobore d'ailleurs l'idée que Mélusine jouit d'une beauté surnaturelle qui la situe en marge de l'humanité et dans la sphère d'une réalité différente. La conjonction « si » prend une valeur hyperbolique et place la blancheur physique de Mélusine dans l'excès (« si blanche » v.2). Mais cette corporalité hors normes paraît plutôt pencher du côté de l'étrange que du merveilleux, puisqu'elle dépend pleinement de la réaction et de l'interprétation d'autrui (la frayeur du peuple). Tzvetan Todorov, dans son ouvrage consacré à la littérature fantastique, confirme en effet que « l'étrange est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison. [...] L'explication surnaturelle n'est donc que suggérée et il n'est pas nécessaire de l'accepter.¹⁹⁴ » Face à une beauté incomprise, la responsabilité de l'exclusion de Mélusine est uniquement imputée au peuple. La nature monstrueuse de la figure mythique se réduit dans les vers de Jean Lorrain à une simple caractéristique naturelle poussée à l'extrême et la dimension merveilleuse est mise en doute. Le poète affaiblit le monstre et fait un pas supplémentaire dans la voie de l'humanisation de dame Mélusine.

La victimisation exprimée dans les vers concourt aussi à créer une représentation valorisée de Mélusine. La beauté féminine se profile sur des tons communément assignés à la candeur dans une lecture symboliste¹⁹⁵ : « si blanche », « ses yeux couleur d'aigue-marine », « la pâle Mélusine » et « sa blanche poitrine ». Sa pâleur renvoie à la faiblesse, tandis que la pureté de sa chair, que

¹⁹⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 52

¹⁹⁵ Aspect notamment développé par Fabrizio Bertetti dans « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs », *Italies*, Université de Provence, n°3, Femmes italiennes, 1999, pp. 276-297.

souligne le poète, s'apparente à la beauté d'une froide statue d'albâtre. Le poète désigne Mélusine comme une créature frêle dont la peine accroît la beauté. La transformation de l'héroïne en une sorte de beauté artificielle et angélique participe à la placer au rang d'œuvre d'art capable de donner à voir la pure forme du Beau. Le poème n'excite en effet pas les sens du lecteur-auditeur, car aucune érotisation n'est suggérée. Elle est un objet de contemplation. Notons que la blancheur est un attribut récurrent de la beauté féminine au Moyen Âge et qu'elle participe déjà d'un idéal esthétique dans la littérature de cette période¹⁹⁶. La fée aux Blanches Mains de l'île d'or, apparaissant dans le roman arthurien *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, est par exemple présentée de façon étonnement ressemblante¹⁹⁷ :

Plus estoit blanche d'une flor,
 Et d'une vermelle color
 Estoit sa face enluminee :
 Molt estoit biele et coloree.
 Les oels ot vairs, boce riant,
 Le cors bien fait et avenant,
 Les levres avoit vermelletes,
 Les dens petites et blancetes,
 [...]
 Mains ot blances con flors de lis
 Et la gorge desous le vis.

Nous retrouvons dans ce récit du XIII^{ème} siècle, la carnation blanche et la beauté extraordinaire de la dame. Relevons en outre que la fée aux Blanches Mains partage quelques caractéristiques avec Mélusine, si bien que Claude Lecouteux postule que Renaut de Beaujeu utilise le mythe mélusinien comme un motif littéraire¹⁹⁸.

Toujours dans une logique de victimisation, la disparition de Mélusine ne constitue pas un châtement et un abandon comme c'est le cas dans le récit fondateur¹⁹⁹. Passive, elle subit son sort injuste : « Et le peuple effrayé de sa splendeur divine / la chassa de sa ville [...] ». Mais si elle est bien victime, ce n'est pas d'un amour malheureux et de la trahison d'un pacte, mais de la crainte qu'elle suscite. Aucune référence à Raymondin ou à l'amour n'est en effet faite dans le sonnet et cela participe à troubler un peu plus le souvenir mythique. Lorrain dénature l'origine de la souffrance de l'héroïne et, par là même, le nœud du mythe. Notons encore que c'est du côté divin que la nouvelle Mélusine penche - « splendeur divine » (v.3) – tandis que la fée médiévale est ambiguë. Elle est d'ailleurs parfois assimilée à une œuvre diabolique : « C'est aucune esperite ou c'est toute fantosme ou illusion qui m'a ainsi abusé²⁰⁰ ». La part surnaturelle participe en effet du

¹⁹⁶ Jean Verdon, *La femme au Moyen Age*, Paris, Gisserot, 1999, p. 13

¹⁹⁷ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Michèle Perret (éd. et trad.) et Isabelle Weil (trad.), Paris, Honoré Champion, 2003, p. 134.

¹⁹⁸ Claude Lecouteux, *Mélusine et le chevalier au cygne*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁹⁹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 698 : « Mon doulz amy, dist la dame a Remond, sachiéz que je ne puis plus demourer avec vous, car il ne plait pas a Dieu pour le meffait que vous avez fait. »

²⁰⁰ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 688

divin dans le poème. Grâce à une beauté divine et la victimisation, le poète élève l'héroïne. Belle, innocente et victime, Mélusine s'émancipe de la part inquiétante que Jean d'Arras lui avait collé aux écailles et parvient à se faire plaindre ; le poète du XIX^{ème} siècle crée une martyre.

Finalement, la présence de cette femme victime se dessine sur un fond naturel car, chassée de la ville, c'est dans la nature sauvage que Jean Lorrain la situe dès la troisième strophe (« ravins », « loups » et « hiboux »). Nous serions tentés de voir dans cette atmosphère naturelle un lien, supplémentaire et toujours allusif, avec sa surnature. Il faut dire que la fée poitevine médiévale entretient une relation étroite avec la nature. Raymondin fait sa rencontre près d'une fontaine et en plein cœur de la forêt :

Il chevaucha tant par la haulte forest, menant telle douleur que c'estoit merveilles. [...] Et estoit la fontaine en un fier et merveilleux desrubaux et avoit grans rochiers au dessus et belle prairie au long de la valee oultre la haulte forest²⁰¹.

Le mariage des deux amants est célébré dans une clairière où se rejoignent la nature et le raffinement de la vie de cour :

Tant vont ensemble qu'ilz monterent la montaigne et virent les grans trencheiz qui y furent fais soubdainement et le ruisseau qui y sourdoit habondamment dont chascun s'esmerveilla fort comment tele chose pouoit estre si soubdainement. Puis regardent contreval la prayerie [...].²⁰²

L'essence merveilleuse de Mélusine se place dans la nature et hors de la civilisation. Mais le poème a surtout l'avantage d'ouvrir un espace merveilleux dans l'univers de Jean Lorrain. L'expression « le pays des fées » (v.9) situe en effet Mélusine dans un ailleurs spatial. Respectant le schéma proprement mélusinien, Jean Lorrain met en contraste l'univers humain (« sa ville » v.4) et l'autre monde ; l'exclue rompt spatialement avec l'humanité.

Ainsi, nous suggérons de voir dans le poème, à la fois, une persistance du mythe et, à la fois, une innovation²⁰³. Le poète réalise un inflexionnement du matériau originel fondé par Jean d'Arras. Le lecteur-auditeur recherche en vain la mention d'un amour déçu, la présence de Raymondin ou encore la monstruosité de Mélusine. Ces schèmes constitutifs et bien connus par le lecteur se substituent à d'autres éléments permettant la mise en exergue du *pathos* de l'adorable Mélusine. Malgré cette variation, Mélusine représente toujours l'altérité, quand bien même celle-ci est renversée du côté du divin, de la faiblesse et de la beauté. Cette altérité sur laquelle le poète se concentre devient un objet d'idéalisation, de contemplation et de déploration.

²⁰¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 158.

²⁰² *Ibid.*, p. 194.

²⁰³ Pierre Brunel s'efforce d'ailleurs de comprendre les éléments mythiques comme des phénomènes flexibles : Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, pp. 76-81.

3.2.2 *Mélusine* dans *L'Ombre ardente* (1897)

En 1897, dans son nouveau recueil de poésies *L'Ombre ardente*, Jean Lorrain rédige à nouveau un sonnet intitulé *Mélusine*.

Mélusine

Les bras nus cerclés d'or et froissant le brocart
De sa robe argentée aux taillis d'aubépines,
Mélusine apparaît entre les herbes fines,
Les cheveux révoltés, saignante et l'œil hagard.

La splendeur de sa gorge éblouit le regard
Et l'émail de ses dents a des clartés divines ;
Mais Mélusine est folle et fait dans les ravines
Paître au pied des sapins la biche et le brocart.

Depuis cent ans qu'elle erre au pied des arbres fées,
Elle est fée elle-même ; un charme étrange et doux
La fait suivre à minuit des renards et des loups.

Ses yeux au ciel nocturne enchantent les hiboux,
Et près d'elle, érigeant ses fleurs en clairs trophées,
Jaillit un glaïeul rose à feuillage de houx.

Ce poème de *L'Ombre ardente* se présente comme la continuation de celui provenant du recueil *Sang de Dieu* publié quinze ans plus tôt et que nous avons étudié ci-dessus. La forme est notamment semblable ; il reprend le schéma des rimes de 1882, ainsi que de nombreux mots : « brocart », « splendeur », « regard », « divine », « fées », « doux », « loups ». Tout se passe comme si la poésie de Lorrain évoquant Mélusine était pourvue d'une mélodie obsédante. De plus, Lorrain ouvre le même espace merveilleux (« elle erre au pied des arbres fées » v.9) et convoque quelques sèmes caractéristiques, qui rappellent la Mélusine du *Sang de Dieu* : l'errance (v.9), la beauté étrange (« charme étrange » v.10), la blancheur divine (« clartés divines » v.6) ou encore le cadre naturel. Mais si Lorrain reprend vraisemblablement là où il s'était arrêté en 1882, le temps s'est toutefois écoulé. Il introduit en effet une temporalité à la troisième strophe dans laquelle s'inscrit Mélusine : « Depuis cent ans qu'elle erre [...] » (v.9). Si elle apparaissait dans le poème précédant comme une femme-victime à la beauté surnaturelle, c'est bel et bien comme une fée que, dorénavant, Lorrain l'appréhende : « Elle est fée elle-même » (v.10). Plus précisément, c'est comme une fée errante et folle que Mélusine apparaît. La folie s'extériorise dans son apparence : « Les cheveux révoltés, saignante et l'œil hagard » (v.4) et le thème surgit véritablement au second quatrain : « Mais Mélusine est folle et fait dans les ravines / paître au pied des sapins la biche et le brocart » (v.7-8). La conjonction de coordination au début du vers traduit une annonce brusque de cette folie. La part inquiétante de Mélusine semble ainsi reprendre le dessus, quand bien même cette folie vient renforcer la détresse de l'exclue et accentue l'issue dramatique. L'ambiguïté de la fée se révèle aussi à travers le jaillissement d'une nature indomptée. Le thème de la conquête

pointe en effet à travers les termes « érigeant », « trophées » ou « jaillit ». C'est pourtant une virilité indéçise que l'héroïne affiche puisque ses armes, les fleurs, sont aussi l'apparat traditionnel de la féminité au XIX^{ème} siècle.

Après cent ans d'errance, Mélusine a eu le temps de se fondre dans le décor naturel. La symbiose de l'errante avec la nature est fortement exprimée par le poète. L'utilisation à double sens du terme « brocart » (v.1 et 8) témoigne notamment de cette fusion. Le chevreuil, normalement écrit « brocard », adopte dans le poème la même orthographe que la soierie de Mélusine et confirme ce mélange. Elle vit en osmose avec le monde végétal et le monde animal. Elle gouverne la nature, puisqu'elle fait pâître la biche, se fait suivre par des prédateurs et capte l'attention des hiboux. Ce règne sur la nature est inquiétant et confirme la nature indomptée de Mélusine. Une confusion troublante s'installe d'ailleurs entre l'héroïne et le décor. Elle est une apparition dans ce milieu naturel - « apparaît entre les herbes fines » (v.3) - et se résout dans une vision lumineuse - « robe argentée » (v.2), « sa gorge éblouit le regard » (v.5) et « l'émail de ses dents a des clartés divines » (v.6), « clairs trophées » (v.13) - qui jaillit dans l'obscurité (« ciel nocturne » v.12). La mise en attente de la nomination de l'héroïne, survenant seulement au début du troisième vers, traduit le surgissement dans la forme du sonnet. La blancheur corporelle que Lorrain mettait en avant dans le poème de 1882 se transforme ici en une blancheur fantasmatique. Mélusine se présente comme une figure spectrale qui se dérobe, un fantôme hantant des lieux sauvages. L'éblouissement qu'elle provoque et la clarté qui émane d'elle peuvent être mis, à nouveau, en parallèle de l'esthétique féminine médiévale. La blancheur se transforme en éclat. *Le Bel Inconnu* présente par exemple la fée aux Blanches Mains comme une créature lumineuse²⁰⁴ :

Sa biautés tel clarté jeta,
Quant ele ens el palais entra,
Com la lune qu'ist de la nue.
[...]
Plus estoit blanche d'une flor,
Et d'une vermelle color
Estoit sa face enluminee

Comparé au mythe littéraire fondé par Jean d'Arras, elle demeure surtout, dans les vers de Lorrain, celle qui échappe toujours. Immatérielle, elle n'est en effet plus qu'illusion et en proie à la dissolution. Mélusine se réduit à cette femme errante, cette âme en peine ou cette « esprit fae²⁰⁵ » rejetée dans la « penance obscure²⁰⁶ » pour l'éternité (« Ici commence la pénitence que Mélusine subira jusqu'à la fin du monde²⁰⁷ ») ; celle qui hante les esprits et que le romancier médiéval avait d'ores et déjà offert à l'imagination. Lorrain s'immisce en effet là où le mythe

²⁰⁴ Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, op. cit., pp. 132 et 134.

²⁰⁵ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, op. cit., p. 658.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 696.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 690.

fondateur avait laissé un manque, un inachèvement et une possibilité de continuation. Il imagine le devenir de la Mélusine mythique après son exclusion du monde des humains. Ainsi, ce qui fascine particulièrement l'auteur du XIX^{ème} siècle, c'est l'altérité de la fée, sa marginalisation et son caractère évanescent. Par une série de déplacements poétiques, Jean Lorrain module ces éléments mythiques et les place sous le joug de l'esthétique de l'idéalisation.

Finalement, selon nous, le traitement du mythe dans les vers de Lorrain fait que Mélusine rejoint une autre figure féminine romantique en vogue durant le XIX^{ème} siècle : Ophélie. Une alliance mythique brouille en effet la figure mélusinienne qui s'amalgame à celle d'Ophélie, issue la tragédie d'*Hamlet* de William Shakespeare, telle qu'elle apparaît en littérature française à cette même époque. Arthur Rimbaud, poète s'inscrivant dans le courant parnassien, lui dédie notamment, en 1871, un long poème devenu célèbre dont voici un extrait²⁰⁸ :

Ophélie

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles... -
On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or

[...]

