MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Mélusine : la violence des sentiments

Myriam White-Le Goff

10.58048/2263-7664/3804

Roman rose, roman noir

Les romans aux dimensions historiques et politiques de *Mélusine*, de Jean d'Arras et de Coudrette, peuvent être lus comme une grande histoire d'amour, si on occulte qu'à l'origine de l'amour et à chacun des nœuds de son déroulement se trouvent le crime et les lois du sang. Le merveilleux même qui caractérise les romans médiévaux est d'une nature ambivalente qui les situe entre des textes roses et des textes noirs. La protagoniste féerique s'édifie autour d'un imaginaire mythique du féminin inquiétant. Le récit fonctionne sur de lourds secrets et non-dits : violences passionnelles, vengeances, parricide, infanticide... Le lien entre rose et noir se resserre autour de la figure maternelle et de la filiation, autour de ce que Julia Kristeva a désigné par « l'abject ». On comprend que rose et noir sont tantôt l'envers et l'endroit d'une même matière. Paradoxalement, le noir élève presque plus que le rose, ou, plus justement, l'amour, le rose, donne le désir de s'élever, mais le noir en impose la nécessité. Le noir donne une finalité au rose.

Abstract

The historical and political novels of *Melusine*, by Jean d'Arras and by Coudrette, can be read as an immense love story, if we conceal the fact that this love originates and develops from crime and blood laws. The marvels that characterise medieval novels are in themselves ambivalent, situating them between romantic and dark tales. The fairy protagonist is built on a mythical and imaginary figure of fearful feminine. The story develops around heavy secrets and unspoken events: passionate violence, revenge, patricide, infanticide... The link between romantic novel and dark novel gets tighter around the maternal figure and filiation, around what Julia Kristeva has called the "abject". The reader understands that romantic and dark are the two sides of one single material. Paradoxically, the darkness elevates more than the romance, or, to be clearer, love creates the desire for elevation, but the darkness makes it necessary. The darkness gives a finality to the romance.

Il va de soi que les romans médiévaux de Mélusine, que ce soit celui de Jean d'Arras rédigé en 1393 ou celui de Coudrette écrit entre 1401 et 1405, ne peuvent être considérés comme des romans roses ni comme des romans noirs, tant lesdites catégorisations étaient étrangères à la société qui les a produits. Néanmoins, l'histoire de Mélusine, c'est-à-dire celle d'une fée qui épouse un homme auquel elle donne une prestigieuse descendance, reste connue comme une grande histoire d'amour sentimentale. Or, on oublie parfois trop vite qu'à son origine et à chaque nœud de son déroulement se trouvent le crime et les lois du sang. Différentes modalités du mystère et de l'énigme constituent des moteurs de l'intrigue et rappellent sa coloration mythique. Ainsi, dans un premier temps, je montrerai en quoi l'étude des romans de Mélusine, ici, n'est pas totalement hors-sujet. Ensuite, j'aborderai la conception de l'amour sur laquelle s'appuient les romans pour mieux en arriver à la part la plus obscure des œuvres médiévales.

Un hors-sujet !

Pour reprendre certains des termes employés dans la présentation du projet qui nous réunit, il semble bien que tant le rose que le noir engagent la narration des deux romans sans que l'on puisse véritablement évoquer de « dispositif ». De fait, c'est précisément l'intrication et le conditionnement réciproque de l'un et de l'autre pôle qui caractérisent le récit mélusinien. Si l'on peut à juste titre parler de « déterritorialisation » d'un certain nombre de *topoï* qui sont exportés depuis des antécédents mythiques ou folkloriques jusque dans les romans mélusiniens, il apparaît surtout que les œuvres médiévales cherchent à rendre le chatoiement et la polysémie de certains motifs ou de certains thèmes. C'est bien un certain pouvoir de « saisissement[1] », sans doute hérité de leur origine folklorique, qu'on y retrouve. La narration est toujours limpide et fluide, néanmoins la signification du récit demeure fuyante, indécise ou en suspens. C'est que les romans de Mélusine ne ressemblent à rien, tout en croisant des catégories traditionnelles : roman d'amour, roman féerique, roman courtois, épopée… On est loin de toute possibilité sérielle, souvent associée aux romans roses ou noirs. Certes le roman est redoublé, entre Jean d'Arras et Coudrette ; il sera ensuite dédoublé par l'histoire de son édition puisqu'on dissociera progressivement l'histoire des parents de celle des fils et

