



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne

L'art du « bestournement » dans *Mélusine* de Franz Hellens

Par Aurélia Induni

sous la direction de Madame Barbara Wahlen

Session d'automne 2014

Aurélia Induni, 2014, L'art du « bestournement » dans *Mélusine* de Franz Hellens

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.

<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une œuvre ou d'une partie d'une œuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à exprimer ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Madame Barbara Wahlen, pour son soutien motivant, ses suggestions judicieuses, sa grande disponibilité, même en période de vacances, ainsi que pour les nombreuses photocopies et documents scannés qui ont largement profité à ce travail.

Merci également à Madame Noémie Chardonnens d'avoir accepté d'être mon experte.

Un grand merci aux personnes qui m'ont relue, malgré leur emploi du temps souvent surchargé. Je pense en premier lieu à mes parents qui méritent une mention spéciale pour m'avoir toujours apporté leur aide dès qu'ils le pouvaient, y compris dans la relecture de ce travail et ce bien qu'ils n'aient *a priori* pas d'affinité particulière avec le sujet. Mes remerciements vont également à Sandrine et Mélody pour le temps passé dans d'obscures salles de travail et bibliothèques en tous genres ainsi que pour leur relecture attentive.

Merci à mes amis, ma sœur et à l'homme qui partage ma vie pour avoir souffert mon manque de disponibilité durant la période de rédaction de ce mémoire, ainsi que pour leurs encouragements qui m'ont été d'un grand appui.

Enfin, ma gratitude va à Monsieur Patrick Godat pour m'avoir poussée à suivre le chemin d'un avenir « passionné et passionnant ».

Sommaire

1. Introduction.....	7
2. Monde onirique et Ailleurs médiéval	13
3. Nilrem l'ingénieur ou Merlin l'enchanteur ?.....	16
3.1. Généalogie merlinienne	17
3.2. Une nature dénaturée	20
3.3. Figure du savoir.....	25
3.4. Le rire de Merlin.....	30
3.5. Le <i>trickster</i>	36
3.6. Figure d'auteur	41
3.7. Métamorphoses	49
3.8. Hésitation fantastique	56
3.9. Amplification inquiétante.....	62
4. Triade féérique.....	63
4.1. Mélusine.....	65
4.1.1. Schéma mélusinien.....	66
4.1.2. Permanence de l'élément aquatique.....	70
4.1.3. L'envol de la dragonne	77
4.1.4. Eclairage merveilleux.....	85
4.1.5. « Dualité » mélusinienne	90
4.2. Morgane	97
4.3. Viviane.....	101

4.4. Cristallisation poétique de Mélusine	105
5. Enquête initiatique	109
6. Œuvre « monstrueuse » : hybridité corporelle et générique.....	114
7. Conclusion : vers une poétique de Franz Hellens.....	123
8. Bibliographie	129

1. Introduction

Mélusine représente une somme de rêves et fut écrit littéralement dans un état de transe où je fus plongé pendant toute cette période d'étrange fécondité¹.

Publiée en 1920, la *Mélusine* de Franz Hellens est bien loin de connaître un succès retentissant, tant auprès des milieux littéraires que du grand public. Incomprise, jugée trop « novatrice »² pour l'époque, il faut attendre sa seconde édition en 1952 pour qu'elle rencontre un écho favorable de la critique³. Elle est, par la suite, considérée comme une œuvre annonçant les mouvements dada et surréaliste en raison de sa structure hasardeuse, de la spontanéité qui en découle et de son matériau onirique. Néanmoins, malgré cette reconnaissance tardive, la *Mélusine* d'Hellens, considérée par certains comme un « pilier de l'esthétique moderne », ne parvient pas à marquer durablement les esprits⁴. Bien que le romancier belge et ses nombreux écrits fassent l'objet d'un regain d'intérêt relativement récent, à l'heure actuelle, seul un nombre restreint d'articles critiques sont consacrés à sa réactualisation du conte mélusinien et moins encore d'écrits académiques. Les raisons d'un tel désaveu apparaissent obscures et un travail portant sur la réception de cette œuvre ainsi que sur le contexte socioculturel de sa parution pourrait, peut-être, élucider une part de ce mystère. Contentons-nous toutefois de remarquer que l'audace qui a clairement été reprochée à Hellens concernant l'esthétique de son

¹ Franz Hellens, « Note de l'auteur », in *Mélusine ou La Robe de saphir*, préf. par P. Gorceix, Bruxelles : Les Éperonniers, 1987, p. 267.

