



HAL
open science

Quand Mélusine trouve sa voix : d'un cri mortifère à une voix (méta)poétique revivifiante

Joanna Pavlevski-Malingre

► To cite this version:

Joanna Pavlevski-Malingre. Quand Mélusine trouve sa voix : d'un cri mortifère à une voix (méta)poétique revivifiante. *Voix poétiques et mythes féminins / études réunies et présentées par Pascale Auraix-Jonchière; avec la collaboration de Maria Benedetta Collini*, Presses universitaires Blaise Pascal, pp.159-185, 2017, 978-2-84516-760-5. hal-01774886

HAL Id: hal-01774886

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01774886>

Submitted on 10 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quand Mélusine trouve sa voix : d'un cri mortifère à une voix (méta)poétique revivifiante¹

Joanna Pavlevski-Malingre

UNIV RENNES, CELLAM, EA3206, F-35000, RENNES,

FRANCE

« **Quand Mélusine trouve sa voix : d'un cri mortifère à une voix (méta)poétique revivifiante** », *Voix poétiques et mythes féminins*, Pascale AURAIX-JONCHIERE (dir.), avec la collaboration de Benedetta Collini, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2017, p. 159-185.

« Le premier cri de Mélusine, ce fut un bouquet de fougère commençant à se tordre dans une haute cheminée, ce fut la plus frêle jonque rompant son amarre dans la nuit, ce fut en un éclair le glaive chauffé à blanc devant les yeux et tous les oiseaux des bois. Le second cri de Mélusine, ce doit être la descente d'escarpolette dans un jardin où il n'y a pas d'escarpolette, ce doit être l'ébat des jeunes caribous dans la clairière, ce doit être le rêve de l'enfantement sans la douleur² ».

Pour Jean-Claude Mühlethaler, l'essence de Mélusine semble se concentrer aujourd'hui dans le « cri enfoui depuis neuf siècles sous les ruines du château de Lusignan », qu'André Breton célèbre et transforme³. Dans une poétique de la réversibilité, il fait du cri mortifié et mortifère de Mélusine un cri qui subsume la douleur et induit la renaissance de la fée poitevine et le renouveau du monde, dans un acte poétique et démiurgique. Il semble en fait difficile de circonscrire l'essence de Mélusine en dehors d'une tautologie qui soulignerait son indécision essentielle : Mélusine est une *merveille*, au sens médiéval du terme, et conformément à ce que suppose l'étymologie de ce mot, elle susciterait étonnement, admiration, mais aussi incompréhension, et ouvrirait sur « une interrogation maintenue en

¹ Terme que nous empruntons à Alain Montandon, « Introduction » dans Yvan Goll, *Mélusine*, Alain Montandon (éd.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Plaise Pascal, coll. CRLMC/TEXTES, 2001, p. 35. Il écrit sur la « croyance en l'imagination poétique revivifiant le monde ».

² André Breton, *Arcane 17*, (1944) Paris, Le livre de Poche, 2004, p. 61.

³ L'article de Jean-Claude Mühlethaler, consacré à Mélusine et Philomena à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, s'achève en effet sur ces mots : « l'essence de la fée, elle, ne se concentre pas encore dans le 'cri enfoui depuis neuf siècles sous les ruines du château de Lusignan' qu'André Breton écoute, fasciné ». Jean-Claude Mühlethaler, « Mélusine (et Philomena) à l'aube des temps modernes, Réticences courtoises face à la métamorphose », dans *Écriture et Réécriture du merveilleux féérique, Autour de Mélusine*, Actes du colloque organisé à Poitiers du 12 au 14 juin 2008, Matthew Morris, Jean-Jacques Vincensini (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 223-243, ici p. 243. Il cite André Breton, éd. citée, p. 56.

suspens⁴». Cette altérité irréductible de Mélusine, qui tient à la fois à son animalité, sa surnature et sa féminité, explique ainsi en partie sa productivité mythique et poétique. Pour qualifier son indécision essentielle, on pourrait parler, en adoptant une terminologie plus contemporaine, de « fantastique de l'être⁵ » avec Francis Dubost, ou « d'image du secret » avec André Breton⁶ et Pierre Brunel. Cependant, si le cri de Mélusine ne saurait enfermer l'essence complexe de la fée, il en offre une synecdoque particulièrement parlante depuis le XIX^e siècle. Cette focalisation sur un détail qui peut sembler anecdotique et qui n'apparaît pas dans la première version connue de la légende peut étonner. Pourquoi et comment en vient-il à constituer un signe efficace, convoquant un « micro-récit⁷ » associé à Mélusine dans l'imaginaire du lecteur ? Quel est le cheminement littéraire et mythique de ce cri aux riches potentialités poétiques qui, réinventé, devient, dans certaines œuvres, la source et le symbole de la voix auctoriale ? Ces questions supposent une étude diachronique du mythe de Mélusine, qui ne saurait être contenue dans les seules bornes de cet article. Nous esquisserons donc des pistes de réflexion sur cette prise de voix de la fée médiévale, dont le cri de douleur et de mort en vient paradoxalement à incarner la voix revivifiante du mythe et de la femme, transcendant et ayant vaincu la mort ou la médiocrité, la voix du poète qui se rêve démiurge, faisant émerger du chaos un ordre nouveau.

Le mythe de Mélusine a, comme tout mythe, une vocation poétique, accentuée par le caractère merveilleux de la fée médiévale. Il nous faudra déterminer pourquoi et en quoi son cri, voix prophétique et performative, constitue une matrice poétique pouvant induire des développements, des adaptations, des réinventions. Pendant plusieurs siècles, le mythe de Mélusine semble constituer un ensemble étonnamment stable, les romans médiévaux de Jean d'Arras et de Coudrette connaissant un succès éditorial dont les adaptations restent relativement fidèles à leur modèle. Mais nous verrons que la lyrique, qui repose sur une poétique de l'allusion, du fragment, de la liste, de la coalescence mythique, constitue un lieu

⁴ Christine Ferlampin-Acher a étudié la poétique et la topique de la *merveille* dans les romans médiévaux dans son étude *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 66, 2003. Pour une définition du merveilleux médiéval, voir p. 9-24, ici p. 13.

⁵ Francis Dubost, « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge, positions et propositions », dans *Revue des langues romanes* C, 1996, p. 1-35.

⁶ Breton écrit, à propos d'Elisa, qui est un double de Mélusine dans cet essai poétique : « tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre ». André Breton, *op.cit.*, p. 85. C'est sur cet aspect que se concentre Pierre Brunel dans son article « Mélusine dans *Arcane 17* d'André Breton », *L'imaginaire du secret*, Ellug, Grenoble, 1991, p. 181-196.

⁷ L'expression vient de Claude Calame, *Le récit en Grèce Ancienne*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1986, p. 160 ; cité par Véronique Leonard-Roques « Figures mythiques, mythes, personnages, quelques éléments de démarcation », Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 25-48, ici p. 45-46.

propice à la resémantisation du mythe et du cri de Mélusine, à l'origine d'une glose et d'une réflexion métapoétique. À cet égard, « El desdichado » de Nerval constitue un point de bascule, puisque, redécouvert par les surréalistes et la critique contemporaine dans le contexte d'une réanimation herméneutique des mythes⁸ et d'un révisionnisme mythique qui entretient un lien certain avec une réflexion sur la femme⁹, il inspire à d'autres auteurs, comme André Breton et Antonia Byatt, une poétique du renversement qui fait du cri de Mélusine une voix revivifiante, pouvant incarner un verbe poétique, un acte de recréation au féminin.

Vocation poétique d'un mythe et d'un cri

Dans un article éclairant, Véronique Gély souligne le lien étroit existant entre mythe et poésie. Elle rappelle en effet que l'association entre le nom « *muthos* » et le verbe « *poiein* » (faire) remonte à Platon. Dans la *République*, Socrate, pour désigner les poètes, utilise le composé *muthopoios*, « faiseur de mythes¹⁰ ». Le mythe n'est donc pas conçu comme un récit premier et extérieur à la littérature mais comme un ensemble mouvant contenant la somme des représentations attachées à une figure ou à un hypotexte qui ne saurait être unique. En ce sens, le poète participe à la construction et à la constante réinvention du mythe, inducteur de poésie. Contrairement à ce qu'écrit Marie-Catherine Huet-Brichard, qui nuance d'ailleurs par la suite son propos (« le texte offrant au mythe le lit de ses multiples métamorphoses »), mythe et littérature ne se situent donc pas aux antipodes, la création littéraire privilégiant la clôture et l'achèvement quand le mythe supposerait une ouverture¹¹. Jean-Jacques Wunenburger, qui part pourtant d'une définition religieuse du mythe, inscrit dans une civilisation traditionnelle avant toute transcription littéraire, souligne la « générativité intrinsèque¹² » du mythe, « structure symbolique d'images, particulièrement apte à susciter et à diriger la création¹³ ». En tant que tel, le mythe de Mélusine ne peut qu'être inducteur de poésie. La figure mythique de Mélusine, qui entretient avec le « récit transmis » qu'est le

⁸ Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », dans *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter (éds) Paris, Imago, 2005, p. 76-77.