en particulier de celle du plus connu, Geoffroy la Grande Dent. Toutefois, les romans mélusiniens sont uniques et isolés dans l'histoire littéraire de leur temps. On peut expliquer cela par le contexte de leur rédaction : il s'agit de deux commandes, issues de deux familles du même lignage des Lusignan, mais proches des deux camps opposés, en pleine guerre de Cent Ans. Globalement, les deux romans racontent la même histoire : Jean d'Arras, en prose, Coudrette, en vers. Il s'agit pour chaque famille de revendiquer comme personnelle l'ascendance mélusinienne, afin d'affirmer dans le même mouvement la possession de certains territoires. Pour faire simple, Mélusine est ce que l'on appelle parfois une fée du terroir, un ancêtre totémique, qui lie le lignage à la possession d'une terre, ce qui est bien entendu litigieux au cours du conflit pendant lequel les romans sont écrits. C'est pourquoi, les deux romans se présentent, génériquement, comme des romans historiques, rapportant la généalogie (féerique) du lignage, en remontant à l'ancêtre primitif et mythique d'où provient son attachement à une terre. Cela pourrait paraître étrange à d'autres périodes, mais un certain Moyen Âge n'excluait pas le dialogue du rationnel et du merveilleux. Ces romans si curieux sont loin de toute paralittérature tant ils sont aux prises avec les questions officielles et centrales dans la vie politique de l'époque. Ils n'ont la légèreté ni du rose, ni du noir, tout en semblant parfois bien plus fantaisistes.

Toutefois, le qualificatif même de « merveilleux » pourrait déjà poser problème, pour la réflexion qui nous intéresse ici. Ni le roman rose, ni le roman noir ne mobilisent de causalité surnaturelle ou merveilleuse, si ce n'est l'irrationalité de la passion ou des allusions fantastiques, le cas échéant. Or la merveille, comme on dit au Moyen Âge, est omniprésente dans le récit mélusinien : l'héroïne est un être féerique, qui plus est, métamorphique, puisque Mélusine se transforme en serpente jusqu'au nombril tous les samedis, jour où elle a fait promettre à son époux, Raymondin, qui ignore son secret, de ne pas chercher à la voir. En apparence, on semble loin du roman Harlequin… Néanmoins, contre toute attente, le personnage de Mélusine apparaît avant tout comme une femme, comme une épouse, comme une mère, et, chose assez rare pendant la période médiévale, sa psychologie – et on admettra ici de nombreux anachronismes ! – est développée et nuancée. Les romans sont riches en peinture des sentiments ou en dialogues lyriques, si bien qu'ils ressemblent souvent plus à des histoires d'amour qu'à des récits merveilleux. Il faut se souvenir que ce sont de puissantes familles

aristocratiques qui convoquent la fée : elle apparaît donc bien insérée dans la société et les mœurs de son temps. Elle prône même des valeurs un peu désuètes, à l'époque, comme celles de la croisade. Elle pose la question cruciale, socialement, du devenir des fils cadets ou de la dérive morale de l'Église. Le cadre romanesque apparaît donc comme suffisamment réaliste pour permettre d'appréhender l'histoire mélusinienne sans le filtre unique du merveilleux. La relation établie entre Raymondin et Mélusine passe par les stades incontournables des amours courtoises médiévales, quand elles s'accordent avec les « bonnes mœurs ». Les amants se marient, s'établissent sur un puissant domaine et ont une importante descendance. L'amour n'est pas une parenthèse, mais il constitue la matière même de l'existence dans sa plénitude. Il ne refuse pas même d'explorer le quotidien et le trivial. Dans son grand amour, Mélusine se soucie de la prospérité matérielle de Raymondin. Elle le gratifie de richesses, de pouvoirs, de territoires. La merveille, me semble-t-il, réapparaîtra plus tard dans la réflexion, puisque le crime lui est intrinsèquement lié. De fait, la nature métamorphique de Mélusine s'explique par une malédiction maternelle, prononcée à la suite du parricide commis par l'héroïne. La transgression de ce tabou signifie l'ébranlement du récit puisque pour punir sa fille, la fée Présine, lui impose d'errer à travers le monde en quête d'un époux humain qui voudra bien accepter de ne pas savoir ce qu'elle devient le samedi, afin qu'elle puisse racheter son crime, acquérir une âme humaine pour connaître, *in fine*, la mort et le salut en Dieu.