² Un auteur de renom, dont Hellens tait toutefois le nom, lui aurait écrit une lettre précisant que « la nouveauté de conception et l'audace de style [de *Mélusine*] rebutteraient le grand public », *ibid.*, p. 270.

³ Et Franz Hellens de préciser : « [L]e livre reçut un accueil fort varié, mais parut susciter chez les écrivains une certaine émotion. *Mélusine* était l'œuvre d'un fou. Quelques critiques jugèrent le livre avec plus d'indulgence, et il y en eut qui ne lui marchandèrent pas d'éloge. Deux ou trois journaux le signalèrent pour le prix Goncourt », *ibid.*, p. 270-271.

⁴ Concernant la réception de *Mélusine*, voir par exemple l'ouvrage de Robert Frickx, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, Bruxelles : Palais des Académies, 1992, notamment p. 81 et suiv.

roman est, en soi, problématique. L'originalité de sa *Mélusine* est, en effet, loin d'être aussi évidente qu'il n'y paraît de prime abord : comment parler de traits novateurs dès lors que l'auteur emprunte au Moyen Âge ses personnages et sa trame romanesque ? En choisissant pour sujet de son récit la fée Mélusine et en la mettant en scène aux côtés de Merlin, « enchanteur de longue date »⁵, Franz Hellens s'inscrit explicitement dans un dialogue littéraire prenant sa source à l'époque médiévale⁶. En tension entre modernisme et tradition, l'œuvre d'Hellens interroge donc l'activité créatrice d'un auteur et partant, l'originalité d'une œuvre : l'imitation ou la réactualisation fictionnelle est-elle génératrice de sens ou relève-t-elle d'une simple redondance stérile ?

L'étymologie du substantif « auteur » ouvre une fenêtre sur une conception de l'écriture et de la propriété intellectuelle qui n'est plus tout à fait la nôtre : l'auteur, ou *l'auctor* en latin, est « celui qui accroît »⁷ la matière existante et qui contribue, de fait, à son *renouvellement*. Au Moyen Âge, l'auteur n'est pas celui qui crée – la Création étant réservée à Dieu – mais celui qui prolonge, améliore ou corrige une œuvre antérieure pour la mettre au goût du jour. En ce sens, l'activité auctoriale s'apparente à celle du scribe qui jouit alors d'une liberté considérable vis-à-vis du texte qu'il copie : il peut, par exemple, adapter le vocabulaire à l'usage de son temps, voire choisir de réécrire des segments entiers qu'il considère comme perfectibles⁸. Ainsi, chaque manuscrit qui nous parvient est un *unicum*⁹. L'imitation se comprend donc de deux manières au moins : il peut s'agir d'une copie relativement fidèle du

⁵ Franz Hellens, *Mélusine ou La Robe de saphir*, préf. par P. Gorceix, Bruxelles : Les Éperonniers, 1987, p. 263.

⁶ Pour un panorama diachronique de la fée Mélusine dans la littérature, cf. Myriam White-Le Goff, « Mélusine : l'envol de la dragonne, de la fée à la femme, ou la littérature métamorphique », in *les Annales de l'Université Stefan cel Mare Suceava*, section littérature, 2008, version dactylographiée.

⁷ *Dictionnaire étymologique de la langue française*, O. Bloch, W. Von Wartburg, Paris : Presses universitaires de France, 1994.

⁸ Voir, entre autres, l'article fondateur d'Elspeth Kennedy, « The Scribe as Editor », in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, éd. par J.-C. Payen et C. Régner, Genève : Droz, 1970, t. I, p. 523-531.