La mise en scène des deux poèmes est sensiblement identique. Au-delà des différences, les deux figures féminines entretiennent en effet le même rapport avec la nature. Le thème est largement représenté chez Rimbaud ; le champ lexical de l'eau parcourt tout le poème et la flore est omniprésente. Nous retrouvons également la blancheur corporelle (v.2), la tristesse (v.5), la folie (v.7) et le caractère fantasmatique de l'héroïne solitaire (v.6). L'errance éternelle est pareillement mentionnée, puisque Ophélie rôde depuis « plus de mille ans » (v.7). Lorrain convoque donc les mêmes images poétiques que Rimbaud avait déjà sollicité en 1871 pour évoquer Ophélie. Dans les poèmes, les deux figures s'affranchissent de leur contexte mythique particularisant et investissent ensemble le thème poétique de la féminité. Si la nature est en effet présente dans les

²⁰⁸ Arthur Rimbaud, « Ophélie », dans *Poésies complètes*, Pierre Brunel (éd.), Paris, Le livre de poche, 1998.

mythes originels, elle s'accorde aussi avec la représentation esthétisée du féminin au XIX^{ème} siècle que les deux femmes incarnent. La mise à distance des deux héroïnes, par l'immatérialité et la mort, préserve de l'avalissement et permet une sublimation des deux spectres situés en marge de la réalité. La construction fantasmatique des deux figures féminines a ainsi une fonction idéalisante et une valeur esthétique ; Mélusine et Ophélie symbolisent et partagent un certain idéal féminin chargé de mysticisme. Par rapport aux figures hypotextuelles, elles sont l'objet d'un procédé de valorisation et forment l'image plastique de la femme perdue et inaccessible.

3.3 La femme sensuelle et fatale

3.3.1 *Les Héroïnes* (1897)

Jean Lorrain publie également dans *L'Ombre ardente* un long poème de cinquante-six vers intitulé *Les Héroïnes*. Il ouvre la section « L'ombre d'or » et annonce une série de poèmes dédiés respectivement à plusieurs héroïnes (Exilde, Elaine, Viviane, Mélusine, Yseulte et Loreley). Dans ce poème inaugural, Lorrain brosse le portrait générique de ces femmes mythiques auxquelles il souhaite se consacrer et qu'il désire sortir du « féroce oubli » (v.44). Bien que le poème mobilise plusieurs intertextes²⁰⁹, nous rechercherons seulement les traces de celui nourri par le mythe de *Mélusine* et ce, même si Lorrain semble percevoir dans les différentes incarnations féminines un seul et même type féminin. Selon nous, un rapport d'intertextualité se met en place entre la figure hypotextuelle de Mélusine et celle que construit Lorrain autour des héroïnes (figure hypertextuelle).

A la lecture des *Héroïnes*, les figures féminines apparaissent avant même d'être nommées comme des femmes cruelles et mortifères. Elles sont en effet « farouches » (v.29), « sèment la guerre et les sanglots » (v.24) et leurs noms évoquent « Les batailles, les épopées, / Les trahisons, les vains serments » (v.33-34). Mélusine et ses compagnes s'inscrivent dans un processus de *thanatisation*. Les éléments positifs du récit fondateur de Jean d'Arras, qui font de Mélusine une créatrice et une créature protectrice, sont révoqués. Emmanuel Le Roy Ladurie et Jacques Le Goff voient en effet dans la Mélusine médiévale de Jean d'Arras une défricheuse transformant les forêts en clairières verdoyantes, une bâtisseuse construisant des châteaux et une femme fertile accouchant de dix enfants²¹⁰. Lorrain accomplit un renversement ; Mélusine passe d'une incarnation symbolique de la création à celle de la destruction. Mais *la cruelle* sait également plaire et dans les vers de Jean Lorrain devient *la belle* séductrice. Le poète propose en effet une vision sensuelle des

²⁰⁹ Relevons comme intertextes explicites, la légende arthurienne et la légende tristanienne.

²¹⁰ Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Le Goff, « Mélusine maternelle et défricheuse », *art. cit.*, p. 600.

« enivrantes » (v.5) héroïnes. Tout un vocabulaire érotique parcourt le poème : « Mêlant l'éclat de leurs seins nus » (v.8), « la souplesse de leurs seins » (v.16), « les lys en feu de leur poitrine » (v.23), « leur lèvres est rouge [...] » (v.25), « pour atteindre au miel de leurs bouches » (v.31), « la tunique entr'ouverte aux hanches » (v.45) et encore « [...] les tons nacrés de leur chair » (v.52). Nous assistons donc à une érotisation de ces figures féminines et la volupté de Mélusine concourt par là même à accentuer un peu plus sa nature humaine et, *a contrario*, à passer sous silence sa nature merveilleuse et serpentine. La figure de Mélusine se réduit de fait à une créature de chair, associée à Yseult et Genèvre (v.37) ; elle est d'ailleurs femme et reine dans le poème :

Des femmes, reines enivrantes,
Princesses aux yeux ingénus,
A l'éclat des tresses errantes
Mêlant l'éclat de leurs seins nus, (v.5-8)

Ici, ce n'est plus l'hybridité de Mélusine qui obsède Lorrain, mais sa féminité qu'elle a en partage avec les autres héroïnes légendaires. Il ne s'agit par ailleurs pas d'une féminité ordinaire puisque, cruelles et belles, les héroïnes touchent à l'illustre figure de la femme séductrice et dangereuse qui existe depuis les premiers récits bibliques ; c'est notamment la figure de Lilith et celle d'Eve. Selon nous, Mélusine, telle qu'elle apparaît dans *Les Héroïnes*, rejoint le mythe de la femme fatale à propos duquel les auteurs décadents ont beaucoup écrit. La fin du XIX^{ème} siècle est, il est vrai, communément considérée comme l'âge d'or de la femme fatale en littérature et les personnages archétypiques de Salomé, Lilith, Hélène de Troie ou Cléopâtre traversent les œuvres de cette période de façon obsessionnelle²¹¹. Sous la plume de Jean Lorrain, la cruauté et la majesté de la femme fatale revient volontiers²¹², si bien qu'il semble vraisemblable que cet imaginaire contamine sa perception de Mélusine. Il suffit du reste de parcourir ses premiers recueils²¹³ pour rencontrer la terrible Salomé et se persuader de l'importance du mythe moderne dans son œuvre²¹⁴. Dans les vers de Lorrain, nous assistons donc à une interférence mythique : le mythe médiéval de Mélusine est relu à la lumière du mythe moderne et trouve une nouvelle actualité.

Aussi, si Mélusine se construit en tant que femme fatale dans ce poème, elle apparaît également de façon fantasmagorique et par le prisme d'un véritable souci esthétique. Nous aimerions effectivement percevoir dans ce poème une ambition « plastique » de la part de Jean Lorrain. Les héroïnes apparaissent au sujet lyrique telle une vision, ainsi qu'il le dit dans les quatrains suivants :

La tunique entr'ouverte aux hanches,
L'or des cheveux en fusion,
Les sveltes reines aux mains blanches
Surgissent lente vision.

²¹¹ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent : 1880-1900*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. 179.

²¹² Prenons par exemple la nouvelle intitulée *Sonyeuse* (1891).

²¹³ Notamment dans *Modernités* (1885).

²¹⁴ Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de siècle*, op. cit., p. 62.

La clarté du songe les baigne,
Allumant en humide éclair
Les perles rondes de leur peigne
Et les tons nacrés de leur chair ; (v.45-52)

Mélusine arbore la blancheur que nous avons déjà mise en exergue dans les deux autres poèmes extraits des recueils *Le sang des Dieux* et *L'Ombre ardente*. La nacre et l'éclat de sa peau transforment à nouveau cette dernière en une œuvre d'art et lui octroient une beauté immortelle. Avec le choix des termes utilisés dans le poème, nous remarquons la récurrence du sens de la vue qui fait jaillir une équivalence entre le texte et l'image. Mélusine apparaît comme un rêve et une apparition ; elle affiche un aspect insaisissable qui renforce un peu plus l'aura de la femme fatale qu'elle incarne. Elle est un souvenir et représente un ailleurs spatio-temporel, puisqu'elle apparaît dans de « vieux palais » (v.2) et œuvre dans l'illustre forêt symbole de l'Autre monde²¹⁵, « dans l'ombre des Brocéliande » (v.17). Mélusine et les autres héroïnes s'installent dans les vers de Jean Lorrain comme une présence-absence et représentent la transcendance. Elles se « donnent à voir » au sujet poétique comme une réalité fragile et en proie à l'évaporation, tel un rêve momentané. Elles sont à la fois la lumière et l'obscurité : « Et, s'animant dans l'ombre noire » (v.41), « la clarté du songe les baigne / Allumant en humide éclair / Les perles rondes de leur peigne (v.49-51) ». Le rêve du sujet lyrique apparaît ainsi comme l'unique condition de leur apparition visuelle. Le lyrisme intimise la matière mythique, puisque Lorrain évoque la relation à la légende, son imaginaire, que le sujet poétique entretient. Le réel n'est donc plus la réalité commune à tous, mais une construction fantasmatique²¹⁶. Aussi, par rapport au roman médiéval, nous relevons une correspondance. L'aspect onirique est également donné chez Jean d'Arras, puisque c'est dans un état second que Raymondin rencontre la fée. Le personnage est présenté comme « pensif et plein d'ennuy », c'est « qu'il ne savoit ou il aloit ne il ne conduisoit pas le cheval, mais le portoit partout la ou il lui plaisoit a aller, sans ce que il lui tournast le frain a dextre ne a senestre ne Remondin ne voit ne oit ne entent.²¹⁷ » Mélusine lui demande « Sire vassaulx, dorméz vous ? Et Remondins fremist tout ainsi comme uns homs qui s'esveille en seursault [...]»²¹⁸. Au XIV^{ème} siècle déjà, l'apparition de la fée est donc soumise à la rêverie de celui qui la rencontre et se situe à la frontière du réel.

Par ce prisme, Mélusine offre à nouveau l'image de la femme perdue et inaccessible ; elle fait écho à la fée après son envol. Au niveau de la tradition rhétorique, Lorrain use du principe de la *descriptio* poétique. Il présente un tableau avec ses détails et le place sous les yeux du lecteur-

²¹⁵ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale : XII^{ème}-XIII^{ème} siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 313.

²¹⁶ A ce sujet : Claude Millet, *Le légendaire au XIX^{ème} siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 255.

²¹⁷ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 160.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 162.

auditeur²¹⁹. Plus qu'une vision esthétique ou une influence de l'imaginaire médiéval, nous pensons voir dans ces images poétiques une correspondance avec quelques œuvres picturales contemporaines, telles celles de Gustave Moreau. L'influence de ce peintre sur l'œuvre de Lorrain paraît en effet importante ; c'est une reproduction de *L'Orphée* (1866) qui orne l'édition originale du *Sang des dieux* et le poète dédie son épilogue au peintre²²⁰. Dans cette génération décadente, Gustave Moreau s'est lui aussi enthousiasmé pour les héroïnes belles et cruelles. Il peint notamment l'inquiétante Salomé ou la sublime Hélène de Troie²²¹. Mario Praz, spécialiste du mouvement décadent en France, présente les tableaux de Moreau ainsi : « c'est extasiées et extasiées qu'il fait toujours surgir ses princesses dans leur nudité cuirassée d'orfèvrerie ; léthargiques et comme offertes dans un demi-ensommeillement, presque spectrales tant elles sont lointaines [...] ²²² ». Il semble que ce commentaire peut également s'appliquer au poème *Les Héroïnes* puisque nous retrouvons, au delà de la nudité, de la cruauté et du rêve²²³, les bijoux ainsi que l'atmosphère alanguie de leur apparition. C'est en effet « Au bruit savant des rythmes d'or, / Sous la pourpre et les perles fines », « leurs bras surchargés d'anneaux rares » que les héroïnes « Consentent à renaître encor » (v. 9-12 et 15). Les femmes légendaires se chargent de pierreries et autres bijoux. La vision de celles-ci est traitée ici sur le mode pictural décadent et le poète utilise Mélusine de façon plastique et descriptive. Ainsi, si l'on admet une correspondance entre Gustave Moreau et Jean Lorrain, la peinture semble bien influencer sur la représentation de Mélusine dans l'œuvre poétique. Dans une réflexion plus globale, Mélusine et les héroïnes de Lorrain se créent en harmonie avec l'imagerie décadente commune de l'époque en amalgamant cruauté, beauté, artifice et rêverie.

Le poème propose une actualisation fortement datée et un avatar décadent de la Mélusine hypotextuelle, à mi-chemin entre la valorisation et la dévaluation. Celle-ci et les autres héroïnes incarnent une autre esthétique féminine de la fin du XIX^{ème} siècle et témoignent de l'impossibilité

²¹⁹ Jean-Michel Adam, *La description*, Presses Universitaires de France, 1993, p. 26.

²²⁰ Divina Belluis, *Jean Lorrain – Gustave Moreau. Correspondance et poèmes, op. cit.*, p. 7.

²²¹ Annexe n°3.

²²² Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, p. 302.

²²³ A propos de la femme fatale chez Gustave Moreau, on relèvera les remarques citées par Jean Pierrot dans *L'imaginaire décadent : 1880-1900*, à propos de son tableau *Les Chimères* dont le sous-titre est *Décameron satanique* (nous soulignons) : « Cette île des rêves fantastiques renferme toutes les formes de la passion, de la fantaisie, du caprice chez la femme, la femme dans son essence première, l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, **éprise du mal sous forme de séduction perverse et diabolique**. Rêves d'enfants, rêves des sens, rêves monstrueux, rêves mélancoliques, rêves transportant l'esprit et l'âme dans le vague des espaces, dans le mystère de l'ombre, tout doit ressentir l'influence des sept péchés capitaux, tout se trouve dans cette enceinte satanique, dans ce cercle des vices et des ardeurs coupables [...] Ce sont des théories de **reines maudites** venant de quitter le serpent des sermons fascinateurs, ce sont des êtres dont l'âme est abolie, attendant, sur le bord des chemins, le bouc lascif monté par **la luxure** qu'on adorera au passage ; des êtres isolés, sombres de leurs rêves d'envie, d'orgueil inassouvi, dans leur isolement bestial [...] ».

pour les poètes de trouver chez la femme contemporaine l'idéal poétique qu'ils recherchent, si bien que le mythe peut être considéré comme l'expression d'une idéologie²²⁴. L'imaginaire de la fin du XIX^{ème} siècle contamine donc la représentation de l'héroïne du récit de Jean d'Arras et conditionne l'investissement du mythe par Jean Lorrain. La femme fatale remplace la fée et en actualisant la fée poitevine, Lorrain l'affranchit du récit fondateur tout en la subordonnant à de nouveaux enjeux esthétiques et idéologiques en vogue. Les singularités, telle sa nature serpentine, sa relation avec Raymondin ou son rapport à Lusignan, sont gommées et Mélusine est absorbée par un décor féminin au sein duquel apparaissent des éléments contemporains. Cette Mélusine « fin de siècle » devient le support exemplaire de la femme fatale et semble quelque part faire contraste avec la Mélusine des poèmes précédents de l'auteur. La faiblesse et vulnérabilité de la dame de la forêt que nous avons essayé de mettre en lumière ci-dessus se transforme dans ce poème inaugural en femme tentatrice, dominante et mortifère. Tantôt femme victime et tantôt femme fatale, tantôt Ophélie et tantôt Salomé, tantôt dame de la forêt et tantôt couverte de bijoux, la Mélusine lyrique de Lorrain apparaît comme une créature hautement ambiguë et sans contour précis, attirante et inquiétante à la fois, à l'instar de la Mélusine de Jean d'Arras. D'ailleurs, en doublant Mélusine de la femme fatale, Lorrain ne fait que privilégier et amplifier un trait constitutif de l'héroïne déjà présent dans le récit du XIV^{ème} siècle. En effet, au-delà de son image positive, Mélusine de Jean d'Arras a déjà quelque chose de la femme dangereuse pour l'homme et nous pensons trouver dans cet aspect l'amorce de la femme fatale. C'est Raymondin qui nous le rappelle dans la dernière partie du roman, lorsqu'il apprend l'incendie de l'abbaye causé par son fils Geoffroy-à-la-grande-dent et qu'il en accuse Mélusine. Il l'assimile à une créature dangereuse dont il aurait été abusé : « C'est aucun esperite ou c'est toute fantosme ou illusion qui m'a ainsi abusé²²⁵ », « Hee, tresfaulse serpent, pat Dieu, ne toy ne tes fais ne sont que fantosme [...]»²²⁶. Ce passage et quelques autres dans le roman médiéval laissent clairement entendre que la part merveilleuse de la fée est inquiétante et subversive. A la Mélusine bienfaitrice, chrétienne et rationalisée s'oppose, de fait, une créature diabolique qui se remarque notamment à travers les difformités physiques de ses enfants. Elle est proche d'un démon femelle et d'une séductrice également du fait que le mythe de la sirène du XII^{ème} siècle est sous-jacent à celui de Mélusine dans la tradition populaire²²⁷. Or, à la manière de la femme fatale du XIX^{ème} siècle, leur beauté abuse le bon chrétien ; ce sont des séductrices et croqueuses d'hommes. Elles sont assimilées à des démons succubes ayant usurpé une apparence plaisante pour séduire un

²²⁴ Claude Millet, *Le légendaire au XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 255.