Ce crime de Mélusine s'accomplit néanmoins loin des codes du roman noir. Il ne fait que « sanctionner » un préjudice subi : toutes les histoires d'union entre un être humain et un être surnaturel, *topos* très ancien, sont conditionnées par le respect d'un interdit. Or le père de Mélusine a transgressé celui fixé par sa mère féerique et a ainsi causé son désespoir et son isolement dans le monde d'Avalon. Mélusine et ses sœurs sont éduquées à l'écart du monde humain mais quand elles apprennent la faute paternelle – avoir vu son épouse, tout juste accouchée, alors que cela lui était défendu – elles décident de venger leur mère, en enfermant le père dans une montagne, ce qui ne tarde pas à causer son trépas. Telle qu'elle est présentée dans le roman, l'affaire ne fait guère sourire et le lecteur comprend la gravité sinistre de la transgression. C'est la logique de la vengeance qui est enclenchée et qui se perpétuera d'ailleurs tout au long du récit. Dans le roman mélusinien, on punit et on se venge de génération en génération, tant la

morale médiévale tient en horreur toute trahison : Mélusine venge sa mère mais aussi son fils Geoffroy la Grande Dent venge ses parents de son oncle qui les a trahis. Dès leur rencontre, Mélusine révèle à son époux les trahisons du passé et Raymondin s'en va venger son père, trompé, il y a longtemps, par un rival, sur son territoire de Bretagne. Or, dans les romans mélusiniens, la vengeance, c'est la mort. On se situe dans un monde violent : comme dans le roman noir, l'issue est toujours fatale et il ne semble pas y avoir de salut pour les amants merveilleux.

Les mystères de l'amour

C'est que l'intrigue est par essence extrêmement transgressive et tragique. Il s'agit d'évoquer la possibilité de l'union d'êtres de deux natures différentes : un homme et une fée. On peut comprendre cela comme une métaphore pour rappeler l'irréductible altérité de l'autre, dans l'amour, mais surtout pour évoquer une certaine vision du monde féminin, comme c'est souvent le cas avec les fées médiévales qui ressemblent tant aux femmes tout en les radicalisant : plus belles, plus intelligentes, plus dangereuses… Sur ce point, elles sont d'ailleurs assez différentes de leurs homologues masculins, les chevaliers *faés*, souvent nettement plus « exotiques[2] ». La scène de première rencontre des amants, en pleine forêt, est originale sur certains points[3] tout en reprenant le *topos* du *locus amoenus* et particulièrement l'image de la « fontaine », comme on dit au Moyen Âge, c'est-à-dire de la source :

> arriva sur une fontaine nommee la Fontaine de Soif. Et aucuns la nommerent la Fontaine faee pour ce que mainte aventure y est avenue du temps passé et avenoit de jour en jour. Et estoit la fontaine en un fier et merveilleux desrubaux [escarpement] et avoit grans rochiers au dessus et belle praierie au long de la valee oultre la haulte forest[4].

Bien entendu, l'élément liquide est associé au monde féminin et à sa sexualité, mais il est intéressant d'observer que l'image traditionnelle est développée plus tard puisqu'on explique que c'est à partir de cette source que Mélusine établira un système d'irrigation qui contribuera à assurer la prospérité matérielle de la famille. Ainsi, symboliquement, c'est effectivement la part féminine qui nourrit le lignage. À l'image des traditionnelles

fées marraines ou amantes, Mélusine garantit le bonheur terrestre de ceux auxquels elle est attachée. Mais l'eau de cette source peut aussi prendre l'aspect du sang mélusinien qui coule dans les veines du lignage des Lusignan, et notamment du premier sang versé ou tari qui a rapproché les amants : Mélusine est en quête d'un époux après son parricide, Raymondin erre désespéré après avoir transpercé son oncle d'une lance, en pensant atteindre un sanglier. Sans ces morts, point de rencontre. Or à la différence de Raymondin, qui ignorera jusqu'à leur séparation le crime de son épouse, Mélusine sait tout de l'erreur de Raymondin et elle lui donne la solution non seulement pour en éviter toutes les conséquences (faire passer l'accident pour une éventration causée par la seule défense du sanglier), mais encore, par là, elle convainc le jeune homme de l'épouser et entame ainsi le rachat de sa propre faute. Il apparaît de la sorte que le féminin présente certaines affinités avec le crime, ce qui n'étonne guère...

En outre, le fait que la faute de Mélusine ainsi que sa véritable nature demeurent secrètes explique au moins en partie que la vie de Raymondin et de son épouse rejoue les échecs de leurs parents. Les deux pères des amants ont également connu des amours surnaturelles et leur dissolution. Même, on pourrait voir plus loin et plus troublant : pourquoi Mélusine s'obstine-t-elle à taire l'identité de la belle dame qu'a connue le père de son époux à une époque où elle errait déjà à travers le monde en quête d'une âme sœur ? Et aussi, comment connaît-elle cette mésaventure ? Seulement par sa connaissance magique de toutes choses du passé ? Pourquoi cette belle dame ressemble-t-elle tant à la fée de Lusignan, bâtissant des forteresses et défrichant un domaine ? Peut-on imaginer que c'est déjà une Mélusine sans âge qu'a connu le père de l'époux actuel ? Est-ce une hypothèse trop sulfureuse, trop sombre, pour un roman d'amour ? Quoi qu'il en soit, cela pourrait bien expliquer pourquoi la belle s'intéresse à ce jeune écuyer qui n'a encore fait aucune preuve quand elle l'interpelle dans la forêt. Comment l'a-t-elle choisi parmi les autres hommes ? Peut-être précisément parce qu'il est le fils de ce père qu'elle a déjà si bien connu... Ou est-ce trop choquant d'imaginer que la fée intemporelle a pu se faire aimer des deux hommes ? Certes, rien de cela n'est explicite dans les romans, ni même véritablement suggéré, mais on peut, me semble-t-il, légitimement se poser la question puisque le mystère demeure entier. Or, si la question se pose, c'est que le féminin demeure inquiétant.