⁹ Alicia Ostriker, « The Thieves of Language, Women Poets and Revisionist Mythmaking », in *Signs*, Chicago, The University Press of Chicago, Autumn 1982, vol. 8, n°1, p. 68-90.

¹⁰ Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html>

¹¹ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette supérieur, Coll. Contours littéraires, 2001, p. 8.

¹² Jean-Jacques Wunenburger, art.cit., p. 71.

¹³ *Ibid.*, p. 69.

mythos, une « relation bien moins contraignante¹⁴ », convoquant un « récit spectral », « à mi-chemin entre l'image qui le suscite et l'histoire qui autorise son déploiement¹⁵ », introduit donc, au sein de cette forme autoplastique qu'est le mythe¹⁶, un dynamisme supplémentaire. La figure, essentiellement plurivoque, polysémique, constitue en effet un « ensemble d'actualisations potentiellement infinies », qui « se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens¹⁷ ». Elle rejoint en cela la catégorie herméneutique qu'est la *merveille* médiévale, dont Mélusine constitue une figure exemplaire. Dans les romans médiévaux de Jean d'Arras et Coudrette, le nom de Mélusine est en effet élucidé dans une tautologie qui la désigne comme *merveille* :

« vous estes nommee Melusine d'Albanie, et "Albanie" en gregois vault autant a dire comme "chose qu'il ne fault" et Melusine vault autant a dire "merveilles" ou "merveilleuse".¹⁸ »
« Mellusine autant dire vault / Com "merveille que ja ne fault"¹⁹. »

Le nom même de la fée invite à voir en Mélusine l'objet d'une pensée réflexive sur la *merveille*. Or celle-ci, comme la figure, implique un questionnement et une « inflation explicative²⁰ », qui se manifeste dans une esthétique de l'*amplificatio*²¹. Comme la *merveille*, la figure mythique est potentialité pure, « tant que subsiste en elle une part de mystère²² ». Le questionnement suscité par la *merveille* / figure mythique demeurant toujours ouvert, Mélusine engendre donc un langage poétique, en tant que langage d'images, qui ne peut que se répéter et se réinventer, dans une logique asymptotique. Caractérisée comme « faée » dans les marges des romans, elle est « dame », « fantosme », « serpente », dans le corps du texte²³.

¹⁴ Véronique Leonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages, quelques éléments de démarcation », art.cit., p. 42-43.

¹⁵ Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-Propos », dans *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme, Mythe et écritures, Écritures du mythe*, Pascale Auraix-Jonchière (éd.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2000, p. 15-17.

¹⁶ Jean-Jacques Wunenburger, art.cit., p. 81.

¹⁷ Véronique Leonard-Roques, « Avant-propos », *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, op.cit., p. 15.

¹⁸ Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan, Roman du XIV^e siècle*, Jean-Jacques Vincensini, éd. et trad., Paris, Le livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2003, p. 218-219.

¹⁹ Coudrette, *Mélusine, (Roman de Parthenay ou Roman de Lusignan)*, Matthew W. Morris et Jean-Jacques Vincensini, éd. et trad., Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009, v. 1341-1342, p. 140.

²⁰ Christine Ferlampin-Acher, op. cit., p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 74.

²² Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, I, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 72.

²³ Sur l'ambiguïté du terme « serpente » associé à Mélusine, en lien avec l'invention d'une figure merveilleuse, lire mon article, « Dans l'atelier d'écriture du *créateur de merveille* : Mélusine, la *tresfaulxe* serpente », *Créer. Créateurs, créations, créatures au Moyen Âge*, dir. Florian Besson, Julie Pilorget, Viviane Griveau-Genest, Actes des journées d'études organisées par *Questes* (5-6 juin 2015), Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2019.

Tous ces substituts nominaux découlent de l'interrogation première contenue dans la *merveille*, dont Jean d'Arras explique le mode de lecture dans son prologue. La *merveille* échappe à l'entendement humain et relève donc d'un acte de foi, Dieu étant le créateur de toute chose. L'enjeu du texte serait de donner à la *merveille*, inexplicable, un contenu sémantique, malgré les faiblesses de notre esprit. Le roman peut donc se lire comme une allégorie de la puissance de Dieu, ou/et comme une explication symbolique de l'ascension et de la chute des Lusignan. La *merveille* qu'est Mélusine est donc la source d'une poétique de l'ambiguïté et de l'image, à l'œuvre dans tout le texte.

La voix accordée à Mélusine après sa métamorphose est l'une des représentations de l'ambiguïté ontologique de l'ancêtre mythique des Lusignan. Mélusine avait accepté d'épouser Raimondin, lui prodiguant alors richesses et fortune lignagère, à condition que celui-ci respecte un interdit : il ne devait pas chercher à la voir le samedi. Mais lorsque celui-ci la surprend dans l'intimité de son bain, alors qu'à ses jambes s'est substituée une queue de serpent, Mélusine fait comme si elle ignorait la trahison de son époux. Ce n'est que lorsque celui-ci l'accuse devant toute la cour d'être une « tresfaulse serpente²⁴ » qu'elle s'envole, métamorphosée, comme si les propos de Raimondin avaient un pouvoir performatif. Elle pousse alors un « cry [...] merveilleux²⁵ » qui transcrit, allié à un corps monstrueux, l'hybridité de Mélusine, femme-serpent. En effet, si son apparence est celle d'une « serpente grant et grosse », sa voix est « femmenine », ce qui suscite l'étonnement.

« Elle [...] crioit moult piteusement, et se lamentoit de voix 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 oyent la voix d'une dame qui yssoit de lui²⁶ ».

Ce cri, merveilleux en ce qu'il traduit l'ambiguïté ontologique de Mélusine, pousse son auditeur à une exégèse infinie, car il demeure hermétique : voix semi-animalière, ce n'est ni la voix de la femme dans toutes ses potentialités humaines, ni le sifflement de la serpente. Le cri

²⁴ Jean d'Arras, *op.cit.*, p. 692.

²⁵ *Ibid.*, p. 704.

²⁶ *Ibid.*, p. 704-706. Cette ambiguïté entre le cri féminin et l'apparence reptilienne est moins frappante dans le roman de Coudrette. « D'argent et d'asur fut burlee / La coue de celle faee, / Qui devenue estoit serpente, / Dont Raimondin moult se demente. / Trois foyz le fort avironna, / A chascun tour un son donna / Et getta un cry merveilleux ; / Moult estrange et moult douloureux / Et moult piteux estoit le cry ». COUDRETTE, *Le roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, éd. Eleanor Roach, Paris, Klincksieck, 1982, v. 4211-4219, p. 247. Cette édition a été établie à partir du manuscrit D (Carpentras Bibl. mun. 406). Dans l'édition précédemment citée établie par Matthew Morris et Jean-Jacques Vincensini à partir du manuscrit R (BNF fr. 18623), ces vers n'apparaissent pas.

de Mélusine se présente donc comme une variante du cri mélusinien tel qu'on peut le trouver dans certains contes types dits « mélusiniens » depuis Georges Dumézil²⁷. Ainsi, dans « Henno aux grandes dents », de Gauthier Map, l'épouse féérique d'Henno s'envole en hurlant²⁸. Ce cri manifeste alors la nature diabolique de la femme, alors que dans l'histoire de Mélusine de Jean d'Arras, le cri s'inscrit dans une topique courtoise lyrique et symbolise paradoxalement l'humanité de la fée, voix féminine dans un corps monstrueux, cri de douleur. À la mort de Raimondin, la serpente apparaît à nouveau au-dessus de Lusignan, et des témoins se rappellent alors que Mélusine avait dit qu'elle reviendrait trois jours avant que la forteresse ne change de maître ou que l'un des siens ne meure. Coudrette ne mentionne pas de cri, mais Jean d'Arras fait à nouveau retentir les « si griefz plains²⁹ » de la fée, qui se parent dès lors d'accents prophétiques et qui incarnent une performativité inquiétante. La voix prophétique de Mélusine est alors, en un sens, intrinsèquement poétique, car traductible en une glose par un langage humain. Appelant des développements herméneutiques, ce n'est plus une voix transparente, comme la langue des hommes, mais une voix qui traduit l'altérité surnaturelle de Mélusine et qui exige une médiation auctoriale. Si le motif du cri connaît par la suite une certaine fortune littéraire, c'est en partie pour cette qualité méta-poétique, la voix de la serpente exigeant une transcription, une exégèse symbolique. De plus, le cri de la fée concentre par synecdoque les deux mythes les plus féconds des œuvres médiévales. Le mythe de Mélusine s'articule autour d'un certain nombre de mythes appartenant à un ensemble de contes types. De cette structure, nous retiendrons la rencontre d'un être surnaturel et d'un être humain, la conclusion d'un pacte et la transgression de ce pacte³⁰. Si dans certains contes mélusiniens, la fée laisse derrière elle des enfants, ce n'est absolument pas le cas dans l'ensemble de ces récits. Moins nombreux encore sont ceux qui relatent les retours de la fée dans le monde des hommes après sa disparition. Au contraire, l'histoire de Mélusine, légende lignagère, met en avant ces deux mythes que sont la permanence de la lignée et le retour de la fée auprès des siens, qui transcrit « la succession ininterrompue des

²⁷ Georges Dumézil, *Le problème des Centaures : étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, Paul Geuthner, 1929.