²²⁵ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, op.cit., p. 688.

²²⁶ *Ibid.*, p. 692.

²²⁷ Françoise Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen Age : images, Mythes et Symboles*, op. cit., p. 113.

homme et lui offrir la fortune et l'amour²²⁸. Dans la tradition ésotérique du XVI^{ème} siècle, Paracelse définit du reste la figure de Mélusine comme une créature élémentaire et fille du diable désireuse d'épouser des humains :

Les Mélusines sont des filles de rois, désespérées à cause de leurs péchés. Satan les enleva et les transforma en spectres, en esprits malins, en revenants horribles et monstres affreux. On pense qu'elles vivent sans âme raisonnable dans un corps fantastique, qu'elles se nourrissent des éléments et qu'au jugement dernier elles passeront avec eux, à moins qu'elles ne se marient avec un homme. [...]²²⁹

Dans une lecture chrétienne, ces nymphes veulent, par l'union céleste, acquérir une âme et être délivrée de leur marginalité²³⁰. Dès son origine, Mélusine était prédisposée à symboliser la femme fatale au XIX^{ème} siècle, du fait qu'elle réunissait d'ores et déjà les éléments constitutifs de ce profil. A ce pendant négatif s'ajoute en outre la capacité de bouleverser la destinée des hommes, en bien ou en mal. La rencontre de la fée poitevine ressort de la prédestination et offre un tournant dans la vie de Raymondin. Au début du roman médiéval, le comte Aymeri prédit à Raymondin son avenir qui est vraisemblablement déjà écrit dans le ciel : « Haa ! Folz, ce dist ly contes, se tu savoies la grant et riche et merveilleuse aventure que je voy, tu en seroies tout esbahiz !²³¹ ». Figure de Fortune, la fée relève du *fatum* – d'où vient d'ailleurs le mot *fée* - et possède donc déjà le caractère fatal (compris comme fatalité) de la figure du XIX^{ème} siècle.

4. Conclusion intermédiaire : l'« essence » mythique de Mélusine ?

Mélusine conserve un certain nombre de traits constitutifs du récit médiéval de Jean d'Arras, lesquels permettent de la reconnaître dans l'espace lyrique du XIX^{ème} siècle. La sensibilité poétique de cette période retient de Mélusine essentiellement le revers tragique de l'histoire, puisque Gérard de Nerval et Jean Lorrain composent leurs vers sur la perte, le rejet de l'altérité et la souffrance. Ce choix thématique nécessite une focalisation sur le personnage de Mélusine. Le mythe est ainsi vu à travers le prisme de l'intime et du subjectif propre au lyrisme du siècle. Toutefois, signalons que Raymondin est convoqué par le sujet d'énonciation d'*El Desdichado*, tandis que Lorrain évacue complètement cette figure masculine pourtant capitale dans le récit du XIV^{ème} siècle. Nous expliquons cette mise à l'écart par le travail d'idéalisation et de mysticisme que les poèmes de Lorrain s'affairent à mettre en place ; cette Mélusine répond à d'autres enjeux esthétiques incompatibles avec la présence de Raymondin. D'une même manière, l'aspect animal

²²⁸ Françoise Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen Âge : images, Mythes et Symboles*, op. cit., p. 183.

²²⁹ Paracelsus, *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, Hrsg. Von Johann Friedrich von Meyer, Frankfurt, Brönnner, 1820, pp. 266-307. Cité par Alain Montandon : « Mélusine », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, op. cit., p. 637.

²³⁰ Claude Lecouteux, *Mélusine et le chevalier au cygne*, op. cit., p. 54.

²³¹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, op. cit., p. 152.

de Mélusine n'est pas une constante chez Jean Lorrain qui préfère conserver du mythe, un objet digne d'être contemplé et transformé en idole : la femme.

Aussi, la fée lyrique se remarque par sa capacité à interférer avec d'autres figures mythiques et à s'y confondre. En effet, plusieurs héroïnes se confondent avec Mélusine : Eurydice, Psyché, Ophélie et Salomé. Nerval propose une appréhension conjointe de Psyché, Eurydice et Mélusine qui se rapproche de l'allégorie. Lorrain, en saturant l'héroïne des *topoi* décadents inhérents à Ophélie ou Salomé, actualise la fée comme une somme de l'imagerie féminine fin de siècle. Nous observons dès lors une redistribution des mythes et une réorganisation de ceux-ci en fonction de nouveaux enjeux esthétiques. Par ce processus d'assimilation, les femmes légendaires ne forment bien souvent plus qu'une, comme si les vers distillaient leurs singularités et faisaient jaillir leur substance commune, afin d'en dégager un parfum unique. En somme, l'interférence mythique révèle le caractère changeant et instable de Mélusine, laquelle ne parvient pas à se fixer, comme le révèle Nerval dans cet extrait d'*Aurélia* : « les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment, quelque chose de l'une passait dans l'autre.²³² » Le tableau ci-dessous permet de mettre en perspective, de façon schématique, les caractéristiques des figures mythiques en interférence avec Mélusine :

	Beauté	Amour	Victime	Dominante	Dangereuse	Nature	Richesses	Enchantée	Orientale	Autre monde
Mélusine	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ophélie	X	X	X			X				
Salomé	X			X	X		X		X	
Eurydice	X	X	X					X		X

Voici un étonnant amalgame qui entremêle femme victime et femme fatale, beauté pure et monstruosité, mélancolie, tristesse, violence, et propose une figure Mélusinienne sans contours distincts. Dans ce jeu d'identification et d'apparence où Mélusine excelle, nous reconnaissons en filigrane l'un des traits fondateurs du mythe : la fée n'a pas d'identité stable. Être merveilleux qui joue le rôle d'une femme de cour, à la fois surnaturelle et bonne chrétienne, animale et humaine, l'identité de Mélusine est en effet plurielle chez Jean d'Arras. Le tableau ci-dessus révèle d'ailleurs cette pluralité, puisque la fée est capable s'assumer toutes les caractéristiques successivement. La nature de Mélusine dépend donc toujours du point de vue que l'on adopte, si bien qu'elle finit par avoir une réelle existence que dans les projections fantasmatisques qu'elle éveille chez le sujet d'énonciation des poèmes. Mélusine est, dans la poésie du XIX^{ème} siècle, ce que le poète veut

²³² Cité par Henri Scepi, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue, op. cit.*, p. 41.

qu'elle soit. Malléable, elle se construit pleinement dans l'imaginaire et le désir de l'auteur. Gérard de Nerval la veut comme une image et purement allégorique, Jean Lorrain la désire victime, fatale, fantasque, érotique, sacrale, belle et monstrueuse à la fois.

Au-delà des altérités, le domaine lyrique semble néanmoins proposer une image particulière de l'héroïne. Elle est le symbole de la perte ; l'image d'une femme perdue, idéalisée et inaccessible. La figure hypertextuelle est ainsi tributaire d'une image fixe et l'intertextualité mise en branle par les poèmes du XIX^{ème} siècle se cristallise dans un épisode narratif du scénario mythique : la fée perdue, celle d'après le cri. La fragmentation imposée par le lyrisme, nécessairement bref, engendre en effet la fixation de ce moment précis dans la structure narrative du mythe. Le domaine lyrique du XIX^{ème} siècle procède par sélection et propose une focalisation sur cet épisode. Bien que l'armature du mythe se retrouve bien souvent reléguée au niveau second de l'allusion, il résulte une *épuration* du mythe en surface et des poèmes fondés sur ce moment clef de l'histoire. Liée à cette image, la Mélusine lyrique est saturée symboliquement ; représentation de l'irréel, elle est dans la sphère du rêve. C'est peut-être avec cet aspect que nous touchons à l'essence mythique de Mélusine ou, du moins, c'est dans cette atmosphère nébuleuse que les deux poètes de notre corpus placent volontiers la fée. Qu'elle offre des illusions fantasques au sujet mélancolique de Gérard de Nerval ou qu'elle se donne comme une vision fragile dans les poèmes de Jean Lorrain, Mélusine erre inlassablement dans les dédales du rêve comme une absente.

Chapitre V

LE DOMAINE LYRICO-NARRATIF

1. *Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin* par Jean Lorrain (1896)

La séparation des genres, à partir de laquelle nous avons classé et analysé les réécritures de l'histoire médiévale de Mélusine, ne doit pas être envisagée comme une délimitation stricte. Il existe en effet des œuvres modernes hybrides, à mi-chemin de la narration et de la poésie : le domaine lyrico-narratif. Ce registre existe déjà au Moyen Âge à travers les « genres » de la chanson de toile et de la pastourelle qui proposent des créations littéraires multiformes où se mêlent la chanson et la narration²³³. Une œuvre lyrico-narrative moderne et de qualité, écrite par Jean Lorrain au XIX^{ème} siècle, propose un éclairage inédit sur le récit de Mélusine et renoue avec le registre médiéval. Pour être tout à fait exact, le conte que nous allons aborder impose simultanément des variations narratives, lyriques et visuelles au récit de Jean d'Arras, puisqu'il a ceci de particulier qu'il mêle l'image à l'écriture. Le conte de la *Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin*, enluminé par Henry Bellery-Desfontaines, paraît en 1896 dans la *Revue Illustrée*²³⁴ avec une dédicace au sculpteur Jean Dampet. La revue est un mode de publication qui permet l'innovation du texte, par rapport aux autres réécritures du XIX^{ème} siècle, grâce à l'ajout de l'illustration²³⁵. Donner véritablement corps au mythe et à ses personnages est une préoccupation majeure de ce mode d'édition. Jean Lorrain se plie ainsi à une exigence déjà présente au Moyen Âge grâce aux enluminures des manuscrits et des incunables du roman de *Mélusine*²³⁶.

1.1 Réinvestissement du mythe

1.1.1 Fidélité au modèle médiéval

Le titre du conte de Jean Lorrain revendique d'emblée un rapport direct avec le mythe. Les deux personnages principaux de l'histoire sont nommés et mis en relation avec leur caractéristique médiévale : la fée Mélusine et le chevalier Raymondin. La mention de « légende » rappelle le lien

²³³ Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1977, pp. 107 et 119.

²³⁴ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », illustrations en couleurs de Henry Bellery-Desfontaines, dans *La Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896, pp. 205-211.

²³⁵ Evanghélia Stead, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 89.

²³⁶ A propos des représentations iconographiques du roman, nous renvoyons à l'ouvrage de Françoise Clier-Colombani, *La Fée Mélusine au Moyen-Âge, Images, mythes et symboles, op. cit.*

que l'histoire entretient avec la tradition folklorique poitevine que nous avons déjà pu mettre en évidence dans un développement précédent relatif à la Bibliothèque universelle des romans du XVIII^{ème} siècle.

En elle-même, l'histoire narrée par Lorrain rappelle sur plusieurs points le modèle médiéval. Le début du conte éveille en effet le souvenir du lecteur qui connaît le récit. Après un certain temps d'assoupissement, Raymondin se réveille seul dans la forêt :

Raymondin de Lusignan s'éveilla : le petit bois de frênes où il s'était endormi, pleurait doucement sous la pluie et à l'horizon, noyé de brumes les landes de bruyères s'étendaient à perte de vue ; la voix qui chantait s'était tue ; aussi loin qu'il pouvait promener son regard, c'était le silence et la solitude.²³⁷

La solitude et la rêverie qui structurent l'épisode de la rencontre dans le roman médiéval sont bien convoquées par Jean Lorrain. Le point de départ du conte moderne correspond ainsi au schéma mélusinien et aux motifs médiévaux mobilisés par Jean d'Arras²³⁸. Qui plus est, nous reconnaissons la présence de deux éléments constitutifs du décor dans la scène de la rencontre : la forêt et l'eau. Le récit médiéval signale en effet « la haulte forest²³⁹ » et Mélusine apparaît en compagnie des deux autres dames à côté de « la Fontaine faee²⁴⁰ ». Dans le conte moderne, le « bouquet de bois sauvage » dans lequel Raymondin s'était assoupi « pleurait doucement sous la pluie ». Il mentionne également que le héros est un « grand chasseur de loup et tueur de sanglier », faisant, par là, référence à la mort accidentelle du comte Aymeri au commencement du roman médiéval. En mobilisant ces quelques éléments, le début du conte paraît donc familier au lecteur. La fin du conte récupère également quelques motifs présents dans le roman fondateur. Nous retrouvons en effet la mention du crépuscule, du désarroi de Raymondin, de l'errance à cheval, de l'espace sauvage et de trois figures féminines annonciatrices du monde de la féerie :

Or, à une année de là, par une accablante journée d'août, comme il revenait au crépuscule d'une de ses courses lointaines et sans but dans lesquelles il consumait désormais sa vie, sa jument, qu'il laissait aller la bride sur le cou selon son habitude, avait un brusque soubresaut qui l'éveillait de sa torpeur ; il se dressait en selle et ouvrait grands les yeux ; à quelques pas devant lui, dans la vaste plaine nue où il se trouvait, trois femmes ou plutôt trois formes de femmes s'agitaient et semblaient danser autour d'un grand feu d'herbes sèches.²⁴¹

Finalement, Lorrain maintient également la fortune et la noble descendance des Lusignan, un aspect important pour Jean d'Arras : « [...] Mélusine, allant en croupe derrière son maître fonder la race des Lusignan. » La fée quitte bien la féerie et intègre le monde des hommes dans une visée créatrice.

²³⁷ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 206.

²³⁸ Isabelle Bétemps, « Jean Lorrain et Jean d'Arras : Mélusine enchantée, Mélusine retrouvée. Une métamorphose inverse », dans Jean de Palacio et Eric Walbecq (dir.), *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, Rouen, Université de Rouen et du Havre, 2009, p. 70.

²³⁹ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, *op. cit.*, p. 158.

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 209.

La convocation des noms des personnages principaux et des quelques motifs hérités du roman médiéval, nous permet d'envisager le conte moderne de Lorrain comme une réécriture du mythe de Mélusine. Mais, à certains égards, cette réécriture contrarie fortement le schéma mélusinien traditionnel en proposant certains détournements de l'œuvre originelle.