⁹ Richard Trachsler, *Merlin l'enchanteur. Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris : SEDES, 2000, p. 11.

modèle de base – ou *exemplar* – auquel cas elle est associée à l'activité du scribe, ou alors tenir d'une réécriture qui « [conte] de nouveau pour son temps la même histoire, tout en la *renouvelant* »¹⁰, ce qui est le propre de l'*auctor* au Moyen Âge. Tel semble être le travail auquel s'attelle Franz Hellens dans sa *Mélusine* : en puisant dans le fond commun de la littérature médiévale et en l'amplifiant, le romancier belge devient, à son tour, un *translateur* du conte mélusinien. Dans cette optique, la « réécriture » devient une catégorie opératoire permettant d'appréhender l'œuvre du romancier belge non pas comme une simple copie, mais comme une actualisation ou, pour être plus précise encore, comme une réactualisation d'œuvres médiévales, selon des modalités qui lui sont propres. Sa reprise de personnages médiévaux – Mélusine et Merlin – lui permet notamment de prolonger, voire de « retourner », un univers fictionnel préexistant et relève donc de ce que Richard Saint-Gelais nomme la « transfictionnalité »¹¹. L'auteur, en d'autres termes, remotive *a posteriori* un ou plusieurs récits par le biais de personnages qu'il récupère et « prolonge » en quelque sorte leur « existence fictionnelle ». La part créative de la *Mélusine* d'Hellens est ainsi à rechercher non seulement dans cet écart que l'auteur creuse par rapport à un ou plusieurs hypotextes¹², mais également dans la manière qu'il a de s'appropriier la fée serpente pour nous en offrir une relecture *inédite*.

¹⁰ Emmanuèle Baumgartner, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », in *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans : Paradigme, 1994, p. 79.

¹¹ Il définit la transfictionnalité de la manière suivante : « Par « transfictionnalité », j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par la reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. [...] La transfictionnalité implique par définition une *traversée*, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé », Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, 2011, p. 7-24. Cette catégorie opératoire doit beaucoup, comme on peut le constater, à Umberto Eco, voir notamment son chapitre intitulé « Textes "fermés" et textes "ouverts" » dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par Myriem Bouzahmer, Paris : B. Grasset, 1985, p. 69 et suivantes.

¹² Cette terminologie est empruntée à Gérard Genette : l'hypertexte est un texte dérivé d'un « texte source », à savoir l'hypotexte. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 14-17.

Force est de constater, au travers de ces quelques observations, que le prisme médiéval nous permet d'aborder autrement l'esthétique de la *Mélusine* d'Hellens qui allie des matériaux syncrétiques et mêle roman arthurien et conte mélusinien. L'examen de ce roman du début du XX^e siècle à l'aune d'un corpus médiéval semble ainsi se justifier. L'air de *Mélusine* se compose en effet d'échos, de contre-pieds et de répétitions intra- et extratextuelles. Ce travail prétend démontrer que c'est précisément dans sa relation diachronique avec ses hypotextes que l'œuvre d'Hellens peut être saisie en profondeur. Sans aspirer à lever entièrement le voile sur l'opacité de cette œuvre poétique, il s'agit d'en apporter des clés de compréhension en l'abordant, non pas de manière linéaire, mais du point de vue des différentes strates qui la composent, car « comprendre un récit » nous dit Roland Barthes « ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages » [...] lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre »¹³. Le lecteur attentif ne saurait donc se contenter d'une lecture syntagmatique, mais se doit d'effectuer des mouvements de va-et-vient sur l'axe du sens. Ce n'est que par ce travail d'inférence qu'il peut saisir l'œuvre en tant qu'elle s'inscrit dans un paradigme plus vaste, sans limitation dans le temps ou dans l'espace, en se positionnant en continuité ou en rupture avec la production littéraire qui la précède.