²⁸ Gautier Map, « Henno aux grandes dents », dans *De Nugis Curialium*, éd. Montague Rhodes James, Oxford, Clarendon Press, coll. « Anecdota Oxoniensia », 4, 1914, IV, 9, p. 175, cité par Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 8, 1984, p. 122-125.

²⁹ Jean d'Arras, *op.cit.*, p. 768.

³⁰ Pour un schéma synthétique du conte mélusinien, voir Laurence Harf-Lancner, *op.cit.*, p. 113. Jean-Jacques Vincensini s'est, lui, livré à une étude approfondie de la structure et de la signification des mythes mélusiniens dans *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

générations, en soi antidote au dépérissement et à l'extinction³¹», écrit Évelyne Sorlin à propos de la *banshee*, être surnaturel prédisant, dans la mythologie celte, la mort des membres d'une grande famille par des cris. Le cri de Mélusine synthétise donc en une synecdoque parlante deux myèmes particulièrement féconds, car Mélusine par sa descendance demeure en quelque sorte actualisée dans le monde des hommes, et le motif du retour permet de la réincarner à chaque époque, de faire prendre à ses cris de nouveaux accents, en lien avec un contexte social, culturel, politique et poétique particulier. Le cri de Mélusine, associé à la mort, symbolise donc paradoxalement une parole immortelle, qui survit à cette mort symbolique qu'est l'envol et la métamorphose animalière. Sa voix est ce qui reste d'elle après sa vie humaine, comme le verbe du poète qui survit à son auteur. De cri anecdotique, il peut donc devenir myème moteur d'invention poétique et voix métapoétique.

Permanence romanesque et réinvention lyrique

À première vue, le mythe de Mélusine jouit cependant, jusqu'au XIX^e siècle, d'une remarquable stabilité et peut décevoir le chercheur en quête de variations qui signaleraient le dynamisme du mythe, ses propriétés mythopoïétiques. En effet, le roman de Jean d'Arras connaît des éditions continues jusqu'au XIX^e siècle qui, si elles présentent bien des écarts avec le roman médiéval, n'en demeurent pas moins largement fidèles à l'édition incunable de 1478. Le roman semble donc avoir longtemps eu un rôle de conservation et de transmission du récit médiéval. D'autres lieux littéraires et artistiques vont cependant permettre l'émergence de la figure mythique plastique qu'est Mélusine, lui inventant des voix et des formes particulières, favorisant une pluralité de représentations. Si Mélusine est une figure inductrice d'une poétique de l'image et du symbole, inversement la poésie, le folklore, l'iconographie, l'héraldique, vont être les lieux privilégiés de l'invention de cette figure. Ces formes artistiques, qui ne présupposent pas un récit continu, contrairement au roman, mais qui peuvent reposer sur une poétique de l'allusion, du fragment, de l'analogie, sont particulièrement propices à la réinvention et à la resémantisation des mythes. De même, la figure mythique, qui entretient avec le récit dont elle est issue un lien qui peut être distendu, engendre cette poétique du fragment en invitant à un « bricolage mythique » à un « travail créateur de déstructuration », à décomposer le *muthos* en myèmes qui peuvent alors devenir

³¹ Evelyne Sorlin, *Cris de vie, cris de mort. Les fées du destin dans les pays celtiques*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1991, p. 59.

« de véritables électrons de sens, libres de survivre pour eux-mêmes ou d’entrer dans de nouvelles combinaisons, de nouveaux récits³² ». On conserve ainsi dans le folklore l’image d’une Mélusine bâtisseuse, transportant dans sa dorne d’énormes pierres³³. L’iconographie des bois gravés, héritière des enluminures des manuscrits, transmet l’image d’une fée hybride, retranscrivant dans son corps l’image du péché originel et de la Chute³⁴. L’héraldique au contraire valorise une Mélusine sirène, moins inquiétante qu’une fée serpente, et pouvant alors plus aisément s’ériger en symbole d’ascension dynastique, occultant ainsi l’aspect mortifère de la fée, qui incarne pour partie, dans les romans médiévaux, la décadence de la lignée des Lusignan. L’image d’une Mélusine hybride et le souvenir d’un cri merveilleux engendrent donc, dans une autoplaticité caractéristique de la figure mythique, de nouvelles représentations, de nouvelles histoires, dans une poétique de la resémantisation. Dans la lyrique, le cri de Mélusine a d’abord peu retenu l’attention. C’est l’image frappante de la femme-serpent et le pathos d’une histoire d’amour tragique s’inscrivant bien dans une lyrique courtoise, qui intéressent davantage. Ainsi, Mélusine, nouvelle Ève, est associée, dans une poétique de la liste, à des figures féminines incarnant le péché et la chute de leur amant, dans le *Blason des faulses amours* de Guillaume Alexis. Dans *La Chasse et le Départ d’Amours*, Mélusine est une figure d’amante malheureuse au même titre que la Florence d’*Artus de Bretagne*³⁵. Étonnamment, la voix de Mélusine ne semble pas avoir immédiatement informé un *ethos* de l’amante déçue dans une poésie féminine du désespoir amoureux. Il faut attendre, à ma connaissance, le XX^e siècle pour trouver en littérature une Mélusine figure d’une poétesse victime de l’amour et de la société patriarcale. Cependant, Mélusine peut incarner une figure du poète, sans distinction de genre, dès la fin du Moyen Âge.

³² Jean-Jacques Wunenburger, art.cit., p. 78.

³³ Sur Mélusine et le folklore, voir notamment Guy Edouard Pillard, *La Déesse Mélusine : mythologie d’une fée*, Hérault, Maulévrier, 1989, et Jacques Le Goff et Emmanuel Leroy-Ladurie, « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales : Economies, Sociétés, Civilisations*, 26, n° 3-4, 1971, p. 587-622.

³⁴ Voir à ce sujet mon article « Une esthétique originale du motif de la femme-serpent : recherches ontologiques et picturales sur Mélusine au XV^e siècle », dans Irène Fabry-Tehranchi et Anna Russakoff (dir.), *Humain/Animal*, Actes du 9^e symposium annuel de la Société Internationale des Médiévistes, 28-30 juin 2012, Rodopi, 2014, p. 73-94. Sur les hybrides et leur lien avec la Chute, lire Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 26-64. Sur l’influence décisive des bois gravés allemands dans la constitution d’une image figée de Mélusine à demi-serpente en Europe, Lydia Zeldenrust, « Serpent or Half-Serpent? Bernhard Richel’s Melusine and the Making of a Western European Icon », *Neophilologus*, 100, 2016, p. 19-41.

³⁵ *Œuvres poétiques de Guillaume Alexis*, éd. Arthur Piaget et Émilie Picot, Paris, Firmin Didot, coll. « SATF », vol. I, v. 709-720, cité par Jean-Claude Mühlethaler, « Mélusine (et Philomena) à l’aube des temps modernes, Réticences courtoises face à la métamorphose », art.cit., p. 231. *La Chasse et le Départ d’Amours fait et composé par reverend pere en dieu messire Octovien de Saint-Gelais et par noble homme Blaise d’Auriol bachelier en chascun droit demourant a Thoulouze*, Paris, Vérard, 1509, BnF, Rés. Vél. 583, fol. aa^{6vo}, cité par Jean-Claude Mühlethaler, *Ibid.*, p. 235.