Or l'inquiétude est renforcée par la présence de signes indicateurs qu'une forme de violence est aux racines de cet amour qui pourrait d'abord sembler si rose. Ainsi, certains critiques lisent la rencontre des protagonistes sur le mode de la prédation, mais dans une chasse hautement érotisée. Ce qui permet d'avancer une telle interprétation est le réseau de présomption qui se dégage d'autres textes de sensibilité mélusinienne dans lesquels la fée, sylve effarouchée, est violée par son jeune ami qui ne peut contenir le désir que suscite en lui son excessive beauté. Par exemple, dans le roman à coloration mélusinienne de la fin du XIII^{e} siècle, *Partonopeu de Blois*, le héros viole sa bien-aimée et obtient en échange non seulement son pardon, mais aussi un amour parfait. En apparence, rien de tel chez Raymondin et Mélusine qui semblent s'aimer dans un paisible accord sentimental.

Il faut toutefois ajouter que l'accord est non seulement celui des sentiments, mais encore, celui des corps. Très vite, le corps féerique participe à l'entreprise de séduction de Raymondin et à sa demande en mariage. Cette violence sous-jacente à l'amour de Mélusine et de Raymondin est précisément celle de la tension du désir. Le Moyen Âge a souvent chanté le désir et la légende est un très bel exemple de la place centrale qu'il peut lui assigner. Dès la première rencontre, une fois que Raymondin a enfin aperçu Mélusine, il est ébranlé par son extrême beauté[5]. Le désir est source de l'amour. Chez la belle également, le corps s'exprime, avoue sa jouissance et son plaisir, jusque dans les regrets que la fée profère lorsqu'elle quitte le monde :

> Mal vy oncques ton gent corps, ta façon ne ta belle figure. Mal convoitay ta beauté quant tu m'as si faussement trahie ! […] Las, mon amy, or sont noz amours tournees en hayne, nos doulceurs en durté, noz soulaz [plaisirs] et noz joyes en larmes et en plours, nostre bon eur en tresdure et infortuneuse pestillence[6].

Les textes mélusiniens mettent donc en avant un amour sensuel, total et parfois ambivalent, comportant autant de douceur que de violence. Ainsi, l'amour, y compris dans sa part rose, enclenche des conséquences parfois noires. Ces conséquences se matérialisent, s'incarnent d'abord dans la descendance. Or la part noire de la matière mélusinienne est liée à la présence des fils. La première trahison de la légende est celle causée par Mataquas, le demi-frère de Mélusine, issu d'un premier mariage de son père.

L'union de Présine, la mère féerique de Mélusine, avec Hélinas, son père humain, est conditionnée par l'interdit de voir Présine en couches. Or Mataquas est jaloux de cette nouvelle union et tente son père en l'incitant à aller découvrir les merveilleuses petites filles que son épouse vient de mettre au monde. C'est le cœur léger qu'Hélinas oublie le pacte, en proie à l'amour paternel ! Le noir et le rose se mêlent voire s'occultent mutuellement. À ce premier crime du fils fera écho le crime des filles qui choisissent d'enfermer dans une montagne le père qui a trahi son épouse.