Il va sans dire qu'une telle approche peut engendrer certains écueils : l'utilisation d'un corpus médiéval en vue d'éclairer le sens d'une œuvre moderne présente les mêmes dangers d'altérations sémantiques qu'appliquer une grille d'analyse moderne à une œuvre médiévale. Dans le but de se prémunir d'éventuelles distorsions interprétatives, le présent travail entend adopter une démarche dialogique : la méthode de la « comparaison différentielle et discursive », théorisée par Ute Heidmann, nous paraît, en ce sens, une assise théorique bien à propos. Celle-ci

¹³ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 5.

privilège en effet une mise en contraste de « texte à texte » afin de « confronter des entités d'égale complexité »¹⁴ en les faisant dialoguer. Textes médiévaux et œuvre moderne sont ainsi mis en perspective et se répondent dans un souci permanent d'égalité. Cette démarche vise à écarter tout jugement de valeur consistant à présenter les textes médiévaux comme les sources « originales » et la *Mélusine* d'Hellens comme une « copie » plus ou moins dépendante de ces dernières. En ce sens, notre choix s'est naturellement porté sur une approche thématique et structurelle, dont l'avantage est de comparer des éléments *a priori* différents, ne serait-ce qu'en raison du temps qui sépare nos œuvres, sans pour autant accorder plus de crédit au texte servant de comparant et ce aux dépens du texte comparé, ou inversement.

L'examen qui suit se focalise, dans un premier temps, sur les caractéristiques du monde onirique dans lequel évoluent les personnages. Nous constaterons ainsi que si l'onirisme d'Hellens est souvent considéré comme une « innovation » de l'auteur, il est aussi tributaire d'un héritage médiéval, à savoir le monde de l'Ailleurs.

Nous nous concentrerons, par la suite, sur l'un des apports, à notre connaissance inédit de l'œuvre d'Hellens dans le domaine de la littérature : la réunion de figures médiévales issues de traditions littéraires *a priori* différentes, soit le conte mélusinien et le roman arthurien. De manière tout à fait surprenante de prime abord, ce n'est pas l'héroïne éponyme qui ouvre notre propos, mais son homologue masculin. L'enchanteur Merlin, ou plutôt l'ingénieur Nilrem, nous est apparu, à la lecture de l'œuvre, comme un personnage bien plus charnière que ne l'est la fée elle-même : son omniprésence qui n'a d'égale que son omnipotence fait de lui une figure de démiurge qui n'est pas sans rappeler le Merlin médiéval. Pourtant, seule la révélation

¹⁴ Ute Heidmann, « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », in *Les nouvelles voies du comparatisme*, éd. par H. Roland et S. Vanasten, Gent : Academia Press, 2010, p. 31.

finale nous permet de le relier à cette figure du magicien. Ce retournement pour le moins inattendu est en soi interpelant : comment se peut-il qu'un personnage aussi connu de la littérature médiévale ne soit pas immédiatement « reconnu » ? Quels attributs du Merlin médiéval sont conservés et en quoi le travail de réécriture peut-il parvenir sinon à effacer, du moins à éluder une partie de ce qui fait de lui, l'« Enchanteur Merlin » ? Quels sont les effets, ou du moins les conséquences, d'une telle réappropriation ? La comparaison avec le texte médiéval nous permettra de mettre en évidence à quel point l'enchanteur est sujet aux glissements les plus inattendus, mais aussi de souligner la façon dont certains de ses traits définitoires sont mis au service de l'hésitation fantastique du lecteur.

Mélusine apparaît de son côté – de manière presque aussi étonnante – comme un personnage subordonné à la volonté de Nilrem. Que reste-t-il donc de celle qui fut la mère des Lusignan ? Le caractère bestial de sa transformation en serpente qui a tant marqué les esprits médiévaux et modernes demeure-t-il ? Dans quelle mesure conserve-t-elle ses attributs de fée ? Cristallisation poétique d'une relecture très personnelle du personnage, les retournements que subit Mélusine s'avèrent presque aussi spectaculaires que ceux de Merlin.