Mélusine, figure d'un poète omniscient

Jean-Claude Mühlethaler remarque ainsi que, dans un rondeau de Charles d'Orléans, Mélusine incarne, non sans ironie, une posture de l'auteur qui, omniscient, connaît les vrais visages des gens et est capable d'aller au-delà des apparences³⁶. Mélusine y est aussi, plus largement, une figure de lecteur averti, capable de démasquer les « bez jaunes ». Connaissant des mythes et sachant les reconnaître dans une poétique extrêmement allusive, le lecteur de textes littéraires peut alors devenir également un bon lecteur du monde et des cœurs humains.

Gens qui cuident estre si saiges / Qu'ilz pensent plusieurs abestir / Si bien ne se sauront couvrir / Qu'on n'aperçoive leurs courages. [...] On sct par anciens ouvrages / De quel mestier scevent servir ; Melusine n'en peut mentir, / Elle les congnoist aux visages, / Gens qui cuident estre si saiges³⁷.

Charles d'Orléans fait sans doute ici allusion à un passage précis des romans médiévaux, qui suit la première transgression du pacte : Mélusine sait que son mari l'a trahie, mais ne dit rien. La fée, qui « sect bien tout³⁸ », décide de se taire. Le prince-poète prend donc, pour exprimer l'idée d'une lucidité du jugement et d'une omniscience, une voix paradoxale du silence. L'absence de voix de Mélusine engendre un *ethos* poétique du dévoilement, de la connaissance de la vérité. À partir de cette posture, que Charles d'Orléans n'assume pas dans tous ses poèmes, la poésie se fait parole de vérité, renfermant le savoir du poète³⁹. Le silence de Mélusine est donc resémantisé et devient la source d'une possible parole poétique. Comme l'image, ou comme le rêve freudien, la poésie condense et déplace un motif pour lui redonner sens dans une poétique de l'analogie. Avec la Renaissance, Mélusine cesse d'être systématiquement considérée comme une *merveille* à interpréter dans un système analogique dont la clé est divine ou diabolique. « Une nouvelle liberté, acquise depuis peu dans le silence de Dieu, et le triomphe de l'homme nouveau », peut être expérimentée. « Dès la Renaissance, l'homme est condamné à être libre, à interpréter sans garanties, à inventer sans bornes » ; « la Renaissance apporte une nouvelle ivresse : le sens n'est pas inscrit en pointillés dans les

³⁶ Pour l'étude de ce rondeau et le sens donné à Mélusine dans ce poème, voir Jean-Claude Mühlethaler, *Ibid.*, p. 237-239. Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux*, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1992, rondeau 115, v.8-12.

³⁷ Charles d'Orléans, *Ibid.*, rondeau 115, v. 1-4, 9-13.

³⁸ Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 664-666.

³⁹ Même si Jean-Claude Mühlethaler montre que cette « identification du poète à la fée » a « un aspect ludique indéniable ». Jean-Claude Mühlethaler, *art.cit.*, p. 238.

choses, il peut naître d'une alchimie inédite de la pensée ⁴⁰». Forts de cette nouvelle distance possible avec le divin, les poètes ont loisir de réinventer la figure mythique de Mélusine, qui peut incarner leur propre voix.

Complainte et prophétie de Mélusine à la France

Ainsi, dans *La complainte et lamentation ou prophétie de Mélusine à la France*⁴¹, le poète, anonyme, emprunte la voix de la fée des Lusignan pour prendre parti dans la cinquième guerre de religion, durant laquelle le Duc de Montpensier assiège Lusignan, défendue par le huguenot René II de Rohan. Malgré la défense de celui-ci, la ville tombe en 1575, année de rédaction de ce curieux texte, où le cri de Mélusine, supposé annoncer le changement de maître de la forteresse, se mue en une longue complainte politique, qui appelle les Français à la paix. Le poète assume la fictionnalité de la voix de Mélusine, assurant cependant que « Si la France ne prend cet avertissement / Pensant que Melusine est une pure fable, / Qu'une fille bien tost de Saturne viendra / Qu'à son grand regret croire la contraindra / *Que si le nom est faux, le dire est véritable*⁴² ». Le sonnet liminaire signale la valeur allégorique de la voix de Mélusine, et « exprime clairement la visée de tout effet de ventriloquie : dire vrai à travers l'acte de faussaire⁴³ ». Le texte témoigne d'une excellente connaissance du roman de Jean d'Arras, auquel l'auteur fait allusion en affirmant que même lorsque Lusignan était aux mains des Anglais, et plus précisément de « Seruelle » (Creswell), la fée n'avait pas quitté son château.

Mais or' que le François assiegé dans ce Fort / Tasche à se prevaloir contre un François effort, [...]
Pource n'esperant pas assez de seureté / Dedans mon creux manoir, ore je l'ay quitté⁴⁴.

La voix de Mélusine permet au poète d'opposer la guerre de cent ans et la guerre civile qui fait alors rage en France, mettant aux prises Catholiques et Huguenots, pour condamner

⁴⁰ Anne Larue, « Pouvoirs de l'image, le mythe entre récit et poésie », *Mythe et récit poétique*, Véronique Gély-Ghedira, éd., Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, coll. « Littératures », 1998, p. 36.

⁴¹ Ce texte nous est parvenu grâce à deux éditions : *La Complainte et Lamentation ou Prophetie de Melusine à la France*, s.n., Lyon, Benoît Rigaud, 1575 et *La Complainte et Lamentation ou Prophetie de Melusine à la France*, s.n., Paris, Jean Richer, 1575. Ce texte a été réédité pour la première fois il y a peu. « La Complainte et lamentation ou prophetie de Melusine à la France », *Remonstrances, prophéties et confessions de femmes (1575-1650)*, Jean-Philippe Beaulieu (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 55-62.

⁴² « Sonet sur la prophetie de Melusine », *Ibid.*, v. 10-14, p. 55-56. Je souligne.

⁴³ Jean-Philippe Beaulieu, *Ibid.*, Introduction à « La Complainte et lamentation ou prophetie de Melusine à la France », « Mélusine la prophétesse », p. 53.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 87-88, 91-92, p. 59-60.

avec plus de vigueur ce second conflit, fratricide, qui détruit la France et les français⁴⁵. En adoptant la voix de Mélusine, l'auteur adopte la posture d'un témoin qui, à travers les âges, a assisté à la grandeur de la France, et qui a à présent peur de la voir s'enfoncer dans l'abîme. Cette figure mythique ancienne, fondatrice de la forteresse disputée qui symbolise ici, par métonymie, la France en son entier, pare la voix du poète d'une autorité qu'il n'avait sans doute pas en son nom propre, ayant d'ailleurs laissé un texte anonyme. Il peut paraître curieux pour un homme⁴⁶ – d'adopter une voix féminine pour construire un *ethos* d'autorité. Mais Mélusine a, comme le rappelle à juste titre Jean-Philippe Beaulieu, un « statut privilégié dans l'imaginaire collectif français » qui lui permet « [d']assumer un discours politique⁴⁷ ». On peut en outre légitimement supposer que la place marginale des femmes dans ces conflits armés conférait à la voix féminine une certaine distance et par là-même une posture d'autorité. Il peut ainsi s'adresser directement aux Français, dans un discours injonctif que la voix de Mélusine lui permet d'assurer :

Que faites vous, François, ayez pitié de vous, / Se defaire soy-mesme est à faire à ces fous / En qui sur la raison dominant la folie / Les membres tellement d'ensemble des-allie / Que vous voyez un membre estrangement meurdrir / Celuy que la raison commande secourir. / N'est-ce pas grand fureur quand membre contre membre / Se bendant en un corps, luy-mesme il se desmembre ? / France tu es ce corps possédé de fureur, / Tes membres les François, qui [faisaient] jadis la terreur / De tes fiers ennemis, te font, monstrueux change ! / Les maux qu'ils n'oseroient en une terre estrange⁴⁸.

Le poète a pris soin de préciser que Mélusine se montre sous une apparence hybride, moitié femme, moitié « serpent monstrueux⁴⁹ ». L'hybridité de Mélusine est alors une autre représentation du corps malade de la France, « possédé de fureur », et une partie de ce corps meurtrit l'autre, dans un « monstrueux change ». L'apparence de Mélusine s'allie alors à sa

⁴⁵ Jean-Philippe Beaulieu souligne sur ce point une analogie intéressante entre les guerres intestines de religion en France et le crime de Geoffroy – fils de Mélusine – contre son frère Fromont, geste fratricide à l'origine de la colère de Raimondin et de la rupture de l'interdit posé par la fée. *Ibid.*, Introduction à « La Complainte et lamentation ou prophétie de Melusine à la France », « Mélusine la prophétesse », p. 53.