Les liens du sang, de la filiation, sont primordiaux dans l'ensemble de la société médiévale et ils prennent un tour particulier quand ils unissent des êtres qui appartiennent originellement à des mondes séparés. Les enfants de ces unions sont souvent amenés à choisir l'un ou l'autre monde ou à défendre l'honneur de leur parent étrange. Dans le lai de *Tydorel*, du XII^{e} siècle, le fils d'un ondin et d'une reine finit par rejoindre le pays de son père, sous les eaux, quand il apprend sa conception extraordinaire. Dans le lai éponyme de Marie de France, *Yonec* devient le seigneur du domaine de son père féerique, après avoir appris son ascendance et avoir vengé ses parents. Les enfants de deux natures courent le risque d'une scission de leur personnalité, comme le montre Geoffroy la Grande Dent, tantôt diable tantôt ange, admirable et repoussant à la fois, paradoxal et séduisant, bref, mystérieux, à l'image de l'amour de ses parents. C'est encore un crime de Geoffroy qui précipite la rupture parentale : si Raymondin transgresse le pacte féerique, le couple y survit jusqu'à ce que Geoffroy mette le feu à l'abbaye de Maillezais où est entré son jeune frère Fromont. Geoffroy refuse cette vocation religieuse et suspecte la communauté de mœurs malhonnêtes. Il tente d'en faire sortir son frère, mais devant son refus, il incendie l'abbaye, causant la mort de son frère et de l'ensemble des autres moines. C'est à l'annonce de cet événement que Raymondin dénonce publiquement la monstruosité de son épouse à laquelle il attribue les travers et la violence de sa descendance : « Par la foy que je doy a Dieu, je croy que ce ne soit que fantosme [un être fantastique] de ceste femme ne ne croy pas que ja fruit qu'elle ait porté viengne a perfection de bien. Elle n'a porté enfant qui n'ai apporté quelque estrange signe sur terre[7] ». C'est encore l'amour paternel, ici le désespoir d'un père, qui fait entrer le noir dans le roman. Les fils portent le reflet noir de l'amour rose des parents, bien plus profondément encore que les tares physiques qui rehaussent, par contraste, leur extrême beauté[8], jusqu'au cas le plus

extrême : celui du fils nommé Horrible, dont Mélusine réclame la mise à mort, au moment où elle quitte le monde des hommes. Elle explique à son époux qu'il faut tuer Horrible pour qu'il ne cause pas la perte de l'ensemble du lignage :

> Si tost que je seray partie, que vous faciéz tant que Horrible, nostre filz qui a trois yeulx dont l'un est ou front, soit mort priveement. Car sachiéz, en verité, que il feroit tant de maulx que ce ne seroit pas si grant dommage de la mort de telz .xxm. que de la perte que on auroit par lui, car certainement il destruiroit tout quanque j'ay ediffié ne jamais guerre ne fauldroit ou païs de Poictou ne de Guyenne[9].

La présence « rose » de Mélusine permettait de contenir la part « noire » d'Horrible, mais puisqu'elle ne sera plus là, Horrible devient trop menaçant. Raymondin se résoudra à étouffer l'enfant dans une cave, avec la fumée provenant de l'incendie de foin mouillé. Au parricide répond l'infanticide. Les relations entre les parents et les enfants revêtent la même complexité que celles qui unissent les amants ; passionnelles, elles sont traversées par la même ambiguïté.

Le crime et ses secrets

Le rapport au féminin et au maternel est donc l'un des points de rencontre entre rose et noir. De fait, comme le montre Miranda Griffin, dans *Transforming Tales*[10]*,* la pensée de Julia Kristeva éclaire d'un jour intéressant les romans de Mélusine, notamment le concept d'« abject » qu'elle met en avant dans *Pouvoirs de l'horreur*[11] (1980). De fait, l'abject est lié avec la perception du « maternel comme lieu impropre de la fusion »[12]. Or de manière significative sans doute les deux personnages qui allient le plus le rose et le noir sont deux des fils de la fée, avec lesquels elle entretient les liens les plus intenses : Geoffroy la Grand Dent, qu'elle disculpe du crime qu'il a commis en tuant son propre frère et causant la mort de toute une communauté de moines, et Horrible, le fils dont elle demande la mise à mort, lorsqu'elle quitte le monde des hommes. Geoffroy est, de tous les fils, le seul qui n'ait conclu aucune union et celui qui porte les stigmates qui le lient profondément à sa mère : une dent si grande qu'elle évoque la défense d'un sanglier, animal mystérieux qui conduit Raymondin à Mélusine au début du roman. Ainsi, le nœud

entre rose et noir semble profondément se resserrer autour de la figure maternelle et de la filiation. De fait, selon Kristeva, « l'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'*animal*. [...] L'abject nous confronte, d'autre part, et cette fois dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité maternelle avant même que d'ex-ister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage »[13]. Mélusine, femme-serpente, conduit Raymondin sur les territoires de l'animal, comme en attestent les stigmates bestiales des fils, mais aussi elle invite ces mêmes fils, y compris Raymondin comme fils de ses propres parents, à conquérir leur pleine identité, en s'arrachant à eux, en quittant leur monde, au moment précis où la transgression de ce qui la relie à ce monde est formulée par le langage. Ainsi, la légende mélusinienne fait du langage l'un des plus puissants outils transgressifs et le plus définitif. Comme l'abject, les romans mélusiniens font dialoguer l'intérieur et l'extérieur, ce qui demeure tabou et ce qui est rendu public. Sans doute, les romans qui la rapportent partagent-ils ce potentiel de transgression comme en témoignent la double revendication possible rose et noire, qui pourrait paraître contradictoire. Rose et noir sont tantôt l'envers et l'endroit d'une même matière.