À l'issue de cette analyse qui porte exclusivement sur une partie – mais non des moindres – des protagonistes du roman, nous nous intéresserons à la dynamique du récit ainsi qu'à la manière dont elle participe de l'hésitation fantastique en nous penchant plus particulièrement sur l'expérience de lecture à laquelle nous convie l'auteur. Enfin, arrivée au terme de ce cheminement, nous tenterons de faire ressortir une poétique propre à Hellens en étroite corrélation avec sa conception du « fantastique réel ».

2. Monde onirique et Ailleurs médiéval

En présentant son œuvre comme la translation d'une série de rêves, Franz Hellens l'inscrit d'emblée dans l'irréalité. *Mélusine* se révèle déstabilisante à la fois du fait des coutures abruptes qui lient, semble-t-il, arbitrairement les chapitres entre eux, mais également en raison de ses décors fantasmagoriques.

Le cadrage spatio-temporel du roman d'Hellens se révèle être en ce sens très intéressant. Situé dans un ailleurs exotique, quelque part sur un continent africain fantasmé par l'auteur, le voyage imaginaire de Franz Hellens offre, au travers du prisme du rêve, une vision toute particulière à la fois de l'atmosphère d'après-guerre qui règne au moment de l'écriture, mais aussi des principaux protagonistes du roman¹⁵. En effet, à l'image d'un miroir inversé de la réalité, le rêve est le lieu de tous les possibles et permet un renversement qui relève tantôt de la satire et tantôt de la parodie, selon qu'il s'agisse de dépeindre les revers de la société moderne ou de retourner des *topoi* littéraires hérités de la tradition médiévale¹⁶. Par le biais du rêve, l'auteur joue donc en premier lieu avec le *topos* du « *mundus inversus* »¹⁷.

Les modalités du rêve, dans l'œuvre de Franz Hellens, se traduisent notamment par le fait d'un ancrage textuel relativement « vague », puisque très peu d'indices spatio-temporels sont délivrés au lecteur. Il est en effet mentionné dans *l'incipit* que les

¹⁵ Sur la représentation de l'Afrique dans la *Mélusine* d'Hellens, voir notamment : Charles Djungu-Simba K., « *Mélusine* ou Comment se mirer dans l'Afrique », in *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises et alentour*, éd. par P. Halen et J. Riesz, Bruxelles : Textyles-Éditions, 1993, p. 257-266.

¹⁶ « Si certains chapitres apparaissent comme la transcription plus ou moins fidèle d'une réalité rêvée, remarque Robert Frickx, d'autres sont des pastiches, des parodies, des essais de satire sociale ou politique [...] La critique englobe le machinisme, la puissance de la presse, la peinture, la littérature, ainsi que la vogue de l'art nègre à cette époque », Robert Frickx, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, art. cit., p. 82.

¹⁷ Cf. Paul Gorceix, « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », *Bulletin de l'ARLLF*, 1989, t. LXVII, 1-2, p. 148.

personnages débarquent « sur la côte d’Afrique »¹⁸. Par la suite, quelques indications technologiques permettent de situer le roman à une époque industrialisée – « lumières électriques »¹⁹, « paquebot » fumant²⁰ – les allusions à la presse, au music-hall et au casino permettent, quant à elles, d’ancrer le roman dans la modernité et, plus particulièrement, dans une période de l’entre-deux-guerres qui est aussi celle de l’écriture de *Mélusine*. Il découle de ce cadrage « imprécis » une indécision qui perdure tout au long du roman et qui contribue à forger ce qui relèvera, en finalité, d’une « poétique de l’incertain ».