⁴⁶ La voix narrative impersonnelle qui rapporte le discours de Mélusine, au discours direct, et qui raconte les circonstances de sa rencontre avec la fée, est une voix masculine : il se dit « tout pensif » (*Ibid.*, v.9, p. 56). Jean-Philippe Beaulieu signale d'ailleurs dans son introduction générale que nombreux sont les discours prophétiques ou les plaintes de la littérature pamphlétaire de la fin de la Renaissance qui étaient rédigés par des hommes, même si le discours était énoncé par une figure auctoriale féminine (« Introduction », p. 9).

⁴⁷ Jean-Philippe Beaulieu, Introduction à « La Complainte et lamentation ou prophétie de Melusine à la France » et à « L'oracle de la Pucelle d'Orléans » (p. 67-73), « La fée et la Pucelle », p. 51. La littérature pamphlétaire de la fin de la Renaissance compte un certain nombre de discours dits prophétiques sur lesquels Sophie Houdard a proposé un point synthétique « De la prophétie aux motions du cœur. Spirituels de cœur et de cour dans la première moitié du XVII^e siècle », *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e-XVII^e siècles)*, Augustin Redondo (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 419-421.

⁴⁸ *Ibid.*, v. 95-105, p. 60.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 20 p. 57.

voix, qui est celle du poète, pour dire et métaphoriser la décadence de la France, qui s'affaiblit elle-même et dont Mélusine, prophétesse, voit la chute prochaine dans le Ciel.

Sçaches que dans le Ciel je lis emburinées / Des choses d'icy bas toutes les destinées [...] Pource France regarde à rompre l'entresuite / Et l'ordre du destin par qui tu es conduite / À un malheur extreme, encore d'y pourvoir / Si tu veux : mais c'est temps : te reste le pouvoir. / Car combien que le Ciel fatalement dispose / La force seulement au consequent il pose / Il ne te pousse pas aux guerres contre gré / Mais c'est ta volonté [...] ⁵⁰.

La France a donc le pouvoir de changer le destin funeste que le Ciel lui expose à l'état de seule potentialité. Le poète a choisi la voix de Mélusine pour ses accents pathétiques, qui pastichent la tonalité des adieux de la fée à son époux dans le roman de Jean d'Arras, et pour son impact prophétique. Dans un déplacement, il instrumentalise cette voix pour exposer la gravité de la situation politique française. Ce n'est en effet pas une voix du retour qui nous est ici donnée à lire, mais une voix du départ. Mélusine, dans la geste médiévale, revient crier sur Lusignan pour annoncer la mort des siens ou le changement de maître de la forteresse. Mais ici au contraire, Mélusine, qui n'a jamais quitté le château, se voit obligée de partir, car celui-ci est en proie à la folie. Dans une voix qui, comme l'indique le titre, est à la fois plainte et prophétie, elle prend position contre une guerre sans précédent, qui engendre la destruction du corps de la France. Ce texte, dans lequel Mélusine est utilisée pour construire l'*ethos* d'un poète à la fois prophète et témoin, incarnant une lucidité qui est celle de la figure mythique ayant traversé les âges, a également l'intérêt de comparer Mélusine à d'autres figures féminines qui relient encore la fée des Lusignan à un acte de parole. Ainsi, Mélusine est une nouvelle Cassandre, prophétisant la perte⁵¹. Elle est aussi l'Eurydice qu'a perdue Orphée. Dans une poétique de l'allusion, Mélusine se confond ainsi avec Didon, Cassandre, Eurydice, et se voit renouvelée par coalescence avec d'autres figures mythiques⁵². Si la voix de Mélusine informe le texte, le texte en retour informe la figure mythique, contaminée par d'autres figures avec lesquelles elle présente des affinités de voix - comme Cassandre - ou de posture - comme Eurydice - soustraite au monde des hommes.

Un autre poète utilise ce procédé pour renouveler la voix de Mélusine, qui devient alors une voix métapoétique symbolisant le verbe du poète, triomphant de la mort et de la folie. Il s'agit de Nerval, dont l'allusion à Mélusine, dans « El desdichado », eut un impact

⁵⁰ *Ibid.*, v. 125-126, 145-152, p. 61-62.

⁵¹ Tout comme Jeanne d'Arc, dans le texte suivant de l'édition de Jean-Philippe Beaulieu, *Ibid.*, « L'oracle de la Pucelle d'Orléans » (p. 67-73).

⁵² Anne Geisler-Szmulewicz, « Introduction », dans *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Champion, Paris, 1999.

important sur la déconstruction et la reconstruction de la figure de Mélusine dans les siècles suivants.

« *modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / les soupirs de la sainte et les cris de la fée* »

Mélusine est l'une des figures qui hante l'imaginaire nervalien⁵³, aux côtés d'Isis ou de Manto, par exemple. Il ne s'agira pas ici de relever les allusions à la fée des Lusignan dans l'ensemble de l'œuvre de Nerval, mais de nous pencher sur l'une de ses occurrences : l'une des plus floues, mais qui fut sans doute la plus féconde. Le dernier vers d'« *El Desdichado* » fait discrètement référence à Mélusine.

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 Fée⁵⁴.

Le manuscrit Éluard accompagne le vers 14 d'une note en marge qui attribue les « cris de la fée » à « Mélusine ou Manto⁵⁵ ». Nerval opère autour de Mélusine ce syncrétisme dont son œuvre tire à la fois son charme et sa difficulté herméneutique. Il infléchit le sens du cri de la fée en insistant sur sa performativité prophétique, par rapprochement avec la figure de Manto⁵⁶, fille du devin Tirésias et prophétesse d'Apollon. Le cri mortifère de la fée est ici

⁵³ Le nom de Mélusine apparaissait dans le premier titre que Nerval avait donné à son recueil de nouvelles et de poèmes : « J'ai l'idée d'intituler cela Mélusine ou les filles du feu », Lettre à Daniel Giraud, 22 octobre 1853, *Œuvres Complètes*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », III, 1991, p. 818-819.

⁵⁴ Gérard de Nerval, « El Desdichado », dans *Oeuvres complètes*, t.XI, Les Filles du Feu, Jean-Nicolas Illouz (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 38, 2015, p. 351. Voir la notice sur « El Desdichado », p. 418-424 ainsi que les deux versions du poème, selon les manuscrits Lombard et Eluard, p. 530 et 531-532.

⁵⁵ Gérard de Nerval, *Ibid.*, p. 532.

⁵⁶ Ce rapprochement entre Mélusine et Manto, énigmatique puisque ces deux figures féminines sont issues de deux sphères culturelles distinctes et n'ont que peu en commun, pourrait s'expliquer par la lecture potentielle des *Généalogies* d'Etienne de Lusignan par Nerval. En effet, on sait que Nerval avait un intérêt particulier pour la généalogie, qu'il avait d'ailleurs retracée pour sa famille. Il s'était trouvé des origines agenaises par les Labrunie, famille de l'ascendance paternelle. C'est peut-être ce cousinage (voir Jean Richard, *Gérard de Nerval, expérience vécue et création ésotérique*, Paris, Guy Trédaniel, 1987, p. 48) avec ces Labrunie qui a incité Nerval à se rapprocher des Lusignan dont les Agenais étaient une branche cadette, et qui conduit la voix poétique du « Desdichado » à s'interroger : « Suis-je [...] Lusignan ? ». Michel Zink remarque en outre qu'Hugues VII de Lusignan, croisé en 1146, était surnommé Hugues Le Brun, entretenant avec les Labrunie un lien onomastique que Nerval avait peut-être remarqué (Pierre Laszlo, « El Desdichado -38 », *Romantisme*, 1981, n°33, *Poétiques*, p. 35-58, ici note 69 p. 56). La lecture des *Généalogies* d'Etienne de Lusignan n'est donc pas improbable, et je pense qu'elle permet peut-être d'éclairer la mention du manuscrit Eluard. Etienne écrit en effet : « Beaucoup de personnes, qui tiennent l'opinion de la trompeuse Histoire, mais plustost fable de Melusine, disent qu'elle estoit fille de Cismas Roy d'Albanie, & de Pressine fée, ou à mieux dire, magicienne, que les anciens avoyent coutume d'appeler Nymphes Deesses, Phitonisses ou Prophetesses. Comme l'Italien Arioste parlant de Mantoüe, & de qui