De fait, la relation amoureuse, « rose », contient, habille intrinsèquement une doublure obscure dans la matière mélusinienne. Mélusine se présente comme une femme d'une extrême beauté, mais aussi comme un monstre mi-animal, qui emprunte le corps d'un des animaux les plus sulfureux de l'occident chrétien, le serpent. Or l'ambivalence de cette créature métamorphique apparaît comme un concentré de la tension entre le rose et le noir, dans l'ensemble des romans mélusiniens. Dans l'iconographie notamment, la postérité a gardé de Mélusine, l'image d'une femme qui ressemble à une sirène, en train de se baigner sous le regard d'un homme qui l'épie[14]. C'est la fixation de la scène de la première transgression de Raymondin. À ce moment-là, dans les romans, le récit de la légende présente un rythme chaotique et expressif. Dans un premier temps, une accélération vertigineuse s'opère, puisque le lecteur voit Raymondin se ruer jusqu'à la porte de la pièce où est enfermée son épouse. Puis, les narrateurs se délectent cruellement dans un étirement de la scène. Le rythme se ralentit profondément pour deux raisons : le narrateur fait attendre la clef du mystère et la résolution de l'énigme est objectivement, réalistement, difficile et longue à opérer. La scène se caractérise par la densité de la volonté de Raymondin et par la tension accrue qui l'oppose à la porte en fer

qui lui masque le secret de la belle. Le lieu clos où il sait son épouse enfermée lui paraît à cet instant un véritable monde inconnu, un domaine de la transgression. La lourde et épaisse porte de fer qui le protège ne peut qu'exaspérer son impatience. Raymondin va donc s'employer à transpercer cet obstacle et il lui en coûtera de nombreux et pénibles efforts. Il perce la porte de la pointe de son épée, dans un geste hautement symbolique : « Lors, quant il apperçoit l'uis, si tire l'espee et mist la pointe a l'encontre, qui moult estoit dure, et tourne et vire tant qu'il y fist un pertuis [un trou][15] ». Il utilise son attribut guerrier, l'objet qui matérialise sa vertu d'homme, voire un attribut sexuel masqué. Le narrateur raconte sa progression lente, le temps se dilate : la porte oppose une résistance, comme une femme qu'on voudrait forcer. L'angoisse de Raymondin ne fait que s'accroître à mesure que la matière lui résiste.

Toutefois le plan de son frère échoue brutalement puisque Raymondin n'a pas la révulsion attendue. La première réaction de l'époux est une exclamation pathétique car « fu moult doulent. […] Lors ot tel dueil a son cuer et telle tristece que cuer humain n'en pourroit plus porter[16] ». Il ressent une compassion infinie devant la triste métamorphose de celle qui demeurera pour lui la toujours resplendissante Mélusine : « la meilleur et la plus loyal dame qui oncques nasquist après celle qui porta nostre Createur[17] ! » Il s'empresse ensuite de boucher le trou qu'il a percé dans la porte, à l'aide de la cire qui cachetait une vieille lettre et empêche son frère ou tout autre curieux d'en savoir davantage. De plus, l'utilisation du cachet d'une ancienne missive n'est pas sans rappeler l'image d'une antique promesse, d'un discours oublié, comme l'a été le pacte avec la bien-aimée... De manière générale, les romans mélusiniens articulent le rose et le noir autour du secret, du tabou, du non-dit, de tout ce qui échappe non seulement à la représentation, mais au langage, à la profération ou à la narration. Mélusine ne raconte pas son histoire, elle sera découverte par des images, des fresques, après sa mort, par Geoffroy la Grande Dent. Les romans jouent de ce qui n'est pas dit, ou plutôt, de ce qui est écrit pour les lecteurs, mais qui n'est pas su des personnages. La part silencieuse ou implicite du rose est le noir.

Raymondin, en refermant l'orifice qu'il a creusé dans la porte, protège finalement le secret et le tabou. Comme preuve d'amour absolu, il ne réclame ni ne fournit aucune justification et se contente de redire sa fidélité et son admiration pour une épouse exempte de tout crime et de tout péché. Il la dépeint comme digne de la Vierge Marie,

alors même qu'il vient d'avoir les preuves de sa monstruosité. Le paradoxe de la transgression tient, comme je l'ai dit, dans le fait qu'elle est l'occasion de l'expression la plus vibrante de la passion amoureuse. Le rose se déploie pour ne laisser aucune place au noir. Après avoir commis l'acte le plus criminel qui soit, Raymondin connaît une joie intense : il comprend le sursis que lui offre la fée et la promesse de félicité qui en découle, alors même qu'il aurait pu, par son geste insensé, basculer dans le malheur absolu. Lors de la rupture définitive, c'est la même chose. Mélusine s'abandonne bien vite à une douleur emplie de douceur. Les deux amants, au comble du désespoir et de la détresse, tombent pâmés sur le sol, mais quand ils reviennent à eux, la fée s'adresse à son bien-aimé avec la plus grande tendresse, l'appelant son « doux ami ». Elle le prend dans ses bras et l'embrasse[18].