1.1.2 Détournement

Le conte de Jean Lorrain ne respecte pas le schéma narratif fondé par Jean d'Arras et attendu. Comparé au récit médiéval, le conte est en effet passablement novateur et ce, à plusieurs niveaux. Sur le plan narratif premièrement, l'auteur s'intéresse aux antécédents de l'union de la fée et de Raymondin, tandis que la majorité des récits modernes se focalisent sur l'union des amants légendaires et leur histoire commune jusqu'au moment de la séparation. Lorrain bouleverse également l'organisation interne de l'histoire canonique, puisque la métamorphose complète de la fée est effective dès le début du conte et ne se réalise pas, comme c'est le cas chez Jean d'Arras, à la fin du récit. La transformation proposée à la fin du conte est une métamorphose à rebours : la serpente se change en femme. Le cri de Mélusine n'accompagne dès lors pas la métamorphose pathétique en serpent, mais bien la transformation heureuse de l'hydre en une vierge resplendissante : « [...] avec un long cri, la vierge délivrée avait surgi nue hors de l'enveloppe hideuse qui enserrait sa forme²⁴² ». En proposant une fin heureuse, le conte moderne renverse le dénouement tragique du roman médiéval et se défait d'une lecture dramatique. Lorrain propose un *happy end* digne des contes de fées modernes ; le baiser de Raymondin anéantit le monstre, libère la vierge en détresse et permet la concrétisation d'un heureux mariage. A cette joyeuse lecture, nous entrevoyons l'influence du conte de *La Belle et la Bête*, connu au XVIII^{ème} siècle grâce à la version moderne de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1740). Conséquemment à cette inversion dans la métamorphose, la lignée de Lusignan est fondée en pleine connaissance de la nature merveilleuse de Mélusine²⁴³ tandis que, dans le roman médiéval, cette nature hybride constituait précisément le secret unissant les deux amants (par la conclusion du pacte) et la condition à l'intégration de la fée dans le monde des hommes. La merveille s'intègre ainsi parfaitement à l'univers fictionnel mis en place par Jean Lorrain.

Evanghélia Stead explique le choix narratif inédit de Lorrain notamment par l'influence d'une autre œuvre médiévale bien connue : le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu (XIII^{ème} siècle) qui fait apparaître le motif du *fier baiser*²⁴⁴ dans son intrigue. Durant la partie lyrique de notre étude, lorsqu'il était question de l'esthétique du blanc pour la figure de Mélusine, nous avons déjà pu

²⁴² Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 211.

²⁴³ Evanghélia Stead, « La fée-serpente dans un conte enluminé fin-de-siècle (1896) : sur une *Mélusine* de Jean Lorrain et d'Henry Bellery-Desfontaines », dans Anna Maria Babbi (dir.), *Mélusine*, Vérone, Fiorini, 2009, p. 136.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 137-138.

souligner l'influence du *Bel Inconnu* sur le poète qu'est Jean Lorrain ; il nous semble donc pertinent de mentionner à nouveau cette source²⁴⁵. Chez Renaut de Beaujeu, l'aventure du baiser joue un rôle important ; il permet au chevalier de révéler au monde son véritable nom (Guinglain) et d'affirmer son lignage. Chez Lorrain, en embrassant l'hydre, Raymondin gagne également sa dame et par là même sa descendance. Cette influence textuelle croise ainsi le récit de Jean d'Arras et explique, en partie, le détournement narratif et l'intégration de la scène du *fier baiser* dans la réécriture moderne. *L'histoire de Mélusine* n'est vraisemblablement pas l'unique source sur laquelle Lorrain se base pour construire son conte ; il travaille à partir d'influences multiples que nous ne chercherons pas à mettre en évidence dans la perspective qui est la nôtre, mais renvoyons à l'article d'Evaghélia Stead cité plus haut.

Selon nous, le détournement narratif réalisé dans le conte moderne révèle un rapport original au mythe fondateur de *Mélusine*. Vis-à-vis du roman de Jean d'Arras, Lorrain apparaît comme un continuateur²⁴⁶. Le romancier médiéval avait laissé une fin ouverte où Mélusine, errant sous forme de serpente, offre une quantité de réécritures possibles. D'un point de vue narratif, le conte moderne reprend là où Jean d'Arras avait laissé Mélusine. Il retrouve la serpente errante et repentante ; « ses sifflements de regrets éveillent les échos de ravins en ravins²⁴⁷ ». Le décor dans lequel elle évolue symbolise la souffrance que Jean d'Arras lui avait assignée et que nous avons maintes fois évoquée dans ce travail :

[...] une lande inculte et ravinée, fleurie de chardons nains et de hautes fleurs mauves avec, çà et là, des décombres de temple et de fûts de colonne jonchant le terrain ; et, quoiqu'il n'y eût pas un souffle de vent dans l'air, les mauves d'un rose mort et les chardons hostiles frissonnaient tristement sur un ciel rouge et vert, d'un vert de plaie et d'un rouge de sang.²⁴⁸

A la solitude de la fée répond un décor stérile (« lande inculte ») dont la vie s'est absentée. L'espace est hostile, car sur la lande ravinée ne pousse que des chardons épineux. Les couleurs du paysage ne signifient d'ailleurs rien d'autre que la mort (« les mauves d'un rose mort ») ou la douleur (« un vert de plaie », « un rouge de sang »). Proche du néant, rien ne bouge dans l'espace de la pénitence, le vent même semble s'être détourné de cet espace (« pas un souffle de vent dans l'air »). A défaut d'une vie humaine ou animale, Lorrain personnifie les chardons, seule espèce vivante sur la lande, qui semblent cristalliser l'état émotionnel de la fée errante : ils frémissent de chagrin. Le paysage comporte la trace d'une vie humaine passée, car le conteur mentionne la présence, « çà et là, des décombres de temple et de fûts de colonne jonchant le terrain ». Les

²⁴⁵ Pour ce qui est de l'influence du *Bel inconnu* et d'autres œuvres, tant textuelles que picturales, nous renvoyons à l'étude d'Evaghélia Stead, « La fée-serpente dans un conte enluminé fin-de-siècle (1896) : sur une *Mélusine* de Jean Lorrain et d'Henry Bellery-Desfontaines », *art. cit.*, pp. 129-168.

²⁴⁶ Isabelle Bétemps soutient notamment cette interprétation dans son étude : « Jean Lorrain et Jean d'Arras : Mélusine enchantée, Mélusine retrouvée. Une métamorphose inverse », *art. cit.*, p. 61-80.

²⁴⁷ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 207.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 210.

ruines, vestiges du passé²⁴⁹, réfèrent selon nous aux édifications construites par Mélusine durant la période heureuse et prospère. Elles témoignent discrètement d'une grandeur disparue et d'un état de perfection perdu, comme c'est bien souvent le cas dans les œuvres littéraires de cette période²⁵⁰. Les décombres insinuent ainsi la notion de regret entre les lignes. Notons aussi qu'à la lecture de cet extrait nous ressentons l'importance de la valeur imagée de la description, de sorte que Lorrain se rapproche ici du concept de *mimésis*.

Aussi, comme le fait remarquer Isabelle Bétemps, Raymondin « est déjà curieusement, au début du texte, Raymondin de Lusignan, alors que ce titre ne lui revient normalement qu'à partir du moment où il épouse Mélusine, qui bâtit, puis nomme, en son honneur, l'illustre forteresse²⁵¹ ». Dans cette perspective, le conte moderne joue donc avec le mythe médiéval qui lui sert de base narrative à partir de laquelle il échafaude une suite.

Le détournement du récit médiéval sous la plume de Lorrain passe également par les personnages qui, par rapport à leur homologue médiéval, varient considérablement. Si, dans sa romance, Edmond Gérard se focalisait sur le personnage légendaire de Mélusine, le conte de Lorrain, au contraire, relègue la figure féminine au second plan. C'est en effet comme une absente qu'elle apparaît dans le récit et ce, jusqu'à sa métamorphose humaine à la fin du conte. Fantôme, Mélusine n'existe qu'à travers l'esprit du personnage enchanté de Raymondin où raisonne « la voix de songe²⁵² ». Elle erre dans les landes désertes de la féerie, en marge du monde des hommes, dans l'ailleurs de la merveille²⁵³. Selon nous, cet ailleurs du songe où est placée Mélusine témoigne précisément de la fascination de Lorrain pour la fée. Comme nous avons déjà pu le signaler dans la partie consacrée au lyrisme, la marginalité de Mélusine, située dans un ailleurs spatial ou temporel, concourt en effet à la placer dans une atmosphère mythique propice à l'idéalisation. Elle incarne, encore une fois, cette femme idéale et inaccessible que seul le rêve permet de voir.

A l'image de l'apparition de la guivre chez Renaut de Beaujeu, Mélusine prend également un aspect plus monstrueux et dangereux dans le conte de Lorrain. *Le Bel Inconnu* propose une représentation terrifiante de la démonsse. Il l'a décrit notamment en ces termes : « hidosse », « le pis

²⁴⁹ Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 223.

²⁵⁰ Pour une étude sur la poétique des ruines au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, nous renvoyons à l'ouvrage de Roland Mortier : *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, op. cit.

²⁵¹ Isabelle Bétemps, « Jean Lorrain et Jean d'Arras : Mélusine enchantée, Mélusine retrouvée. Une métamorphose inverse », art. cit., p. 74.

²⁵² Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », op. cit., p. 208.

²⁵³ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale : XIIe-XIIIe siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, op. cit., p. 223.

plus grosse », « les iols avoit gros et luissans », etc²⁵⁴. Il s'agit de quelques aspects que nous retrouvons en partie dans la *Revue Illustrée*, au moment du *fier baiser* :

Brusquement éveillée, l'hydre avec un sifflement aigu s'était furieusement enroulée autour du doux seigneur. Elle avait enlacé l'homme et lui broyait les côtes de tout le poids de ses anneaux ; elle lui tenait les pieds serrés avec sa queue et lui figeait au ventre le froid de ses entrailles.
Et sous la furieuse étreinte et sous la langue fourchue qui dardait en menace, le guerrier oppressé défaillait et, glacé, buvait à pleines lèvres la bave et le venin du monstre : il les but par trois fois.²⁵⁵

Une poétique autour de l'apparence monstrueuse de la fée se met en place, car pour Lorrain « le charme est dans la beauté qui sommeille en la gaine squameuse et bruisante de l'hydre ; la délivrance est dans le baiser du héros à l'âme assez trempée pour boire le poison et affronter la mort²⁵⁶ ». L'image souligne bien l'attention particulière de l'auteur pour l'image décadente de l'héroïne. Belle et dangereuse, nous retrouvons ici la Mélusine femme fatale que le poète nous avait déjà donnée à voir dans le poème *Les Héroïnes*. La monstruosité que Lorrain décrit dans son conte se décline effectivement à partir de la notion de crainte et du registre de la beauté :

D'un vert pailleté d'or, qui sous le ventre devenait de l'azur, l'hydre sommeillait enroulée sur elle-même sur un lit de sèches : sa tête triangulaire et fabuleusement petite bâillait, montrant dans sa gueule noire un triple rang de dents aiguës, et six lourds bracelets bossués de pierreries l'étreignaient de place en place pour indiquer qu'elle était de naissance royale [...].²⁵⁷

Nous y retrouvons la beauté tapageuse de ses écailles et la menace de sa gueule aux dents acérées. Avec la mention des riches bracelets ou du vert pailleté d'or, nous entrevoyons l'influence de l'imagerie fin de siècle dans laquelle la femme fatale est représentée couverte de bijoux. Surtout, pour l'auteur moderne, Mélusine est encore une fois plus une noble princesse « de naissance royale » qu'une fée.

Mais Mélusine s'apparente également à la figure envoûtante et victime que le poème *Mélusine* nous présentait dans *Le Sang des Dieux*. C'est une femme chassée de la société, car sa « blancheur si divine²⁵⁸ », « ses yeux couleurs d'aigue-marine²⁵⁹ » et ses « beaux cheveux roux²⁶⁰ » en ont fait un objet de rejet. Lorrain assimile Mélusine à une victime attendant passivement la venue de son libérateur dans les landes abandonnées. L'auteur insiste d'ailleurs sur cette passivité dans le poème en prose inséré au cœur de la narration et faisant office de prolepse :

Seules les lèvres d'un homme rompent l'enchantement, mais le héros promis, l'hydre l'attend encore. Quand dans la rousse bruyère accablée de chaleur, le serpent léthargique se dressera-t-il sur sa queue en sifflant, étreint au cou par son libérateur ? Quand la vierge, enfin délivrée, jaillira-t-elle nue comme une perle et blanche comme l'écume, hors de l'écaille du monstre ?²⁶¹

²⁵⁴ Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, *op. cit.*, pp. 186 et 187.

²⁵⁵ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 210.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 207-208.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 210.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 206.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 205.

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 207.

Le conte moderne raconte l'histoire d'une serpente pathétique, soumise à un injuste châtement et délivrée par un courageux chevalier. En ce sens, la réécriture de Lorrain rejoint à nouveau le texte de Renaut de Beaujeu, puisque la Blonde Esmerée est la victime de deux magiciens maléfiques qui la changent en guivre et que délivre Guinglain²⁶². Semblablement, c'est comme une vierge, dont la blancheur corporelle souligne à nouveau l'innocence, que Lorrain présente Mélusine. Nous retrouvons ici la fée émouvante qui se profilait déjà dans les réécritures narratives d'Edmond Géraud ou d'Alfred Delvau et qui s'éloigne des caractéristiques de la fée médiévale ambiguë. Jean Lorrain lui-même, dans un très beau texte datant de 1895, *Sensations et souvenirs*, dit l'injuste damnation poursuivant la belle :

[...] tout dans cette attitude implorante et lassée, et jusqu'à la somptuosité de la robe violâtre ramagée de rosaces, et des triples colliers de perles autour de son cou, tout proclamait et disait l'exilée, celle qu'a bannie loin des cités la soupçonneuse injustice des hommes, l'éternelle et touchante condamnée qu'un monde inexorable a vouée à l'horreur des solitudes [...] ²⁶³

Le conte de 1896 semble ainsi amalgamer, en une unique figure, les représentations hétérogènes de Mélusine que nous avons rencontrées dans l'œuvre poétique de Lorrain ou dans quelques réécritures narratives du même siècle. Pathétique, victime, fatale, belle et monstrueuse, la créature féminine de *La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin* cristallise tous les désirs esthétiques plus qu'érotiques du poète décadent.

A la victime répond bien sûr le héros et à la femme dangereuse répond la proie. Selon nous, le chevalier Raymondin incarne ces deux rôles dans la réécriture originale proposée par Lorrain. Tourmenté, le personnage est sous l'emprise du charme de Mélusine qui opère par une mystérieuse voix émanant de nulle part :

Le cœur obsédé d'un nom qu'il n'avait jamais entendu : Mélusine ! Mélusine ! Ce nom si doux qu'il semblait caresser les lèvres comme des lèvres et griser la pensée comme un philtre. ²⁶⁴

Son corps maladif, travaillé par « une profonde mélancolie²⁶⁵ », trahit l'emprise de la fée sur son esprit et dans son cœur :

Il maigrit, devint hâve et pâle, laissa croître sa chevelure et sa barbe, qui débordaient maintenant poussièreuses et touffues de dessous son casque [...] marmottant des paroles confuses à la lune ; et dans le pays l'opinion affirmait que des gens de Bohême lui avaient jeté un sort. ²⁶⁶

Cet état proche de la folie contraint Raymondin à l'errance et à la marginalité :

Il errait le long des jours, veule et morne, à travers les campagnes, inattentif au pas de sa jument, la laissant aller à l'aventure à travers les broussailles comme à travers les récoltes, plus pareil à un fantôme en expiation quelque bête de rêve, qu'à un honnête et loyal chevalier. ²⁶⁷

²⁶² Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, *op. cit.*, pp. 198 et 200.