inversé et conjure la mort, puisque, « modulé sur la lyre », il permet de « traverser deux fois l'Achéron ». Cette mort, c'est aussi la folie qui hante Nerval, et dont l'on peut percevoir la trace dans ce poème, à travers l'instabilité identitaire du poète, qui ne relève peut-être pas entièrement d'une posture topique de la voix auctoriale qui, dans une liste caractéristique de la poétique du fragment propre à la lyrique et à l'image, proposerait une série d'identités possibles tirées d'un passé paré de l'aura du mythe. Le poème semble ainsi retracer le cheminement d'une voix qui, éclatée dans une identité indécise, s'ancre finalement dans la figure poétique d'Orphée. Mélusine n'occupe pas ici la place plus attendue de la figure féminine d'Eurydice, mais se confond au contraire avec la voix d'Orphée et avec les notes de sa lyre, à la fois matière poétique et symbole de la voix auctoriale. Nerval infléchit le sens du cri de Mélusine en le faisant retentir dans un aujourd'hui, en en faisant une voix revivifiante et poétique, triomphant de la mort, de la folie et de la mélancolie. Comme le verbe poétique qui s'extrait du néant, le cri de Mélusine sort des enfers sur la lyre d'Orphée pour s'actualiser dans le poème. En réduisant la figure mythique de Mélusine à une synecdoque poétique, Nerval donne son indépendance à un motif qui, désormais détaché de la fiction médiévale qui l'a engendré, peut être resémantisé, renversé, et renouveler ainsi le sens de la voix de Mélusine et de son *mythos*. Il confère à ce cri une épaisseur poétique et une plasticité qui invitent à le réinventer. Cette synecdoque au fort potentiel poétique eut peut-être plus d'influence dans la littérature des siècles suivants que le roman de Jean d'Arras en son entier, relativement peu lu après le XVIII^e siècle. Nerval, redécouvert par les surréalistes et

elle a eu son nom, appelle la prophétesse Manto en la langue italienne, *La fata Manto*, la fée ou prophétesse Manto, & luy donne ce nom cet excellent Arioste, non sans occasion : car comme ceux qui constituoient une fatale destinee, estimoyent aussi que c'estoit une chose infaillible que ce qui estoit arresté en la fatalité (ainsi disoyent ils) que toute chose qui estoit predicte par ces Phitonisses, & autres qui se vantoyent d'avoir le don de prophetiser, devoit infailliblement advenir, comme chose fatale & immuable », Etienne de Chypre, *Les Généalogies de soixante et sept tres-nobles et tres-illustres maisons, partie de France, partie étrangères, yssuës de Meroüée, de Thierry. Roy d'Austrasie, Bourgogne, &c.*, Guillaume le Noir, Paris, 1586, Chapitre XXXI, « L'origine de la fameuse Melusine, chef de la maison des Lusignan », f. 46. Il faut toutefois rappeler que dans l'*Orlando*, Manto, bâtisseuse d'une cité à laquelle elle a donné son nom doit, pour prix de son immortalité, se métamorphoser en serpente une fois par semaine, comme Mélusine, comme l'a remarqué Ruth Thomas (« 'Mélusine ou Manto' : Nerval's annotation », *French Studies Bulletin*, Oxford University, vol. 21, 77, 2000, p. 11-12). Associée à une autre fée, Melisse, dont le nom n'est pas sans rappeler celui de Mélusine, elle a peut-être hérité ce caractère ophidien de la fée des Lusignan, selon Boria Sax (*The Serpent and the Swan, the Animal Bride in Folklore and Literature*, Blacksburg, The McDonald & Woodward Publishing Company, 1998, p. 94). Ce n'est cependant pas leur forme reptilienne commune qui semble avoir intéressé Nerval, mais bien leur pouvoir prophétique (la version du « Desdichado » du manuscrit Eluard s'intitule d'ailleurs « Le Destin »), que souligne Etienne de Lusignan. L'association des noms de « Mélusine » et « Manto » apparaît de plus pour la première fois, à ma connaissance, sous la plume d'Etienne.

largement commenté depuis, a en effet inspiré des auteurs qui, s'inscrivant dans son sillage, ont fait de la voix de Mélusine une voix métapoétique régénérant le monde.

Mélusine : une voix poétique revivifiante

La création fictionnelle contemporaine se caractérise par une réinvention et une recréation très libres des motifs associés aux figures mythiques, particulièrement valorisées au XX^e siècle. Véronique Gély a en effet montré que « dans les sociétés occidentales la recherche de nouvelles idéologies en réponse aux idéologies dominantes insatisfaisantes, mène à la création d'innombrables sous-cultures et de quêtes personnelles qui valorisent massivement la notion de mythe⁵⁷ ». S'inscrivant dans la continuité d'une réanimation herméneutique des mythes particulièrement dynamique depuis le XIX^e siècle, et dans laquelle la psychanalyse au XX^e siècle a joué un rôle important, la création littéraire contemporaine intellectualise le *mythos* pour en faire « un mode de pensée symbolique » transcritible dans une exégèse⁵⁸, se fondant elle-même sur les exégèses que les sciences sociales ont fourni des mythes. La critique sur Mélusine a ainsi été inductrice d'une nouvelle poétique où le mythe, réinvesti de sens par la critique, est déconstruit pour reformer une nouvelle forme signifiante. C'est ainsi que les adaptations contemporaines de la figure mythique de Mélusine reprennent moins le *mythos* médiéval, qui apparaît plus que jamais comme un « récit spectral⁵⁹ ». Réinvestie dans des textes qui la détachent de la fiction médiévale et la confondent avec d'autres figures mythiques féminines comme Ève, Dahut, ou Isis, « Mélusine [est] perdue, retrouvée, réinventée, [et en elle] s'est opéré [un] changement de signe⁶⁰ ». La voix de Mélusine, asexuée dans les siècles précédents, et qui pouvait être investie d'une parole poétique au masculin, devient une voix véritablement féminine, inductrice d'une poétique nouvelle. Cette sexualisation de la voix et du mythe de Mélusine va de pair avec l'évolution du rôle de la femme dans la société, et un certain révisionnisme mythique, qui a tendance à redonner à la femme une place plus positive, revisitant par exemple le mythe du péché

⁵⁷ Véronique Gély, art.cit.

⁵⁸ Sur la réanimation herméneutique des mythes comme élément d'une dialectique créatrice, voir J-J. Wunenburger, art.cit., p. 76-77.

⁵⁹ Pascale Auraix-Jonchières, « Avant-Propos », *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme*, art.cit., p. 17.

⁶⁰ Pierre Brunel, « Mélusine dans *Arcane 17* d'André Breton », dans *L'imaginaire du secret*, Ellug, Grenoble, 1991, p. 196.

originel et de la faute féminine, dont Mélusine, avec sa queue de serpent, constitue une sorte de double. À la figure de Mélusine s'étaient en partie substituées au XIX^e siècle des figures de la lamentation, comme Ondine et Mélisande. Certains auteurs ont donc le sentiment qu'il faut « racheter » Mélusine, lui redonner sa force première, dans le contexte d'une critique qui met en avant l'idée d'une déesse mère primitive, supplantée par la suite par des religions et des pratiques patriarcales⁶¹.

André Breton, dans *Arcane 17* et Antonia Byatt, dans *Possession*, font bien allusion au premier cri de Mélusine, celui du désespoir maternel et de la perte, mais ils inventent pour la fée un second cri, qui inverse le premier et rachète la voix et la figure de Mélusine, devenues sous leur plume symbole poétique de régénérescence personnelle et collective. Mélusine trouve alors sa voix/e, qui, mise en abîme du verbe poétique, se conjugue au féminin.

« *Mélusine à l'instant du second cri* »

Dans la poétique d'André Breton, la poésie, le conte, le mythe, sont associés au renouveau, à une force régénérante susceptible de changer le monde⁶².

Il ne fallut rien moins que l'assistance de toutes les puissances qui se manifestent dans les contes pour que de la cendre surgisse la fleur-qui-emma, bondisse la bête blanche dont le long œil dévoile les mystères des bois⁶³.

Mélusine, figure mythique d'un conte médiéval, est donc remobilisée par Breton dans un essai poétique, *Arcane 17*, où elle incarne l'étoile du tarot, symbole de renouveau. En effet, Mélusine, « en partie serpent, poisson, oiseau, synthétisant, en quelque sorte, toutes les légendes antérieures, annonç[e] une ère nouvelle, non plus de misère, de pauvreté, de malheur, mais de liberté, d'amour, de poésie, en rapport avec la libération du vieux continent⁶⁴ ». Si le premier cri de Mélusine, douloureux et mortifère, est le symptôme de « la fatalité déchaînée sur elle par l'homme seul⁶⁵ », le second cri au contraire, renverse les signes

⁶¹ Marija Gimbutas, Joseph Campbell, Camille Chaplain, Valérie Morlot-Duhoux trad., Jean Guilaine préf., *Le langage de la déesse*, Paris, Éditions des Femmes, 2005.