Ce que le lecteur retiendra particulièrement de la première transgression, d'ordre visuel, est son intensité et ses surprises. Raymondin s'arme d'une lame ou d'une pointe pour percer la porte, mais on peut penser que cette arme pourrait tirer vengeance de la femme soupçonnée puis, après sa disculpation, du frère ou du cousin qui a causé la trahison. Il n'en est finalement rien puisque le traître quitte les lieux avec perte et fracas, mais que la vengeance ne sera finalement opérée que plus tard par Geoffroy la Grande Dent. Cette première transgression du pacte est un point de rupture dans le roman, mais c'est le crime de Geoffroy qui vient l'accomplir. Cette fois, la trahison est totale car elle passe par le langage puisque Raymondin accuse son épouse publiquement. Le noir n'est plus contenu dans le silence ou le secret. Il se déverse sur le rose. Ainsi, dans l'amour mélusinien, *eros* et *thanatos* sont plus que jamais inséparables. Il n'est pas possible de dissocier durablement le rose du noir, tant les deux progressent ensemble, intimement liés. Ce ne sont pas des mouvements parallèles, mais le même mouvement. On se souvient bien entendu sur ce point de l'ascendance mythique de la matière mélusinienne, mais ce qui fait la grande originalité des romans est la façon dont cette tension entre rose et noir est renforcée par la quête de justice et la volonté de préservation contre des forces de chaos. Ainsi Raymondin affirme en se battant pour récupérer son héritage : « je ne fay pas cecy par avarice, mais pour garder mon droit heritaige et esclarcir la vilaine et felonnesse trahison[19]. » Les enfants veulent rendre justice aux parents et pour les parents : Mélusine venge sa mère de son trop faible père ; Raymondin venge son père déloyalement déshérité et combat le fils du traître qui l'a

spolié, venu lui aussi renforcer le bras paternel affaibli par l'âge ; Geoffroy la Grande Dent se venge de celui qui a trahi ses parents... À chaque fois, la vengeance prend couleur de réparation d'une injustice passée[20]. Le noir est parfois utile pour retrouver ou préserver le rose : il faut sacrifier Horrible pour préserver l'harmonie du lignage. En outre, l'existence du noir, les crimes et les trahisons commis nécessitent des réparations : Raymondin vivra une foi totale, retiré à Montserrat, et Geoffroy réparera ses crimes en bâtissant des églises et des monastères. La femme-monstre est celle qui rend nécessaire qu'on se soucie du salut de son âme. Comme l'énonce Raymondin dès son mariage : « Et toute telle qu'elle est, elle me plaist et sachiéz que c'est ly sourgons [la source] de tous mes biens terriens et aussi croy je que c'est la voye premier du sauvement de l'ame de moy[21]. » Paradoxalement, le noir élève presque plus que le rose, ou, plus justement, l'amour, le rose, donne le désir de s'élever, mais le noir en impose la nécessité. Le noir donne une finalité au rose.

En outre, le crime le plus grave, dans la matière mélusinienne, est celui qui fait couler le moins de sang : c'est la transgression d'un pacte « magique ». Cela peut-il être bien sérieux ? De fait, le noir fait irruption au cœur du rose, il perce soudain pour tout envahir. Ainsi, une des autres particularités de l'histoire mélusinienne est la part dévolue aux crimes involontaires, voire à la fatalité. Le père de Raymondin était promis à une vie prospère, quand à la suite de complots ourdis par des jaloux, il tue involontairement un homme. De même, Raymondin était le plus proche et le favori de son oncle, quand il cause son décès, sur le mode de l'ironie tragique, en voulant le sauver du sanglier qui le menace. Encore, Geoffroy ne cause le trépas de son oncle qui a trahi ses parents qu'en le poursuivant et en causant un accident, sous l'emprise de la colère, mais sans le désir de mettre fin à ses jours. Il s'agit à chaque fois de crimes involontaires. Le noir s'empare du destin des personnages.