En évoquant le continent africain, l’auteur provoque de plus un sentiment d’altérité chez son lecteur qui voit son univers de référence transposé et confronté à un ailleurs exotique. La situation spatiale de l’Afrique est en marge par rapport au monde de référence, à savoir l’Europe. Cela suppose, dans les récits médiévaux, qu’il s’agit d’un lieu de l’aventure, car c’est en s’écarter de la collectivité, du monde civilisé de la cour, que les chevaliers arthuriens sont le plus à même de la rencontrer. L’arrivée des personnages en Afrique nécessite de surcroît la traversée d’une étendue d’eau, ce qui correspond à l’imaginaire du passage dans l’« Ailleurs »²¹. L’Autre Monde, héritage du folklore celtique, est le lieu de tous les dangers pour les médiévaux : il est peuplé de créatures extraordinaires issues, entre autres, des récits homériques. On y rencontre notamment des chimères mi-humaines mi-animales, mais aussi des êtres *faé* et autres créatures fabuleuses ou monstrueuses de par leur hybridité. Géographiquement, l’Autre Monde ou le *Sid* celtique est généralement situé dans des lieux inaccessibles ou indomptés par l’homme, une *terra incognita* telle que les

¹⁸ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 234.

²¹ Michel Oten fait également le rapprochement entre l’onirisme d’Hellens et l’Autre Monde dans son article qu’il consacre au sujet : « Du merveilleux celtique au réalisme fantastique », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 177.

montagnes, les landes, les îles ou les forêts qui constituent des espaces topiques²². Ce n'est pas un hasard si le Merlin de Robert de Boron se retire fréquemment dans la forêt de Northumberland²³ et que la Mélusine de Jean d'Arras rencontre Raymondin près de la fontaine de la Soif située dans un *locus amoenus* : la forêt de Colombier²⁴. La frontière entre le monde des hommes et l'Autre Monde est en effet généralement marquée par une étendue d'eau plus ou moins vaste, telle que les fontaines, les rivières ou les océans. L'Ailleurs médiéval constitue donc, en d'autres termes, un lieu intermédiaire source de « merveilles »²⁵ en tout genre. Le récit onirique d'Hellens se rapproche en cela de cet « entre-deux »²⁶ : tout comme lui, il est empreint de créatures hybrides dont les plus importantes sont Mélusine et Merlin. On remarque également un balisage de la merveille relativement similaire à celui présent dans la tradition médiévale. À plusieurs reprises en effet Mélusine et ses compagnons de voyage se voient contraints de traverser des étendues d'eau pour parvenir à la cathédrale, but ultime de leur voyage : « Après la plaine, ce fut un vaste fleuve à franchir, bordé d'épais bambous qui faisaient un bruit sec en s'écartant »²⁷. On retrouve également une crainte issue du Moyen Âge, celle de la forêt qui est assimilée, de manière tout à fait intéressante, à la montagne :

²² Pour une description de l'Autre Monde et de ses modalités dans l'imaginaire médiéval, voir notamment l'article d'Ana Donnard intitulé « Merlin, l'Intermédiaire des Mondes », in *Le Monde et l'Autre Monde*, éd. par D. Hüe et Ch. Ferlampin-Acher, Orléans : Paradigme, 2002, p. 97-111.

²³ Robert de Boron, *Merlin*, éd. par A. Micha, Genève : Droz, 1979, 23, l. 89 ; 31, l. 11 ; 32, l. 69 ; 33, l. 1, 9 ; 44, l. 1 ; 46, l. 33 ; 50, l. 2, etc.

²⁴ Jean d'Arras, *Mélusine ou La Noble Histoire des Lusignan*, éd. et trad. par J.-J. Vincensini, Paris : Le Livre de Poche (« Lettres gothiques »), 2003, p. 120.

²⁵ Jean-Charles Herbin définit la merveille comme suit : « Événement étonnant, spectacle étrange, chose difficile à croire, phénomène inexplicé, prodige (élément de divination, révélation d'un secret caché par les apparences, prédiction [...]) ». Cf. « Mots et merveilles dans le *Merlin 747* ou Merlin l'enchanteur ? », *L'Information Grammaticale*, 87, 2000, p. 37. Pour l'instant, nous nous cantonnerons à cette définition sommaire. Ces éléments seront développés plus avant dans le chapitre 3.8 intitulé « Hésitation fantastique ».