⁶² Voir mon article « À la croisée de l'imaginaire individuel et collectif, Mélusine, figure mythique salvatrice dans *Arcane 17* d'André Breton », dans Claudia Canu Fautré et Giovanna Caltagirone (dir.), *La forza del mito tra finzione e realtà, La force du mythe entre fiction et réalité*, Rome, Edizioni Universitarie Romane, 2016, p. 95-107.

⁶³ André Breton, *op.cit.*, p. 27.

⁶⁴ Henri Béhar, « La Mélusine surréaliste », dans *Mélusine moderne et contemporaine*, Henri Béhar, Arlette Bouloumié, éd., Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001, p. 148.

⁶⁵ André Breton, *op.cit.*, p. 61.

du premier et des mythes chrétiens qui ont fait de la femme le symbole de la Chute. C'est ainsi que « [l]e second cri de Mélusine, ce doit être le rêve de l'enfantement sans la douleur⁶⁶ », un cri qui marque l'enfantement de la femme-enfant, qui se donne naissance à elle-même, après avoir traversé la douleur absolue du deuil.

Mélusine à l'instant du second cri : elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson d'août [...] Et sous l'écroulement de ses cheveux dédorés se composent à jamais tous les traits distinctifs de la femme-enfant, de cette race si particulière qui a toujours subjugué les poètes *parce que le temps sur elle n'a pas de prise*⁶⁷.

Mélusine redevient humaine, prenant alors les traits de l'étoile de l'arcane 17. Devenue jeune, éternelle, elle peut raviver la sève du monde et faire dominer « l'idée du *salut terrestre par la femme*, de la vocation transcendante de la femme, vocation qui s'est trouvée systématiquement obscurcie, contrariée ou dévoyée jusqu'à nous, mais qui n'en doit pas moins s'affirmer triomphalement un jour⁶⁸ ». Or cette femme-enfant, appelée à régner sur un monde régénéré, et dont Mélusine est une incarnation parfaite, est le but ultime de l'œuvre d'art, qui « doit l'avoir constamment en vue dans son triomphe⁶⁹ ». La femme-enfant, qui a survécu à l'expérience de la douleur absolue, peut donner naissance au « feu sombre », celui de la révolte, qui, selon Breton est « seule créatrice de lumière⁷⁰ ». Elle est le ferment de l'étoile qui est poésie, liberté et amour. Dans son second cri, Mélusine disparaît et devient une image de « toute la femme⁷¹ ». La description qu'en fait alors Breton est celle de la femme que l'on peut voir sur la carte de tarot de l'arcane 17. Le cri de Mélusine peut donc être considéré comme une mise en abyme de la voix poétique, qui régénère le monde par le « *détour par l'essence*⁷² » qu'elle représente. Pour ce cri comme pour la langue, Breton aspire à un « *changement de signe*⁷³ », à une conversion poétique qui saurait « faire jaillir, jusqu'à s'y résorber à distance, de l'éternel⁷⁴ ». De la mort, de la douleur et du deuil, de la guerre, naît la

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 61-62.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁷¹ *Ibid.*, p. 67.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

⁷³ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

poésie. C'est ainsi qu'« André Breton dépasse le chant funèbre de Mélusine réduite à quitter Lusignan dans un cri de douleur pour un chant d'espoir merveilleux et poétique⁷⁵ ».

Mélusine, voix féminine

Antonia Byatt, qui n'a pourtant apparemment pas lu Breton, invente elle aussi pour Mélusine un second cri, qui trouve dans le renouveau du monde un écho cosmique. Dans *Possession*, elle invente pour Mélusine une lignée féminine, dont deux représentantes sont données à voir dans le texte, Christabel LaMotte, poétesse du XIX^e siècle, et Maud Bailey, chercheuse en littérature du XX^e. Le roman croise ainsi deux trames narratives et temporelles innervées par la figure mythique de Mélusine, principe du texte et de la correspondance fictive entre deux amants : Christabel et Randolph Henry Ash, poète lui aussi fictif de l'ère victorienne. Leurs échanges concernent en effet en premier lieu un poème épique sur la fée Mélusine que projette d'écrire Christabel. Quelques extraits de cette œuvre fictive sont insérés dans le roman. *Possession* présente donc une réécriture partielle du *mythos* mélusinien et joue sur certains de ses motifs pour construire l'*ethos* de la femme artiste du XIX^e siècle. Christabel incarne le versant pathétique de la fée, comme son nom, reprenant celui du Baron de La Motte-Fouqué, auteur d'*Undine*, le laisse entendre. Mélusine constitue d'ailleurs, pour elle, un prisme identitaire à travers lequel elle peut se représenter, sur le plan personnel et artistique.

« I am like the fairy Mélusine, the Sirens and the Mermaids, half-French, half-English, and behind these langages, there is the Breton and the Celt⁷⁶ ».

« I have been Melusina these thirty years. I have so to speak flown about and about the battlements of this stronghold crying on the wind of my need to see and feed and comfort my child, who knew me not⁷⁷ ».

Mélusine permet en effet de présenter une image de la femme, et surtout de la femme artiste. Elle se reconnaît en Mélusine, comme elle créature pleine de puissance, de création, mais

⁷⁵ Hervé Menou, « Le mythe de Mélusine et la rencontre dans le texte bretonien », dans *Mélusine moderne et contemporaine*, art.cit., p. 170-171.

⁷⁶ Antonia S. Byatt, *Possession*, New-York, Random house, coll. Vintage Books, 1990 ; *Possession*, Jean-Louis Chevalier, trad., Paris, Flammarion, 1993. « Je suis comme la Fée Mélusine, les sirènes et les mermaids, mi-française, mi-anglaise, et derrière ces deux langues, il y a le breton et le celté ».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 544 ; p. 655-656 : « Il y a trente ans que je suis Mélusine. Et que je vole, pour ainsi dire, autour des créneaux de ce donjon – que je vole et que je crie au vent mon besoin de voir, de nourrir et de consoler mon enfant, qui ne me connaît pas. »

aussi de fragilité, de doutes liés à son art et à sa condition féminine, dans une société patriarcale qui limite ses possibilités artistiques.

« I would write, if I undertook it – a little from Melusina’s-own-vision. Not, as you might, in the first Person – as inhabiting her skin – but seeing her as an unfortunate Creature-of Power and Frailty-always in Fear of returning in the Ranging of the Air-the not-eternal-but finally-an-nihilated-Air⁷⁸ ».

Mélusine est une figure sociale qui peut condenser une vie, et une essence, celle de la femme, « infortunée Créature-de Puissance et de Fragilité ». Elle la choisit donc pour porter sa voix de femme dans le poème épique, genre masculin. Elle choisit en partie d’écrire sur la fée Mélusine pour montrer que le pouvoir exercé par une femme est toujours puni, anéanti : « But let the Power take a female form / And ‘tis Power is punished⁷⁹ ». L’artiste féminine, qui tente d’exercer un pouvoir, est de la même façon mise au ban de la société. Byatt crée une analogie entre Mélusine et la femme artiste, faisant de la fée une figure sociale représentative de cet ensemble de femmes dont le talent n’est pas reconnu. Ainsi, elle définit Mélusine comme une femme « habile de ses mains », capable de construire des châteaux et des églises comme de s’adonner aux travaux domestiques plus simples : « I am interested in other visions of the Fairy Melusine – who has two aspects – an Unnatural Monster – and a most and proud and loving and handy woman »⁸⁰.

Mélusine permet donc de construire l’*ethos* d’une voix poétique au féminin, contrainte par une société patriarcale. À travers son poème épique de la fée Mélusine, Christabel cherche à donner une image vraie de la femme, débarrassée des préjugés masculins qui l’entachent. Elle montre en écrivant ce poème qu’elle est consciente de la nature profonde des femmes, et la révèle. Elle est belle et monstrueuse, Mélusine. Au Moyen Âge, elle prenait cet aspect de femme-serpent car elle était maudite. Mais si la Mélusine de Byatt / LaMotte est hybride, double, c’est parce qu’elle est la représentation de la femme par un regard masculin : « men

⁷⁸ *Ibid.*, p. 192 ; p. 242 : « J’écrirais, si j’écrivais ce poème, un peu selon le point de vue de Mélusine elle-même. Non pas, comme vous le feriez, à la première personne, comme si j’habitais son corps – mais en voyant en elle une infortunée Créature-de Puissance et de Fragilité – en proie à la peur incessante de retourner à l’Errance dans les airs – les airs qui ne sont pas éternels-mais promis à l’anéantissement ultime ».