Sur le plan de l'histoire littéraire, les romans de Mélusine se caractérisent par une hybridation extrême : issus d'une matière mythique préexistante, liés à un contexte politique, ils métissent roman courtois et chanson de geste. Il n'est donc pas surprenant qu'ils puissent se rapprocher à la fois du roman rose et du roman noir. Mais, il faut aussi aller plus en profondeur et considérer que l'hybridation est la matière même de l'intrigue mélusinienne, qu'elle est essentielle, non seulement au plan générique, mais aussi au plan diégétique et dans la définition des personnages. Or Mélusine n'est pas qu'un

personnage de roman ; elle est aussi un ancêtre totémique : c'est le rapport au réel qui s'hybride et, même, la conception de la nature du lignage des Lusignan. Le personnage féerique se caractérise par un savoir inné et une intelligence prolifique du monde. Le contact de la fée enrichit le réel et les êtres : la fée apporte fécondité, prospérité, beauté, comme pour mieux dire que l'hybridation est un don, un surplus, jamais une trahison ou une déchéance et que les plus hautes productions imaginaires, à l'image des êtres hors-normes, sont nécessairement métissées.

Si la grande singularité des romans de Mélusine par rapport à la classification en roman rose ou en roman noir est la présence du merveilleux, il ne faut pas oublier que ce merveilleux même est loin de celui que reconnaît Tzvetan Todorov, en l'opposant au fantastique. De fait, le médiéviste Francis Dubost a bien montré qu'on aurait souvent pu le nommer fantastique. Ce merveilleux médiéval est, par essence, le plus souvent hybride. Il n'est pas séparé du réel, il n'est pas sereinement autre, il se nourrit de toutes les zones d'indécision du réel en leur répondant par l'imaginaire. Il fait écho au sacré, au secret ou à l'indicible. En ce sens, il a un pouvoir unifiant, par rapport à un réel autrement discontinu, mais avant tout grâce aux perspectives qu'il ouvre et qui permettent de comprendre les incompatibilités de surface dans un contexte plus vaste où les ruptures disparaissent, en raison de la largeur de champ. En outre, l'unification a également lieu par une mise en perspective de l'œuvre dans une histoire littéraire plus vaste, puisque l'histoire mélusinienne est celle d'une remontée du temps vers les origines, mais aussi celle d'une ouverture temporelle jusqu'à la perpétuité. Mélusine, en quittant le monde des hommes, s'engage dans une errance perpétuelle, sans possibilité de mort ni de salut, mais avec la perspective d'une survie, c'est-à-dire d'une vitalité hors-norme, comme la littérature qui la porte.

1 Ce pouvoir de « saissement », c'est-à-dire le fait que le récit laisse à penser, conserve du mystère, joue de ses non-dits, est l'un des traits définitoires du conte, notamment pour Marc Soriano (*Guide de la littérature pour la jeunesse*, Flammarion). Voir aussi Roger Bozzetto, « De l'émerveillement à la sidération », *Passages des fantastiques. Des imaginaires de l'inimaginable*, Aix-en-Provence, PU Provence, 2005, p. 81.

2 On peut penser au chevalier-poisson du lai anonyme de Tydorel, ou au chevalier-oiseau du lai de Marie de France, Yonec, par exemple…

3 Mélusine interpelle Raymondin, par son nom, plusieurs fois, sans parvenir à attirer son attention, tant il est absorbé par le désespoir causé par la mort de son oncle, lors d'un accident de chasse causé par lui.

4 Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. Jean-Jacques Vincensini, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2003, p. 158.

5 Jean d'Arras, « 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 eüst oncques mais veu si belle », *op. cit.*, p. 162.

6 *Ibid.*, p. 694.

7 Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 688.

8 Les fils de Mélusine portent tous (à l'exception des deux plus jeunes) les stigmates de leur ascendance féerique : oreilles énormes, yeux en plus ou en moins, voire rouges, peau ou griffes animales… Ils sont néanmoins toujours présentés comme superlativement beaux.

9 Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 700.

10 Miranda Griffin, *Transforming Tales, Rewriting Metamorphosis in Medieval French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

11 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection,* Seuil, 1980.

12 *Ibid.*, p. 124.

13 *Ibid.*, p. 20.

14 L'image est omniprésente dans les illustrations médiévales de la légende (voir BnF fr. 24383, fol.19r, par exemple) et c'est souvent à elle que se limite l'iconographie ultérieure.

15 Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 658 et 660. Il est bouleversé d'une émotion, d'une douleur et d'une tristesse que nul autre homme ne pourrait supporter.

16 *Ibid.*, p. 660.

17 *Ibid*., p. 662.

18 Jean d’Arras, *op. cit*., p. 698.

19 Jean d’Arras, *op. cit*., p. 246.

20 D’ailleurs, il existe une véritable éthique de la vengeance pendant la période médiévale, qui disparaîtra ensuite.

21 Jean d’Arras, *op. cit.,* p. 210.