²⁶ À ceci près que, dans la mentalité médiévale, le rêve et la rêverie sont assimilés au « délire », alors que rêver signifie « vagabonder » jusqu'au XVII^e siècle. Le terme « songer » en revanche se rapproche davantage du sémantisme moderne du prédicat verbal « rêver ». Il a en effet signifié jusqu'au XVII^e siècle « faire un songe, rêver », *Dictionnaire étymologique*, *op. cit.*

²⁷ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 239.

Cependant nous arrivâmes sans encombre devant une forêt vierge que j'avais prise de loin pour une chaîne de montagnes. Je proposai à Mélusine de contourner cet obstacle imprévu. Les forêts vierges, dis-je, contiennent toutes sortes d'animaux dangereux. [...] Un piège à mille ressorts nous guette dès l'entrée²⁸.

En somme, il semble que le monde onirique créé ou retranscrit par Franz Hellens ne soit pas une pure invention de son imagination, isolée de toute production littéraire, mais qu'il puise *a contrario* son fond dans un folklore médiéval, lui-même tributaire d'un héritage celtique. Le rêve devient ainsi pour l'auteur un prisme susceptible de transfigurer à la fois les réalités de l'époque dans laquelle il vit, mais aussi un imaginaire lié à sa représentation de l'Afrique et des motifs propres à l'époque médiévale²⁹. Un personnage apparaît comme l'« Ingénieur » de ce rêve déstabilisant : Nilrem, actualisation moderne du Merlin médiéval.

3. Nilrem l'ingénieur ou Merlin l'enchanteur ?

Le personnage de Nilrem fait son apparition dès l'*incipit* du roman de Franz Hellens sous les traits d'un « inconnu » qui croise par la suite continuellement la route des protagonistes principaux sans en être forcément reconnu. Partant, seule une seconde lecture du roman permet d'identifier toutes les occurrences de cet inconnu qui change de visage au gré de ses envies et qui n'est nommé qu'au chapitre V intitulé « Le Parc artificiel ». Il découle de ce procédé de retardement un effet d'attente qui renforce une hésitation portant d'une part sur l'identité ontologique du personnage et d'autre part sur son rôle dans le récit. De fait, lorsqu'il s'identifie enfin, il se confère successivement une identité et une profession : « Mon nom est Nilrem. Je suis ingénieur »³⁰. Cela semble résoudre simultanément, en apparence du moins, l'hésitation du narrateur³¹ et par suite, celle du lecteur, quant à son « être » et à son

²⁸ *Ibid.*, p. 239.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

³¹ Narrateur interne dont le nom n'est, soit dit en passant, jamais mentionné.

« faire ». Cependant, à la fin du récit, le personnage lève le voile sur sa véritable identité et révèle du même coup la ruse dont il a fait preuve auparavant : « Je suis ce Merlin, enchanteur de longue date, dont on vous a raconté l'histoire dans votre enfance, et dont vous n'aviez plus entendu parler »³². Ainsi, Nilrem l'ingénieur fait écho à Merlin l'enchanteur. Ces deux identités très proches phonétiquement sont en soi révélatrices du point de vue de l'onomastique. En effet, « Nilrem » n'est pas seulement l'anagramme de Merlin, comme suggéré par Paul Gorceix³³ : si l'anagramme consiste à permuter les lettres qui composent un mot ou un syntagme pour en constituer un autre³⁴, le prénom « Nilrem » est le renversement exact de « Merlin », lu à l'envers, de droite à gauche. Or, ce procédé en miroir est symptomatique du renversement du personnage dans son ensemble : par le truchement du prisme onirique, la figure de Merlin, comme son prénom, est retournée de plusieurs manières. En vue de mettre en exergue ces glissements inédits opérés par Hellens, il convient de se pencher plus attentivement sur les hypotextes médiévaux qui ont contribué à forger « Nilrem l'ingénieur ».

3.1. Généalogie merlinienne

Les critiques modernes sont parvenus à retracer un « parcours » de la figure de Merlin à travers le temps avec, comme point de départ, la tradition orale celte. On y trouve en effet les traces d'un personnage prototypique du « fou des bois » incarné notamment par le *Lailoken* de Bretagne du Nord et le *Myrddhin* du Pays de Galles³⁵. Par la suite, au fil des œuvres, la figure de Merlin se précise progressivement : un

³² *Ibid.*, p. 263.