⁷⁹*Ibid.*, p. 317 ; p. 397 : « Mais que le pouvoir prenne apparence de femme, et c’est le pouvoir qui subit le châtement ».

⁸⁰*Ibid.*, p. 191 ; p. 241 : « je m’intéresse aux autres visions de la fée Mélusine – qui a deux aspects – un Monstre Dénaturé – et une femme extrêmement fière, aimante, et habile de ses mains ».

saw women as double beings, enchantresses and demons or innocent angels. [...] Who knows what Melusina was in her freedom with no eyes on her⁸¹ ?».

Pour Alicia Ostriker, c'est justement à cause du mythe que la femme est considérée comme un ange ou comme un monstre⁸². Mélusine porte dans sa chair le double regard inexact de l'homme sur la femme, qui la considère, soit comme un « calice de pureté », ce que Christabel s'ingénie à refuser, soit comme une femme fatale démoniaque. C'est en mêlant ces deux visions faussées que la véritable nature de la femme peut être révélée. Le corps hybride de Mélusine est le reflet de deux images de la femme qui semblent inconciliables.

Byatt fait donc du mythe de Mélusine un instrument de renversement de la perception des sexes. Les mythes de la grande déesse primitive, dont Mélusine est un avatar dans ses romans, expriment le potentiel oublié, la force des femmes. En effet, si l'on se réfère aux travaux de Marija Gimbutas ou de Gillian Alban, cette déesse aurait exercé un pouvoir sur tous les aspects de la vie et de la société : l'agriculture, mais aussi la culture, la littérature. Écrire sur cette déesse, c'est briser la répartition traditionnelle des rôles pour apprécier un pouvoir féminin qui peut s'exercer dans toutes les sphères de la vie⁸³. Afin de montrer le pouvoir originel des femmes, Byatt cherche à redonner à l'histoire de la fée la force première du mythe, en adoptant une écriture particulière, fondée sur une conception féministe de la langue. Elle ne nous donne que quelques extraits de l'œuvre supposée de Christabel pour privilégier la force de quelques images frappantes à un récit rationalisé. Les moments qui nous sont donnés à lire sont l'*incipit*, la rencontre, la scène du bain et le *lamento* de Raimondin après sa trahison. Ce sont les scènes clés de l'histoire, à partir desquelles il est possible au lecteur d'imaginer le reste. Ainsi, elle renoue avec le temps de la déesse, celui du mythe, et avec une langue plus féminine, puisque le langage du *logos* est souvent attribué aux hommes alors que la langue plus intuitive du mythe est supposée mieux répondre aux caractéristiques féminines. Cette langue intuitive peut prendre toutes sortes de formes, et dans le roman, deux d'entre elles sont utilisées : la poésie, dans l'œuvre fictive de Christabel, et la langue des « blancs ». Cette langue a été théorisée par des autrices féministes comme Luce Irigaray, qui a marqué la découverte de Mélusine par Byatt. La femme n'aurait pas de place « dans la langue traditionnelle dominée par la loi du père, une langue phallogocentrique et

⁸¹ *Ibid.*, p. 404 ; p. 496 : « elle a dit que les hommes voient les femmes comme des êtres doubles, enchantresses et démons, ou anges innocents. [...] Qui sait ce qu'était Mélusine quand elle était libre et qu'aucun regard ne se posait sur elle ? ».

⁸² Alicia Ostriker, art.cit., p. 71.

⁸³ Gillian M. E. Alban, *Melusine the serpent goddess in A. S. Byatt's "Possession" and in mythology*, Lanham, Lexington books, 2003, p. 19-20.

égocentrique qui exclut le corps de la femme ». Les blancs du discours rappellent ainsi les lieux d'une exclusion. En inscrivant Mélusine dans des écarts, des ellipses, l'auteur déconstruit ainsi les hiérarchies habituelles⁸⁴. Choisir de ne donner que quelques extraits du poème de la « Fée Mélusine », c'est peut-être réécrire le mythe dans une poétique, dans une langue autre, plus féminine, qui laisse une grande place à l'imagination et à l'intuition, afin de combler les vides laissés par les bribes du récit. Elle module la langue de son roman sur une conception féministe du langage, attribuant ainsi le *logos* aux hommes et la langue plus intuitive du mythe, aux femmes. Byatt adopte donc, pour réécrire Mélusine, une poétique particulière, qui correspond à une conception féministe du langage, aux caractéristiques de la parlure féminine selon des intellectuelles féministes comme Luce Irigaray ou Julia Kristeva.

Son roman même, sous-titré « A Romance », revendique une poétique particulière, qui lui permet de prendre une certaine latitude avec ses modèles mythiques : « When a writer calls his work a Romance, it needs hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a Novel⁸⁵ ». Byatt resémantise la figure mythique de Mélusine dans le cadre d'un révisionnisme mythique qui s'inscrit dans des théories féministes. La latitude prise avec son modèle lui permet ainsi de réinventer la voix de la fée, qui devient le symbole de la voix poétique d'une femme artiste enfermée dans une société patriarcale répressive. Mais elle invente pour Mélusine une autre voix, un cri de jouissance et de possession de soi sur lequel s'achève le roman. Ce cri, poussé par Maud, autre avatar de Mélusine dans le texte, est une voix démiurgique qui trouve un écho cosmique dans la tempête qui se déchaîne au dehors et après laquelle « le monde entier avait une étrange odeur nouvelle. [...] C'était l'odeur de la mort et de la destruction, et elle sentait le renouveau, la vie et l'espérance⁸⁶ ». En délivrant Mélusine du cadre de sa fiction médiévale, qui exige sa perte, l'auteure peut réinventer sa voix, qui devient la voix exemplaire de la femme artiste et, au-delà, celle de toute la femme qui, libérée des schémas patriarcaux dans lesquels elle était enfermée, annonce une ère nouvelle.

⁸⁴ Georges Cesbron, « Conclusion », dans *Mélusine moderne et contemporaine*, *op.cit.*, p. 343.

⁸⁵ Antonia S. Byatt, dédicace, in *op.cit.*, n.p ; p.9 : « Lorsqu'un écrivain donne à son œuvre le nom de Roman Romanesque, il n'est guère besoin d'observer qu'il souhaite invoquer une certaine latitude en ce qui concerne sa manière autant que sa matière, latitude à laquelle il ne se serait pas cru autorisé s'il avait professé écrire un simple Roman ».

⁸⁶ *Ibid.*, p. 550 ; p. 664 : « In the morning, the whole world had a strange new smell. (...) It was the smell of death and destruction and it smelled fresh and lively and hopeful ».

La figure mythique de Mélusine, *merveille* médiévale appelant à être réinventée dans des développements herméneutiques qui ne viendraient jamais à bout de son indécision essentielle, ne pouvait, en ce sens, qu'être inductrice de poésie. En revanche, il semble plus étonnant que sa voix, voix paradoxale du silence de la fée omnisciente qui choisit le pardon et le secret, voix animalière d'un cri mortifère qui traduit l'ambiguïté et l'hybridité de la femme-serpent, devienne une voix métaboétique. Mais la figure mythique se construit dans ses écarts, ses déplacements par rapport à un *mythos* dont elle renouvelle le sens en s'en éloignant. C'est ainsi que les auteurs manipulent les motifs du récit médiéval pour en faire des mythes féconds, resémantisés parce qu'extraits de leur contexte initial. Si Mélusine peut déjà, à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, grâce à une poétique de l'allusion et du fragment, prêter sa voix à des poètes, elle devient plus largement une voix métaboétique après que Nerval a fait retentir ses cris sur « la lyre d'Orphée ». Mélusine est ainsi, chez Breton ou chez Antonia Byatt, le symbole d'une voix poétique revivifiante, et d'une poétique particulière. Si Mélusine est aujourd'hui le nom d'une revue surréaliste, c'est en effet bien parce qu'elle incarne, par son hybridité et par le rôle que lui a accordé Breton dans *Arcane 17*, une certaine conception du surréalisme, comme poétique de l'analogie libre, du paradoxe, de l'ambiguïté, d'une voix qui tâche de revivifier le monde. De même, dans *Possession*, Mélusine impulse une poétique plus féminine, celle d'un mythe qui s'exprime dans une langue allusive, une « langue des blancs » qui laisse une grande place à l'intuition et à l'imagination. Symbole et outil de construction d'un *ethos* poétique masculin ou féminin, Mélusine met en abyme, dans son cri, une voix poétique qui marque un « changement de signe », de la disparition à la continuité, de la mort à la vie, du monde patriarcal à l'avènement d'une société autre, de la folie à la poésie, du néant au verbe.