²⁶³ Jean Lorrain, *Sensations et souvenirs*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1895, p. 85.

²⁶⁴ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 206.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 208.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 209.

²⁶⁷ *Idem.*

Mais, obsédé par le nom de Mélusine, en prise à des hallucinations et sujet à la mélancolie, Raymondin se présente également comme le chevalier élu, prédestiné à rompre le maléfice, à libérer la pauvre vierge et à s'éprendre de la fée légendaire. Rappelons que, dès le Moyen Âge, l'état mélancolique est propice à la rencontre avec la merveille ; Lorrain ne fait que reprendre une idée déjà présente à l'époque de *Mélusine*. Raymondin figure ainsi l'autre pendant de Mélusine : le héros qui vient sauver la victime. Le moment de la rencontre avec l'hydre révèle ce pan héroïque du personnage. Il affronte en effet, sans ciller, le monstre terrifiant dans le corps à corps imposé par la scène du *fier baiser*, afin de concrétiser la radieuse métamorphose annoncée dans la prolepse:

[Raymondin] s'approchait à pas de loup et saisissant brusquement le serpent à la tête de toute la force de ses bras le soulevait à hauteur de ses lèvres et, malgré son dégoût, appliquait sa bouche à la gueule du monstre.

Brusquement éveillée, l'hydre, avec un sifflement aigu, s'était furieusement enroulée autour du doux seigneur : elle avait enlacé l'homme et lui broyait les côtes de tout le poids de ses anneaux : elle lui tenait les pieds serrés avec sa queue et lui figeait au ventre le froid de ses écailles.

Et sous l'affreuse étreinte et sous la langue fourchue qui dardait en menace, le guerrier oppressé, défaillant et glacé, buvait à pleines lèvres la bave et le venin du monstre par trois fois.²⁶⁸

Libérateur et conquérant, Raymondin est le héros de l'histoire moderne et s'oppose à Guinglain qui, tétanisé par le peur sous la plume de Renaut de Beaujeu, subit le baiser de la guivre plutôt qu'il ne le donne²⁶⁹.

Ainsi donc, Jean Lorrain joue avec le schéma mélusinien, redistribue les rôles des personnages et leur donne une signification différente. Mélusine, la serpente émouvante qui sommeille « repliée en rond sur elle-même dans l'herbe roussie des landes²⁷⁰ », ensorcèle et attend son chevalier héroïque qui la libère de son cruel châtement.

1.2 Sensibilité sonore et visuelle : un conte onirique

1.2.1 Les poèmes

Le conte s'ouvre sur un poème en trois sizains, qui rappelle fortement le sonnet de 1882 paru dans *Le sang des Dieux* et analysé dans la partie que nous avons consacrée au lyrisme :

Si doucement enivrait les regards,
Resplendissait de blancheur si divine,
Que son peuple la chassa de sa ville, la belle Mélusine,
A cause de ses yeux couleur d'aigue-marine,
Des feux rosés de sa poitrine
Et des beaux cheveux roux sur son long col épars.

Longtemps loin des cités, qu'entourent les remparts,
Par les forêts erra la belle Mélusine,
Effarée et pleurant ; sa robe de brocarts
Se déchirait aux taillis d'aubépines

²⁶⁸ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 210.

²⁶⁹ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, *op. cit.*, p. 190.

²⁷⁰ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 207.

Et ses pieds nus saignaient parmi les herbes fines
Des clairières des bois, où paissent les broquarts.

Elle parvint ainsi dans le pays des fées,
Dans les landes d'or où verdoient les houx,
Et là ses yeux bleus virent que les loups
La suivaient en troupe, et que les nuées
Errantes, la lune et jusqu'aux hiboux,
S'arrêtaient au ciel quand par les champs roux
Elle faisait halte...²⁷¹

Construit sur la répétition de quatre rimes (-ar / -ine / -é / -ou), celle qui s'accorde avec le nom de la fée prime grandement. Elle revient en effet à sept reprises et de manière insistante dans le premier sizain, puis s'atténue dans le second. Par cette mélodie, Mélusine obsède le lecteur dès le début du conte comme la chanson qui bourdonne dans les oreilles de Raymondin, « la chanson et la voix timbrée comme de l'argent qui la chantait²⁷² ». Dans la seconde partie, le chevalier sommeille et la voix envoûtante résonne à nouveau dans sa tête. A travers un long poème en prose, la voix psalmodie la légende de la belle innocente transformée en serpent par les fées jalouses et attendant patiemment son libérateur :

Les fées jalouses l'ont changée en serpent ; son impérieuse beauté, qui charmaient les oiseaux du ciel et les bêtes errantes dans les bois, épouvante aujourd'hui la solitude.
Seules les lèvres d'un homme rompent l'enchantement, mais le héros promis, l'hydre l'attend encore.²⁷³

Ouvrant les deux parties constitutives du conte et ponctuant la narration, les poèmes de Lorrain ont donc la fonction de réfléchir le charme merveilleux auquel succombe Raymondin. Placés à l'ouverture des parties, l'envoûtement poétique se propage dans le récit. Les poèmes s'intègrent ainsi pleinement au niveau diégétique du conte. Notons encore que, à l'instar de Raymondin, le lecteur ignore d'où provient la voix enchanteresse, car le narrateur ne l'indique à aucun moment. Le charme sonore, opérant sur le personnage de la fiction, agit donc également sur le lecteur qui découvre les poèmes, si bien que le sortilège se transmet des poèmes au récit et de la fiction au lecteur.

1.2.2 Les images²⁷⁴

A la lecture de ses poèmes, nous avons pu apprécier le goût de Jean Lorrain pour l'esthétique picturale. La dédicace à Gustave Moreau, son influence et l'empreinte visuelle dans les vers nous a en effet ouvert des perspectives plastiques sur le mythe de Mélusine. A une époque où

²⁷¹ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 205.

²⁷² *Ibid.*, p. 206.

²⁷³ *Ibid.*, p. 207.

²⁷⁴ Pour l'analyse des illustrations, nous nous sommes inspirée de l'étude réalisée par Evanghélia Stead, « La fée-serpente dans un conte enluminé fin-de-siècle (1896) : sur une *Mélusine* de Jean Lorrain et d'Henry Bellery-Desfontaines », *art. cit.*, pp. 129-167.

l'illustration est en vogue²⁷⁵, le conte illustré par Bellery-Desfontaines apparaît également comme une réalisation luxueuse où le visuel importe et dont il faut tenir compte. Inspiré des enluminures médiévales, la technique utilisée par l'illustrateur permet l'illusion que le lecteur tient, entre ses mains, un véritable manuscrit de l'époque médiévale²⁷⁶. Dans la perspective qui est la nôtre, le conte questionne la primauté de l'image sur le texte et vice versa. Il engage surtout une lecture particulière de l'histoire de Mélusine, car l'ornement est un langage à part entière.

La page inaugurale du conte inverse d'emblée le rapport entre le texte et l'image. A l'inverse de l'enluminure médiévale, l'illustration englobe le poème qui a l'allure d'un parchemin déroulé :

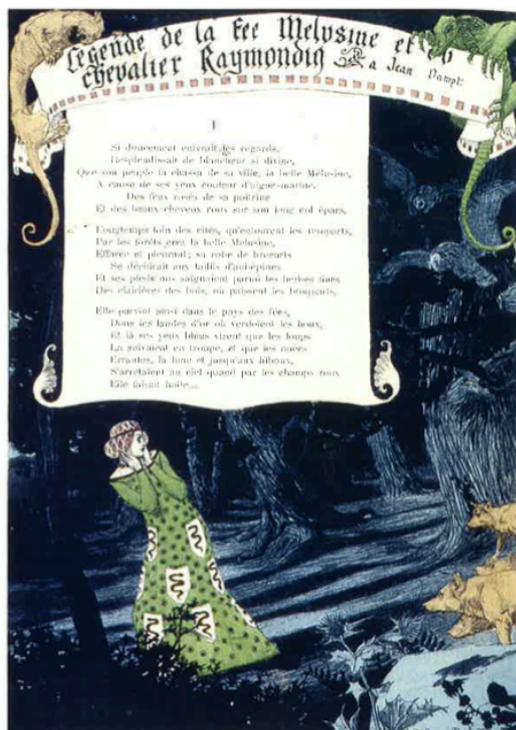


Fig.1. Henri Bellery-Desfontaines, première page du conte de Jean Lorrain, « Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896, p. 205.

Le parchemin, surmonté d'un titre en caractères gothiques, a un aspect médiévalisant indéniable. L'image envahit l'espace de la page et semble traitée comme une enluminure gigantesque²⁷⁷. Elle entre en effet en relation avec le texte, puisqu'elle comble le suspens établi par Lorrain à la fin du poème : « Elle faisait halte... ». Nous retrouvons visuellement les loups, les hiboux, les taillis d'aubépines et la peur que le poème évoque. La parenté de Mélusine avec le serpent est également donnée à voir au lecteur. La robe verte et or avec ses motifs héraldiques, ainsi que la présence de reptiles au-dessus du titre soulignent la double nature de Mélusine.

²⁷⁵ Evanghélia Stead, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op. cit., p. 11.

²⁷⁶ Evanghélia Stead, « De la revue au livre : Jean Lorrain et ses illustrateurs dans la *Revue illustrée* (autour des contes de Princesses d'Ivoire et d'Ivresse) » dans Philippe Kaenel (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940) : Écrivains, artistes, photographes*, Lausanne, Infolio, 2011, p. 173.

²⁷⁷ Evanghélia Stead, « La fée-serpente dans un conte enluminé fin-de-siècle (1896) : sur une Mélusine de Jean Lorrain et d'Henry Bellery-Desfontaines », art. cit., p. 155.

Les deux pages suivantes proposent des illustrations qui figurent la mélodie mélusinienne obsédante.

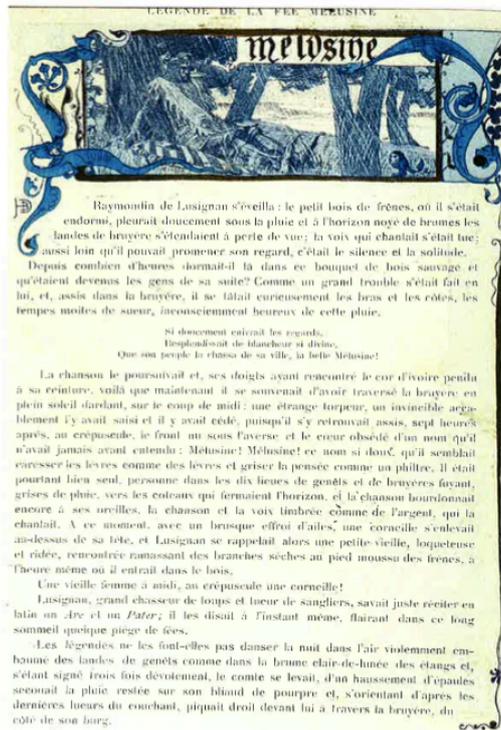


Fig. 2 et 3. Henri Bellery-Desfontaines, encadrement et mise en page du conte de Jean Lorrain, « Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896, pp. 206 et 207.

Le bandeau de tête représente l'éveil de Raymondin dans la forêt. La couleur bleue omniprésente et la pluie voilent l'image. L'illustration symbolise le charme sonore, explicité par le nom de Mélusine inscrit en lettres gothiques dans une cartouche blanche, auquel Raymondin est soumis au moment de l'histoire racontée dans le texte en dessous. Le personnage est placé dans une atmosphère nébuleuse, à mi-chemin du rêve et de la réalité. Sur la page de droite, l'image enferme totalement le poème en prose. Nous retrouvons le nom de Mélusine dans une banderole ascendante s'enroulant autour de la végétation (un lys rose) et rappelant le cadre naturel où se déroule l'histoire. La présence du serpent sur la droite interpelle le regard. La langue sortie, le reptile susurre l'envoutement au visage du chevalier, représenté dans une vignette en bas à gauche, dont les traits trahissent l'inquiétude et le désarroi. Le serpent représente cette voix obsédante que Raymondin entend et que Lorrain place précisément à l'intérieur de l'image.

La page suivante du conte montre le chevalier errant au milieu de la nuit dans son château désert en quête du mendiant à la barbe tressée. L'esprit du personnage demeure obstrué par la voix et l'illustration sous-entend à nouveau cet enfermement en encerclant en partie le texte.



Fig. 4. Henri Ballery-Desfontaines, encadrement et mise en page du conte de Jean Lorrain, « Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896, p. 208.

L'effet de claustration s'efface néanmoins à la page suivante et le texte se libère de l'image oppressante. Il ne demeure que deux bandeaux horizontaux permettant l'échappée du texte sur les côtés.

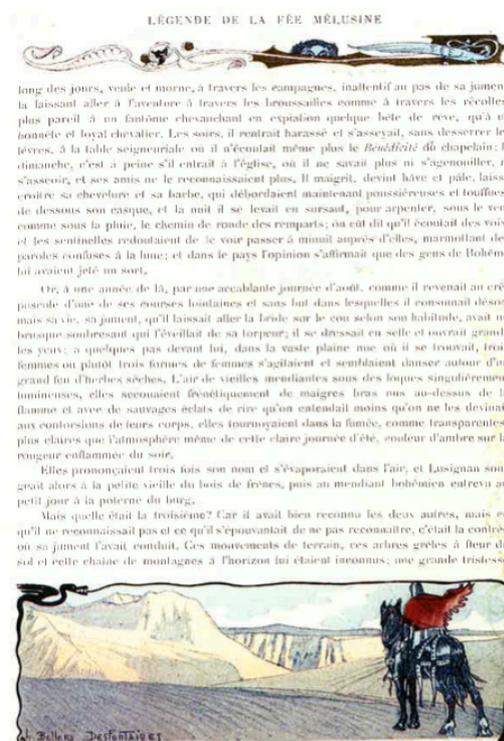


Fig. 5. Henri Ballery-Desfontaines, encadrement et mise en page du conte de Jean Lorrain, « Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896, p. 209.

Le mince bandeau de tête rappelle discrètement l'obsession du chevalier qui est représenté en miniature. Le dessin ne montre que le front de Raymondin et ses yeux écarquillés qui dénoncent son trouble. L'ouverture visuelle se réalise en parallèle de l'ouverture du récit vers des espaces extérieurs : « Il [Raymondin] errait le long des jours, veule et morne, à travers les campagnes, inattentif au pas de sa jument, la laissant aller à l'aventure à travers les broussailles comme à travers les récoltes [...] »²⁷⁸. Le large bandeau inférieur dégage l'espace devant le chevalier ; les montagnes à perte de vue et le ciel pointent à l'horizon. Bellery-Desfontaines prend toutefois soin de rappeler le charme merveilleux au lecteur en bordant l'image d'un serpent ailé noir. Au niveau chromatique, le changement est également éloquent ; le bleu de la mélancolie, de la hantise et du songe du chevalier se teinte ici d'un rose pâle²⁷⁹ annonçant la jeune vierge que devient Mélusine après sa métamorphose²⁸⁰ : « [...] devenue toute rose, rose depuis l'orteil de ses pieds nus jusqu'à la fraîche églantine de ses seins²⁸¹ », « le fier seigneur emportait sa rougissante proie par la rose bruyère du paysage redevenu familier²⁸² ».

La page suivante de la revue reprend le même jeu esthétique. Dans le bandeau supérieur, le rose blafard des montagnes entre en conflit avec le bleu du sol où se joue la scène du *fier baiser*.



le prenait dans cette solitude enaemie, il n'était plus dans la plaine immense de tout à l'heure, il avait devant lui une lande incolte et ravinée, fleurie de charbons noirs et de hautes fleurs mauve aveug, et là, des dévotions de temple et de fûts de colonne jonchant le terrain; et, quoiqu'il n'y eût pas un souffle de vent dans l'air, les mauves d'un rose mort et les charbons hostiles frissonnaient tristement sur un ciel rouge et vert, d'un vert de plaie et d'un rouge de sang.

Et ayant poussé sa monture en avant, sa jument cette fois refusait d'obéir et Lasignan, s'étant penché pour voir l'obstacle, aperçut à ses pieds le serpent.

D'un vert pailleté d'or, qui sous le ventre devenait de l'azur, l'hydre sommeillait enroulée sur elle-même sur un lit de feuilles sèches; sa tête triangulaire et fabuleusement petite bâillait, montrant dans sa gueule noire un triple rang de dents aiguës, et six lourds bracelets bossués de pierres vives l'étreignaient de place en place pour indiquer qu'elle était de naissance royale; sa tête reposait sur un grand lis de pourpre, et Lasignan ayant mis pied à terre attachait sa jument à un cyprès voisin, s'approchait à pas de loup et, saisissant brusquement le serpent à la tête, de toute la force de ses bras le soulevait à hauteur de ses lèvres et, malgré son dégoût, appliquait sa bouche à la gueule du monstre.

Brusquement exécutée, l'hydre, avec un sifflement aigu, s'était furieusement enroulée autour du doux seigneur; elle avait enlacé l'homme et lui broyait les côtes de tout le poids de ses anneaux; elle lui tenait les pieds serrés avec sa queue et lui figeait au ventre le froid de ses écailles.

Et sous l'affreuse étreinte et sous la langue fourchée qui dardait en menace, le guerrier oppressé, défaillant et glacé, bavait à pleines lèvres la bave et le venin du monstre par trois fois.



Fig. 6. Henri Bellery-Desfontaines, encadrement et mise en page du conte de Jean Lorrain, « Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896, p. 210.

²⁷⁸ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, pp. 208-209.

²⁷⁹ Notons que la couleur rose ne ressort pas correctement sur les images.

²⁸⁰ Notons que l'opposition chromatique était déjà présente, mais moins marquée, avec le lys rose au pistil doré de la page 207 du conte.

²⁸¹ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 211.

²⁸² *Idem.*

La peau du serpent rappelle la robe de Mélusine que l'illustrateur a dessinée sur la page inaugurale du conte. Le bleu disparaît totalement dans le bandeau inférieur qui se décline sur le rose de la chair et la rousseur des longs cheveux de la vierge. L'illustrateur, par le geste de la main, évoque la pudeur que Lorrain prend soin de raconter au lecteur par ces mots : « Mélusine avait honte, se voyant sans vêtement²⁸³ ».

Finalement, la dernière image représente le baiser humain qui scelle le triomphe des amants sur le cruel châtimement enduré par Mélusine.

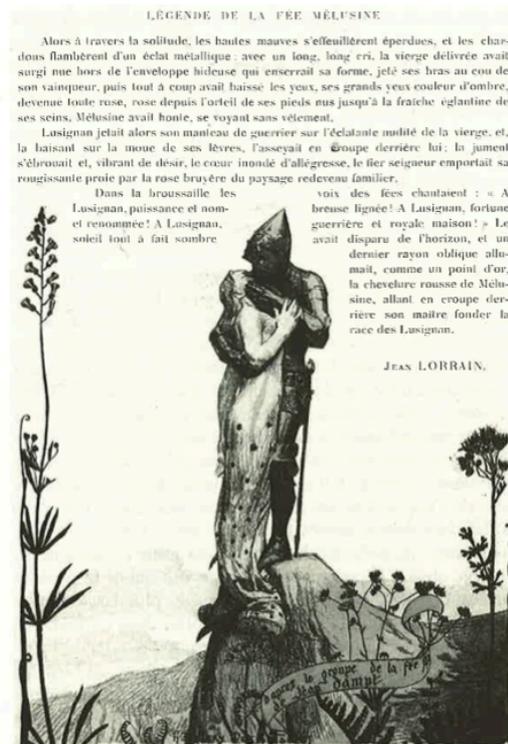


Fig. 7. Henri Bellery-Desfontaines, encadrement et mise en page du conte de Jean Lorrain, « Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896, p. 208.

Dans son étude, Evanhélia Stead met en lumière le rapport de cette image avec une sculpture de l'Art Nouveau réalisée par Jean Dampt deux ans auparavant (1894)²⁸⁴. Bellery-Desfontaines reprend en effet fidèlement l'œuvre sculptée. Toutefois, le sculpteur ne représentait pas le triomphe de l'humanité de Mélusine. Inspiré directement par le roman de Jean d'Arras, la sculpture correspondait au baiser échangé par Raymondin et Mélusine à la Fontaine de la Soif après la conclusion du pacte et la promesse du chevalier de ne jamais chercher à voir la fée le samedi. Le bas de la robe de Mélusine dénonçait d'ailleurs l'hybridité ; elle était modelée de manière à suggérer une queue de serpent. La sculpture explicitait donc la menace de la future

²⁸³ Jean Lorrain, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », *op. cit.*, p. 211.

²⁸⁴ Annexe n°4.

métamorphose et ne véhiculait, en aucune manière, le triomphe que Lorrain suppose dans le conte illustré. En raison de ce rapport entre les œuvres, Evanghélia Stead propose de reconsidérer la fin heureuse du conte de Jean Lorrain. Plus ambiguë, Mélusine ne serait pas tout à fait femme et la possibilité d'une métamorphose demeurerait à la fin du récit. D'autant plus que, dans la revue illustrée, la robe de Mélusine se tord aussi dangereusement.

Dépourvu de véritable trame narrative, c'est la séduction visuelle et sonore qui importe particulièrement pour Jean Lorrain et Bellery-Desfontaines. Grâce à l'utilisation de la prolepse, le lecteur connaît d'ailleurs le dénouement de l'histoire dès la troisième page du conte. Le charme sonore et la part picturale contribuent à faire de l'édition une série d'images et non un véritable récit d'actions²⁸⁵. Les poèmes et les illustrations de la *Revue illustrée* saturent le récit du charme de Mélusine et soulignent l'atmosphère onirique de la légende. Ils préposent le règne du rêve, de l'irréalité et une certaine atemporalité. Le fond et la forme, les mots et la vue, s'associent et créent ensemble un tissu poétique dans lequel le lecteur ne peut qu'être entraîné. D'ailleurs, pour bien lire le conte, le lecteur doit accepter le pacte de lecture étroitement lié au rêve et imposé par Jean Lorrain dans la préface de *Princesses d'ivoires et d'ivresses*, le recueil dans lequel s'insère le conte dans l'édition de 1902. Il affirme que celui « qui n'a pas cru enfant ne rêvera pas jeune homme ; il faut songer, au seuil même de la vie, à ourdir de belles tapisseries de songe pour orner notre gîte aux approches de l'hiver : et les beaux rêves même fanés font les somptueuses tapisseries de décembre.²⁸⁶ » Pour l'auteur décadent, le rêve, généré par le merveilleux féérique du mythe de Mélusine, est une tentative de fuite face à la réalité décevante de ce siècle en perdition.

2. Conclusion intermédiaire : une plasticité du mythe ?

Le conte de Jean Lorrain se construit sur la base de plusieurs récits et procède par amalgames littéraires, si bien qu'il n'est pas aisé de mesurer l'apport du roman de Jean d'Arras dans cette œuvre de la fin du XIX^{ème} siècle. Nous pouvons cependant souligner le rapport particulier que Jean Lorrain entretient avec le mythe de *Mélusine*.

Il semble que pour Jean Lorrain, le scénario narratif de l'histoire importe moins que l'imaginaire qui lui est corrélé. Ce qui compte à ses yeux, c'est l'adhésion du lecteur à l'univers onirique auquel invite la réécriture du mythe. Notons que le caractère fictionnel est pleinement assumé par le conteur, puisqu'il place son récit et tous les autres contes de *Princesses d'ivoire et d'ivresse* du côté de la pure imagination : « ces contes de fées, [...] ces merveilleuses histoires qui parlaient au cœur à

²⁸⁵ Evanghélia Stead, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, op. cit., p. 99

²⁸⁶ Jean Lorrain, « Préface », dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorff, 1912.

travers l'imagination et préparaient à la pitié par d'ingénieux motifs de compassion pour de chimériques princesses [...]»²⁸⁷. La préface du recueil met aussi en évidence le *pathos* que nous avons décelé dans la figure de Mélusine ; Lorrain veut émouvoir, toucher le « cœur » de son lectorat et cela passe par le sentiment de pitié. La réécriture joue sur l'affectivité et la compassion ressentie vis-à-vis de la fée.

A la lecture du conte paru dans la *Revue illustrée*, nous entrevoyons aussi l'esthétique artificialiste liée au mythe, laquelle était déjà présente dans les poèmes du même auteur. La version illustrée du conte de Jean Lorrain est une œuvre complexe dans laquelle les poèmes et la décoration forment un véritable langage. Inséré dans une édition illustrée de qualité, le récit de *Mélusine* est alors placé dans une posture nouvelle, essentiellement esthétique, qui joue en faveur du merveilleux. Lorrain crée une atmosphère vaporeuse, floue et mystérieuse, un univers irréel dans lequel la merveille se révèle. Dans cette ambiance nébuleuse, les personnages de la légende perdent leur vivacité, s'effilent et s'effacent dans une attitude languissante, volontiers mélancolique. Selon nous, cette atmosphère a pour conséquence le tarissement du merveilleux qui, en proie à l'abstraction, en vient à se réduire à une pure fonction décorative dans le conte moderne. L'univers onirique mis en place par Lorrain consacre en effet la primauté de l'esthétisme. Le récit médiéval fondé par Jean d'Arras se retrouve ainsi cloisonné dans un univers artificiel, un rêve, qui a pour but principal de mystifier le lecteur. Le récit n'est plus que le support de la forme et, à la limite, n'importe plus vraiment pour l'auteur. Dans le contexte du mouvement décadent que nous avons eu l'occasion d'évoquer dans la partie de ce travail consacrée au lyrisme, la réécriture du mythe en change le sens et met en valeur sa fonction esthétique. Lorrain se rapproche ainsi de l'esthète tel que Jean Pierrot le définit dans son étude sur l'imaginaire décadent : « l'esthète c'est l'homme qui, conscient de la laideur définitive de la vie et de la nature, entend remplacer la vie par l'art, non seulement faire de sa propre existence une œuvre d'art, mais vivre dans un univers entièrement artificiel »²⁸⁸. Dans la *Revue illustrée*, la légende de *Mélusine* est cet univers purement artificiel, ce filtre onirique voilant la réalité moderne.

²⁸⁷ Jean Lorrain, « Préface », *op. cit.*

²⁸⁸ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent : 1880-1900*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. 207.

Chapitre VI

CONCLUSION GENERALE : TRANSTEXTUALITE DE MELUSINE

L'analyse de notre corpus dont nous avons présenté les résultats au fur et à mesure des conclusions intermédiaires, nous a amenée à constater que le mythe littéraire de *Mélusine* fondé par Jean d'Arras à la fin du Moyen Âge s'épanouissait dans la littérature narrative, lyrique et lyrico-narrative du XIX^{ème} siècle. La mise en miroir du roman médiéval et des œuvres modernes nous a permis de rentrer dans la complexité des variations autour d'un unique mythe littéraire. Arrivé au terme de ce parcours, cette conclusion générale a pour sa part le but de prendre un peu de recul et de rendre évident certains éléments.

Commençons par rappeler synthétiquement ce que cette étude a permis de dégager. Dans la première partie de notre travail, consacrée au domaine narratif, nous avons mis en évidence le changement des enjeux inhérents aux réécritures modernes. Globalement, les quatre récits de notre corpus se rejoignent dans la mise à distance de l'aspect politique de l'histoire et en changeant par là même le sens. Si le récit de la Bibliothèque universelle des romans adoptait une attitude historique et rationalisée vis-à-vis du mythe littéraire, les trois autres œuvres tendaient vers des versions sentimentales et pathétiques. De ces détournements du récit médiéval, il est avant tout ressorti que les œuvres narratives modernes proposaient des lectures en étroite dépendance avec leur siècle et les enjeux intellectuels ou esthétiques en vogue.

Nous avons vu comment Gérard de Nerval et Jean Lorrain faisaient ressurgir des bribes du mythe dans leurs créations poétiques - parfois de manière allusive – et comment le mythe se transformait. Le sonnet *El Desdichado* était l'espace où le mythe littéraire exprimait toute sa force lyrique ainsi que son énergie créatrice, génératrice du rêve. Lorrain, quant à lui, proposait une image hétéroclite de l'héroïne tiraillée entre la monstruosité, la beauté sacrale, fatale, le registre pathétique ou mortifère. Le genre lyrique nous a surtout révélé la capacité de Mélusine à interférer avec d'autres figures mythiques féminines et à s'y confondre, révélant le caractère fondamentalement changeant de l'héroïne. Nous avons finalement constaté que Mélusine s'attachait à l'image de la femme perdue, inaccessible et idéalisée, de sorte qu'elle apparaissait dans les poèmes modernes comme une créature qui se délite et se définit irrémédiablement par son absence. Les poètes modernes proposent ainsi des avatars hypertextuels du personnage

hypotextuel créé par Jean d'Arras et, tout en référent à celui-ci, s'en distancent plus ou moins²⁸⁹. Pour faire écho à la distinction établie par Véronique Léonard-Rocques²⁹⁰, dans les réécritures lyriques du XIX^{ème} siècle, Mélusine n'est plus le personnage du récit fondateur, elle est la somme jamais close de ses incarnations. Nous prenons ainsi conscience de l'impossibilité de fixer Mélusine comme *la* figure mythique ; il nous faut l'envisager comme un éclatement, un ensemble d'incarnations dont la clôture est vaine. Malgré l'unicité sous entendue par le nom propre et l'attachement à un scénario concentré, Mélusine s'actualise au travers *des* figures mythiques qu'elle personnifie dans le lyrisme. Elle est fondamentalement transitionnelle.

Le conte illustré de Jean Lorrain, représentant le domaine lyrico-narratif, plaçait le mythe littéraire de Mélusine dans la sphère du rêve et dans un univers purement artificiel où seul comptait la mystification et l'émotivité intense du lecteur. La réécriture moderne libère ainsi le scénario mythique de toute ancrage dans la réalité et célèbre l'imaginaire qui lui est corrélé. Il met l'accent sur le pan merveilleux de l'histoire et le sens du mythe change au profit d'une fonction essentiellement esthétique. Si au niveau narratif, nous avons pu relever une distorsion du schéma narratif originel et une influence d'autres récits médiévaux, le conte reprenait également quelques éléments du récit de Jean d'Arras et proposait ainsi une relative fidélité au mythe littéraire fondé par celui-ci.

De la mise en perspective de ces analyses dépendantes des genres littéraires, il ressort quelques constats généraux. Premièrement, nous remarquons une tendance à la fragmentation du mythe au XIX^{ème} siècle. Si cette condition semble évidente dans le domaine lyrique de par la brièveté des poèmes, elle l'est moins dans le domaine narratif. Il est apparu que généralement les récits modernes se focalisaient sur les émotions mises en tensions, plus que sur la véritable intrigue du récit médiéval. Il en découle une tendance à la dénarrativisation de l'histoire de *Mélusine*.

Le constat suivant a trait à la figure de Mélusine. Il semble que le mythe littéraire au XIX^{ème} siècle se plaise à placer la fée dans l'espace du rêve. Que ce soit dans les vers de Nerval, dans ceux de Lorrain ou dans le conte illustré fin de siècle du même auteur, Mélusine se situe dans la sphère de l'irréel où l'avait laissée Jean d'Arras à la fin de son roman. Saturée symboliquement, elle alimente ainsi l'imaginaire d'un Ailleurs inaccessible. Le mythe littéraire devient le révélateur d'un imaginaire individuel et des désirs propres à chaque auteur²⁹¹.

²⁸⁹ La distinction entre le personnage hypotextuel et la figure hypertextuelle est empruntée à Véronique Léonard-Rocques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », *art. cit.*, p. 32.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁹¹ Claude Millet, *Le légendaire au XIX^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 255.

Finalement, le dernier constat est relatif à la conception du mythe littéraire lui-même. Notre démarche intertextuelle et comparatiste permet en effet une réflexion plus globale vis-à-vis du mythe littéraire de *Mélusine*. Les œuvres modernes narratives et lyriques sont des réécritures où le schéma mélusinien est recyclé, réinventé, réactualisé, si bien qu'elles ne sont pas à envisager comme des œuvres littéraires multiples et finies, mais comme des entités composant une unique œuvre, inépuisable, régénérée en permanence par le processus de création littéraire. Le mythe se caractérise dès lors par une transtextualité²⁹² qui ne recouvre pas une « traduction » d'un texte par un autre, mais se détermine par un travail d'acculturation modifiant le sens de l'histoire et proposant une lecture sans cesse nouvelle. Nous sommes ainsi persuadés que le sens du mythe littéraire de *Mélusine* ne précède pas l'écriture, mais qu'il découle de celle-ci. Le mythe ne peut ainsi pas se dissocier du moment de l'écriture ou de l'énonciation qui le produit. Nous aimerions conclure sur l'image d'un mythe littéraire mélusinien transcendant, en perpétuelle création au fur et à mesure des réécritures. Chacune d'entre elles ne fait qu'ajouter une strate à la multitude des sens déjà construits à partir de son écriture première en 1393, car comme le dit Jean Lorrain, « la fable est la même, les conteurs ont brodé !... la diversité des textes ne prouve qu'une fois de plus la beauté du symbole et la vieillesse du conte, la vieillesse, cette noblesse des récits²⁹³ ».

²⁹² Selon l'acception de Gérard Genette dans *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 7.

²⁹³ Jean Lorrain, « préface », *op. cit.*

ANNEXES

Annexe 1 :

<i>Mélusine ou la noble histoire de Lusignan</i> Jean d'Arras - 1393	<i>Histoire de Mélusine</i> Bibliothèque Bleue des Romans - 1782	<i>Mélusine</i> Edmond Géraud - 1810	<i>Mélusine</i> Edouard d'Anglemont - 1833	<i>Mélusine</i> Alfred Delvau - 1869	<i>Légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin</i> Jean Lorrain - 1896
<p>La rencontre</p> <p>Prologue : véracité du récit relatant la fondation de Lusignan.</p> <p>1. Raymondin solitaire lors d'une partie de chasse.</p> <p>2. Affligé, il erre dans la forêt et atteint une clairière.</p> <p>3. Beauté, anonymat et omniscience chrétienne (merveilleux divin) de Mélusine.</p>	<p>Introduction. Commentaire méta-poétique relativisant le merveilleux de l'histoire : « On ne peut guère douter que Mélusine n'ait existé ; mais il est très permis de croire qu'elle ne fut pas Fée. »</p> <p>1. Idem.</p> <p>2. Idem.</p> <p>3. Beauté, anonymat, intelligence (« intelligence supérieure »), ruse de Mélusine vs crédulité de Raymondin.</p>	<p>1. Raymondin assis seul sous un arbre.</p> <p>2. Courageux et « beau guerrier » Aucune mention d'affliction.</p> <p>3. Mise en avant de la beauté de Raymondin et du coup de foudre de Mélusine.</p>	<p>1. Idem.</p> <p>2. Idem.</p> <p>3. Beauté, anonymat, omniscience de Mélusine, mais suppression de la question du merveilleux chrétien.</p>	<p>1. Idem.</p> <p>2. Idem.</p> <p>3. Idem.</p>	<p>1. Raymondin s'éveille seul dans la forêt. La chasse est évoquée indirectement.</p> <p>2. Mélancolique, il atteint une lande ravivée.</p> <p>3. Beauté monstrueuse. Mélusine est un hydre.</p>
<p>Le pacte</p> <p>4. « Amour » naissant par la vue ? Union d'abord par intérêt.</p> <p>5. Condition du mariage</p>	<p>4. Union par intérêt mise en exergue : « [...] il n'avait en vue que sa gloire ».</p> <p>5. Idem.</p>	<p>4. Déclaration d'amour réciproque. Aucune mention d'une union intéressée.</p> <p>5. Aucune mention du mariage.</p>	<p>4. Union par intérêt. Mention tout de même de l'amour de Raymondin.</p> <p>5. Idem.</p>	<p>4. Idem.</p> <p>5. Idem.</p>	<p>4. Ellipse.</p> <p>5. Ellipse.</p>

<p>imposée par Mélusine et acceptée.</p> <p>6. Condition du samedi imposée par Mélusine et acceptée.</p> <p>7. Période de prospérité et de bonheur tant personnel qu'en terme d'honneur social.</p>	<p>6. Idem.</p> <p>7. Idem.</p>	<p>6. Mention d'un interdit évasif concernant certaines absences nocturnes : « [...] au sein des nuits les plus sombres ».</p> <p>7. Idem, mais focalisation sur un bonheur personnel du couple : « hymen prospère », « amour », « leurs moments heureux ».</p>	<p>6. Idem.</p> <p>7. Idem, mais focalisation sur le bonheur personnel de Mélusine : « de l'amour d'un époux », « Mélusine vivait heureuse ».</p>	<p>6. Idem.</p> <p>7. Idem.</p>	<p>6. Ellipse.</p> <p>7. Période annoncée à la fin du conte par des voix de fées : « puissance et nombreuse lignée », « fortune et renommée », « guerrière et royale maison ».</p>
<p>La transgression</p> <p>8. Un envieux, le comte de Forez, pousse le héros à transgresser l'interdit par crainte de déshonneur. Jalousie de Raymondin.</p> <p>9. Transgression. Raymondin en position de voyeur observe Mélusine dans son bain, à l'intérieur d'une salle à la porte de fer épaisse. Remords et tristesse de Raymondin vis-à-vis de sa trahison.</p> <p>10. Raymondin, dans un excès</p>	<p>8. Idem. Episode mettant à nouveau en avant la crédulité de Raymonfin : « Il n'en fallut pas davantage pour troubler l'esprit du crédule Raimondin. »</p> <p>9. Idem, mais accentuation du caractère inquiétant de la scène. Mention d'un « lieu obscur et enfoncé dans le donjon ». Pas de serpent, mais « queue de poisson ».</p> <p>10. Ellipse.</p>	<p>8. Aucune intervention extérieure. Soupçon et jalousie de Raymondin à l'origine de la transgression : « soupçons de l'amour », « de jalousie éperdu. »</p> <p>9. Idem, mais accentuation du caractère inquiétant de la scène par l'atmosphère du lieu : « lieu défendu », « clarté douteuse », « ombre silencieuse », etc. Pas de mention de bain, mais d'un simple « ruisseau ». Mention de la crainte de Raymondin face au spectacle : « Pâle, et d'épouvante glacé ».</p> <p>10. Ellipse. Problématique</p>	<p>8. Idem.</p> <p>9. Idem, mais évacuation de l'état émotionnel de Raymondin.</p> <p>10. Ellipse.</p>	<p>8. Idem, mais Episode allongé. Ajout d'une incise morale du narrateur à propos de la fidélité dans le couple et psychologisation de l'état de Raymondin.</p> <p>9. Idem, mais accentuation de l'intensité dramatique de l'épisode, par une psychologisation de Raymondin et des détails descriptifs de la scène du bain notamment.</p> <p>10. Idem.</p>	<p>8. -</p> <p>9. -</p> <p>10. -</p>

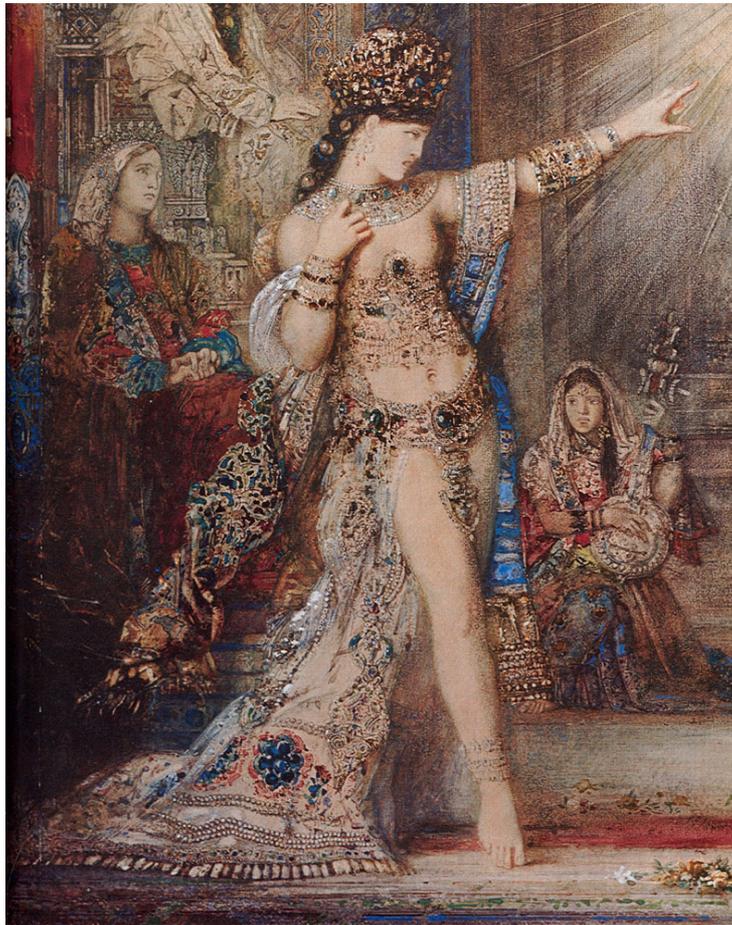
de colère, dévoile la nature féérique de Mélusine à la société.		privée : « sans dégoût pourras-tu me voir ? Non [...] »			
11. Métamorphose finale de Mélusine. Affectivité débordante.	11. Simplification du phénomène et atténuation du merveilleux. : « elle subit sa métamorphose », « se retira ». Aucune mention d'affectivité.	11. Aucune mention de métamorphose. Elle s'envole sur « un char de feu ».	11. Aucune mention de métamorphose. Elle s'envole « en l'air sur un dragon volant »	11. Idem.	11. -
12. Envol de Mélusine et retour dans la féerie.	12. Retour de Mélusine dans une montagne de Sassenage près de Grenoble. Le récit s'inscrit dans un folklore actuel.	12. Idem, mais évacuation du vol de Mélusine sur Lusignan.	12. Retour de Mélusine dans une montagne de Sassenage près de Grenoble. Le récit s'inscrit dans un folklore actuel.	12. Idem, mais évacuation du vol de Mélusine sur Lusignan.	12. -
13. Les enfants demeurent avec Raymondin et Mélusine revient ponctuellement, puis disparaît définitivement. Errance et souffrance.	13. Ellipse.	13. Idem, mais apparition en rêve.	13. Idem.	13. Idem.	13. -
14. Perte de la prospérité et déchéance. Raymondin choisit une vie d'ermite comme pénitence « en réparation du parjure commis envers son épouse ».	14. Episode raccourci et détourné. Raymondin se fait ermite comme absolution du « commerce qu'il avoit eu avec une femme qu'il regardoit comme un être surnaturel ». Geoffroy s'autoproclame comme « le plus fort et le plus vaillant de son siècle ». Ironie ?	14. Fin de l'enchantement : « cette demeure perdit tous ses enchantements ».	14. Ellipse, mais conservation du discours prophétique de Mélusine concernant la déchéance.	14. Idem.	14. -

Annexe 2 :
Albrecht Dürer, *La Melencolia*, 1514, gravure sur cuivre.



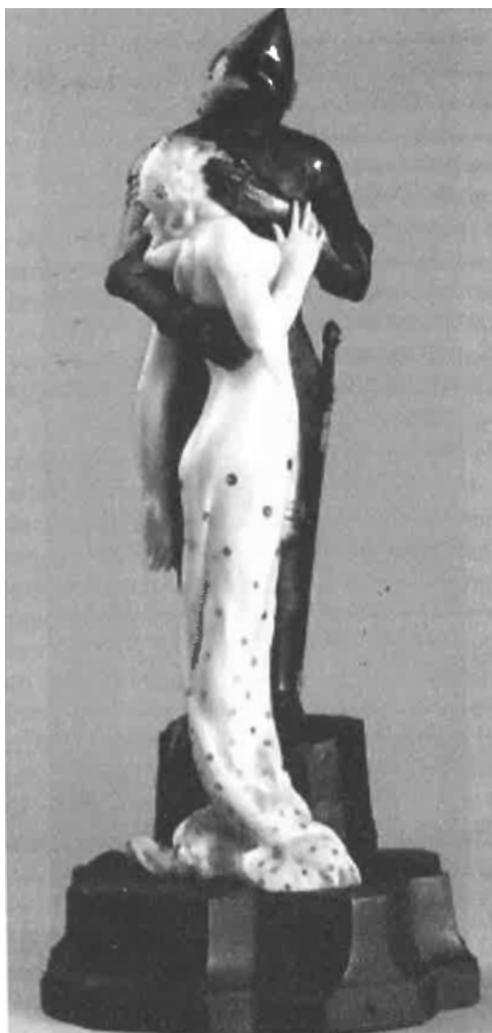
Annexe 3 :

Gustave Moreau, *L'apparition*, Paris, Musée Gustave Moreau, 1876. Photo de détail sur le personnage de Salomé.



Annexe 4 :

Jean Damppt, *Le chevalier Raymondin et la fée Mélusine*, Salon du Champ de Mars, 1894, statuette ivoire, acier, or et diamants, coll. part., photographie d'époque.



REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Textes d'études

D'ANGLEMONT Edouard, « Mélusine », dans *Nouvelles légendes françaises*, Paris, Librairie Mame-Delaunay, 1833.

D'ARRAS Jean, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, VINCENSINI Jean-Jacques (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2003.

DELVAU Alfred, « Mélusine », dans *Collection des romans de chevalerie*, Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, t.3, 1869.

GERAUD Edmond, « Mélusine », dans *Poésies diverses*, Paris, Charles Gosselin, 1822 [1^{ère} éd. 1810].

LORRAIN Jean, « La légende de la fée Mélusine et du chevalier Raymondin », illustrations en couleurs de BELLERY-DESFONTAINES Henry, dans *La Revue illustrée*, vol. 21, n°247, 1896.

LORRAIN Jean, « Les héroïnes », dans *L'Ombre Ardente*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

LORRAIN Jean, « Mélusine », dans *L'Ombre Ardente*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

LORRAIN Jean, « Mélusine, pour Gustave Moreau », dans *L'Ombre Ardente*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

LORRAIN Jean, « Mélusine », dans *Le sang des Dieux*, Paris, A. Lemerre, 1882.

NERVAL DE Gérard, « El Desdichado », dans *Les Filles du Feu, Les Chimères*, MARCHAL Bertrand (éd.), Paris, Gallimard, 2005 [1^{ère} éd. 1854].

« Romans merveilleux : Histoire de Mélusine », dans *La Bibliothèque universelle des romans*, t.1, Paris, 1782.

Autres sources utilisées

BEAUJEU DE Renaud, *Le Bel Inconnu*, PERRET Michèle (éd. et trad.) et WEIL Isabelle (trad.), Paris, Honoré Champion, 2003.

LORRAIN Jean, « Préface », dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorff, 1912.

RIMBAUD Arthur, « Ophélie », dans *Poésies complètes*, BRUNEL Pierre (éd.), Paris, Le livre de poche, 1998.

Dictionnaires

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.

DABEZIS André, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », dans BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Salomé », dans BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

HARF-LANCNER Laurence, « Mélusine », dans BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

JAUCOURT de Louis, « Superstition », dans DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean de Rond (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 [1765].

PHILIBERT Myriam, « Tour », dans PHILIBERT Myriam, *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Paris, Editions du Rocher, 2000.

SIGANOS André, « Mythe littéraire », dans CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 85-100.

VADE Yves, « Mélusine dans la littérature de la renaissance à nos jours », dans BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

Textes introductifs

LAJARRIGE Jacques, MONCELET Christian, « Avant-propos », dans LAJARRIGE Jacques et MONCELET Christian (dir.), *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, pp. 7-15.

MONTANDON Alain, « Avant-propos », dans MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 7-22.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Introduction », dans D'ARRAS Jean, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, VINCENSINI Jean-Jacques (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2003, pp. 7-98.

Ouvrages

ADAM Jean-Michel, *La description*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

ASSE Eugène, *Les petits romantiques*, Genève, Slatkine, 1968.

BEC Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1977.

- BECKER Colette et CABANES Jean-Louis, *Le roman au XIX^{ème} siècle. L'explosion du genre*, Paris, Bréal, 2011.
- BELLUIS Divina, *Jean Lorrain – Gustave Moreau. Correspondance et poèmes*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.
- BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.
- CLIER-COLOMBANI Françoise, *La fée Mélusine au Moyen Age : images, Mythes et Symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.
- D'ANTHONAY Thibaut, *Jean Lorrain, miroir de la belle époque*, Paris, Fayard, 2005.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale : XII^{ème}-XIII^{ème} siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, (coll. Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge).
- DUPERRAY Max, *Le roman noir anglais dit « gothique »*, Paris, Ellipses, 2000.
- GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, *La tentation de l'Orient dans le roman médiéval : sur l'imaginaire médiéval de l'Autre*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- HARF-LANCNER Laurence, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette littératures, 2003.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les fées au Moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984.
- LECOUTEUX Claude, *Mélusine et le chevalier au cygne*, Paris, Payot, 1982.
- MANDROU Robert, *De la culture populaire aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles : la Bibliothèque bleue*, Paris, Imago, 1985.
- MILLET Claude, *Le légendaire au XIX^{ème} siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- MORTIER Roland, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.
- MOURIER-CASILE Pascaline, *De la chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986.
- PIERROT Jean, *L'imaginaire décadent : 1880-1900*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- POIRIER Roger, *La Bibliothèque universelle des romans : rédacteurs, textes, public*, Genève, Librairie Droz, 1976.

PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e siècle : le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977.

PRAZ Mario, *The romantic Agony*, Londres, Oxford University Press, 1933.

SCEPI Henri, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Paris, ENS Editions, 2008.

SIGU Véronique, *Médiévisme et lumières : le Moyen Age dans la Bibliothèque universelle des romans*, Oxford, Fondation Voltaire, 2013.

STAROBINSKI Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Editions du Seuil, 2012, (coll. La librairie du XXI^{ème} siècle).

STEAD Evanghélia, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, (coll. Histoire de l'imprimé).

SZEPS Christiane, *Edmond Gérard, à l'aube du romantisme*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.

THÜRING DE RINGOLTINGEN, *Mélusine et autres récits*, LECOUTEUX Claude (éd.), Paris, Honoré Champion, 1999.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

VERDON Jean, *La femme au Moyen Age*, Paris, Gisserot, 1999.

VIEGNES Michel, *L'Envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, (coll. Bibliothèque de l'imaginaire).

WHITE-LE GOFF Myriam, *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck, 2008, (coll. Les grandes figures du Moyen Âge).

WINN Phillip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, 1997 (coll. Faux Titre).

Ouvrages collectifs

BERNARD-GRIFFITHS Simone, GLAUDES Pierre et VIBERT Bertrand (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Champion, 2006 (coll. Romantisme et Modernités ; n°94).

BOULOUMIE Arlette et BEHAR Henri (dir.), *Mélusine moderne et contemporaine*, Angers, L'Age d'Homme, 2001.

DE PALACIO Jean et WALBECQ Eric (éd.), *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, Rouen, Université de Rouen et du Havre, 2009.

LAJARRIGE Jacques et MONCELET Christian (dir.), *L'allusion en poésie*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.

MURAT Michel (dir.), *L'allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

Articles issus d'ouvrages collectifs ou actes de colloques

ANDRIES Lise, « Les romans de la Bibliothèque bleue de Troyes », dans GUERET-LAFERTE Michèle et POULOUIN Claudine (dir.), *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen-âge au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 419-433.

ANDRIES Lise, « *Mélusine* et Orson : deux réécritures de la Bibliothèque Bleue », dans DELCOURT Thierry et PARINET Elisabeth (dir.), *La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage*, Paris, Ecole des Chartes, 2000, pp. 78-92.

AURAIX-JONCHIERE Pascale, « Allusion mythologique et poésie : le sphinx dans la poésie baudelairienne », dans LAJARRIGE Jacques et MONCELET Christian (dir.), *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, pp. 247-259.

BETEMPS Isabelle, « Jean Lorrain et Jean d'Arras : Mélusine enchantée, Mélusine retrouvée. Une métamorphose inverse », dans DE PALACIO Jean et WALBECQ Eric (dir.), *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, Rouen, Université de Rouen et du Havre, 2009, pp. 61-80.

BOUQUIN Hélène, « L'illustration du roman de *Mélusine* dans la Bibliothèque Bleue (XVII^{ème} - début XVIII^{ème} siècle) », dans DELCOURT Thierry et PARINET Elisabeth (dir.), *La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage*, Paris, Ecole des Chartes, 2000, pp. 139-147

COMBE Dominique, « Le récit poétique et la poésie narrative : la question de l'épique », dans COYAULT Sylviane (dir.), *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1997, pp. 37-47.

DUPUIS Sylviane, « Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique », dans HEIDMANN Ute (dir.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Editions Payot, 2003, pp. 65-84.

FERLAN Françoise, « Ondine, héritière, aux XIX^e et XX^e siècles, du mythe mélusinien », dans BOIVIN Jean-Marie et MACCANA Proinsias (dir.), *Mélusines continentales et insulaires*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 315-326

GIRARD Muriel, « Mélusine de Jean Lorrain et Camille Lemonnier », dans BOULOUMIE Arlette et BEHAR Henri (dir.), *Mélusine moderne et contemporaine*, Angers, L'Age d'Homme, 2001, pp. 89-95.

LE GOFF Jacques, « Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne », dans LE GOFF Jacques (dir.), *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 780-791.

HEIDMANN Ute, « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », dans HEIDMANN Ute (dir.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Editions Payot, 2003, pp. 47-64

HOERNEL Alexandra, « La fiction et le mythe, lectures humanistes du récit mélusinien (1517-1560) », dans SCHNYDER André et MÜHLETHALER Jean-Claude (dir.), *550 Ans de Mélusine allemande – Coudrette et Thüring von Ringoltingen*, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 161-182.

LAROCHE Hugues, « Soleil couchant : de Lemerre à Vanier », dans MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 121-132.

LEONARD-ROQUES Véronique, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », dans LEONARD-ROQUES Véronique (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, pp. 25-48.

MENARD Pierre, « L'écriture de Delvau », dans DIU Isabelle, PARINET Elisabeth et VIEILLARD Françoise (dir.), *Mémoire des chevaliers. Edition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^{ème} au XX^{ème} siècle*, Paris, Ecole des chartes, 2007, pp. 151-170.

MICHAUX Charlotte, « Le féerie nervalienne », dans BERNARD-GRIFFITHS Simone et BRICAULT Céline (dir.), *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX^{ème} siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, pp. 207-239.

MONTANDON Alain, « Mélusine », dans BERNARD-GRIFFITHS Simone, GLAUDES Pierre et VIBERT Bertrand (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^{ème} siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Champion, 2006, pp. 637-649.

MORRIS Matthew, « Les deux *Mélines* : une comparaison des œuvres de Jean d'Arras et de Coudrette », dans MORRIS Matthew et VINCENSINI Jean-Jacques (dir.), *Écritures et réécritures du merveilleux féérique. Autour de Mélusine*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 107-120.

MORTELETTE Yann, « Jean Lorrain et la poésie parnassienne », dans DE PALACIO Jean, WALBECQ Eric et DAVID DE PALACIO Marie-France, *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, Rouen, Université de Rouen et du Havre, 2009, pp. 245-259.

MÜHLETHALER Jean-Claude, « Mélusine (et Philomena) à l'aube des temps modernes. Réticences courtoises face à la métamorphose », dans MORRIS Matthew et VINCENSINI Jean-Jacques, (dir.), *Écriture et réécriture du merveilleux féérique. Autour de Mélusine*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 223-243.

MURAT Michel, « L'universelle doublure », dans LAJARRIGE Jacques et MONCELET Christian (dir.), *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, pp. 9-12.

PARTENSKY Vérane, « Le mythe, pathologie fin-de-siècle », dans MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 187-196

PETZOLDT Leander, « Melusinen in der populären Tradition », dans SCHNYDER André et MÜHLETHALER Jean-Claude (dir.), *550 Ans de Mélusine allemande – Coudrette et Thüring von Ringoltingen*, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 203-216.

PEYLET Gérard, « Métamorphose de la féerie et du merveilleux dans le conte fin de siècle », dans BERNARD-GRIFFITHS Simone et GUICHARDET Janine (dir.), *Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^{ème} siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, pp. 119-131.

PIZZORUSSO Arnaldo, « Considérations sur la notion d'allusion », dans MURAT Michel (dir.), *L'allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 13-23.

POIRION Daniel, « Ecriture et ré-écriture au Moyen Age », dans POIRION Daniel, *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 457-469.

STEAD Evanghélia, « La fée-serpente dans un conte enluminé fin-de-siècle (1896) : sur une Mélusine de Jean Lorrain et d'Henry Bellery-Desfontaines », dans BABBI Anna Maria (dir.), *Melusine*, Vérone, Fiorini, 2009, pp. 129-168.

STEAD Evanghélia, « De la revue au livre : Jean Lorrain et ses illustrateurs dans la Revue illustrée (autour des contes de Princesses d'Ivoire et d'Ivresse) », dans KAENEL Philippe (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940) : Écrivains, artistes, photographes*, Lausanne, Infolio, 2011, pp. 157-193.

STEAD Evanghélia, « La fée-serpente dans un conte enluminé fin-de-siècle (1896) : sur une Mélusine de Jean Lorrain et d'Henry Bellery-Desfontaines », dans *Melusine*, Verone, Fiorini, 2009, pp. 129-168,

STREIFF-MORETTI Monique, « Mélusine : une image fantasmée de la mère dans l'œuvre de Gérard de Nerval », dans BOULOUMIE Arlette et BEHAR Henri (dir.), *Mélusine moderne et contemporaine*, Angers, L'Age d'Homme, 2001, pp. 79-87.

TRIVISANI-MOREAU Isabelle, « Mélusine galante : la relecture du mythe par Paul-François Nodot à l'époque de la mode des contes de fée », dans BOULOUMIE Arlette et BEHAR Henri (dir.), *Mélusine moderne et contemporaine*, Angers, L'Age d'Homme, 2001, pp. 67-78.

Articles issus de revues

ANGENOT Marc, « La littérature populaire française au dix-neuvième siècle », *Revue canadienne de littérature comparée*, n°3, 1982, pp. 307-320.

BERTETTI Fabrizio, « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs », *Italiae*, Université de Provence, n°3, 1999, pp. 276-297.

COUSSEAU Anne « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2001, n°101, pp. 105-122.

DUBOST Francis, « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille », *Théophilyon*, n°2, 1997, pp. 451-495.

DUBOST Francis, « Fantastique médiéval : esquisse d'une problématique », *Études médiévales*, n°3, 2001, pp. 101-115.

GUIDOT Bernard, « La manière d'Alfred Delvau. Un nouveau regard sur le Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°12, 2005, pp. 83-101

LASZLO Pierre, « El Desdichado -38 », *Romantisme*, n°33, 1981, pp. 35-58.

LE ROY LADURIE Emmanuel et LE GOFF Jacques, « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°3-4, 1971, pp. 587-622.

MISSUD-JURAMIE Jocelyne, « Une bibliothèque oubliée : le genre troubadour », *Babel*, n°6, 2002, pp. 85-104.

MONTANDON Alain, « Figures mythiques médiévales aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. En guise de préface », *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^{ème}-XV^{ème} s.)*, n°11, 2004, pp. 7-17.

MÜHLETHALER Jean-Claude, « Translittérations féeriques au Moyen Âge : de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction », *Études de Lettres*, n°289, 2011, pp. 167-190.

NISSIM Liana, « Fées, sorcières, princesses. Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain », *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^{ème}-XV^{ème} s.)*, n°11, 2004, pp. 165-180.

RIFFATERRE Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, 1981, pp. 4-7.

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55, 1984, pp. 112-126.

WOLFZETTEL Friedrich, « La découverte du folklore et du merveilleux folklorique au Moyen Age tardif », *Moyen Français*, n°51-53, 2002-2003, pp. 627-640.

Mémoire et thèse

BOUQUIN Hélène, *Editions et adaptations de l'Histoire de Mélusine de Jean d'Arras (XV^{ème}-XIX^{ème} siècles). Les aventures d'un roman médiéval*, Paris, École nationale des chartes, 2000. — Résumé dans *Positions des thèses l'École des chartes*.

LABERE Nelly, *Etude comparée du mythe de Mélusine au Moyen Age et au XX^{ème} siècle*, Paris, Université Paris III, 1998.

Référence internet

[?] Jean Luc, « *El Desdichado*, une biographie rêvée et un art poétique », <<http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado.php>>, (consulté la dernière fois le 10 mai 2014).