³³ Paul Gorceix, « Préface », in *Mélusine ou La Robe de saphir*, *op. cit.*, p.10.

³⁴ Selon la définition du *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 8.2.2014.

³⁵ Ce chapitre fonde essentiellement son propos sur l'introduction de Nelly Andrieux-Reix et Emanuèle Baumgartner qui figure dans *Le « Merlin » en prose : fondation du récit arthurien*, Paris : PUF, 2001. Celle-ci reprend en effet en détail les différentes étapes de cette figure qui n'apparaît que progressivement dans le champ littéraire.

certain « Ambrosius Aurelianus », probable ancêtre du Merlin médiéval, apparaît dans une œuvre intitulée *De excidio Britanniae et conquestu* de Gildas, au milieu du cinquième siècle. Le nom d'Ambrosius fait son retour vers 830, dans un manuscrit intitulé *Historia Brittonum*, attribué à Nennius. Il y est notamment mentionné la présence d'un « enfant sans père » qui affirme être le fils d'Ambrosius, un noble romain. Arthur y fait également son apparition. En 1135, Geoffrey de Monmouth intitule son œuvre les *Prophéties de Merlin*. Ces prophéties sont ensuite reprises dans son *Historia regum Britanniae* (1136). Celle-ci met en évidence les origines diaboliques de Merlin, né de l'union de la fille de Démétrie et d'un démon incubé ayant pris les traits d'un jeune homme d'apparence avenante. Par la suite, vers 1150, il compose également la *Vita Merlini*. C'est au sein de ces deux œuvres que le nom de « Merlinus », transposition du *Myrddhin* gallois, apparaît. En 1155, Wace traduit en français l'*Historia* sous la forme de vers octosyllabiques. Près d'une dizaine d'années plus tard, vers 1165, le nom de « Merlin » est mentionné dans un roman de Chrétien de Troyes : *Erec et Enide*. Dès 1190, le personnage prend de l'ampleur au sein la *Seconde Continuation* du *Conte du Graal* qui le met en scène dans un rôle de premier plan. Aux alentours de 1200, un certain Robert de Boron rédige en vers son *Estoire dou Graal* très vite mise en prose sous le titre de *Joseph d'Arimathie*. Quelque temps plus tard, Merlin devient le héros éponyme d'une première prolongation en vers du *Joseph*, dont seul un fragment nous est parvenu. Le *Merlin* de Robert est à son tour mis en prose. Le *Perceval en prose* vient par la suite clore cette trilogie de Robert de Boron. Il y est narré la manière dont Perceval parvient à trouver le Graal ainsi que sa retraite dans un ermitage. Arthur est quant à lui trahi par son neveu Mordret qui le blesse à mort. Il rejoint sa sœur Morgaine sur l'île d'Avalon. Merlin se retire alors dans son *esplumoir*.

En aval, l'œuvre de Robert a fait l'objet d'un certain nombre de continuations, telles que *La Suite-Vulgate* – laquelle prend en charge notamment la transition entre le

Merlin de Robert qui s'achève par le couronnement d'Arthur et le début du *Lancelot* – ou encore la *Suite-Post-Vulgate* (ou *Merlin Huth*).

Dans le cadre de ce travail, nous avons choisi de fonder essentiellement notre analyse du personnage de Nilrem sur un hypotexte médiéval principal, à savoir le *Merlin* du pseudo-Robert de Boron³⁶, tout en gardant à l'esprit l'ancrage de ce dernier dans une tradition qui lui est largement antérieure. Ce choix repose sur la volonté d'adopter une approche diachronique du personnage avec, comme contrainte méthodologique, la limitation à une œuvre en particulier qui a le mérite d'esquisser ses caractéristiques les plus saillantes. En outre, le roman de Robert constitue la première mise en prose des aventures de l'enchanteur, ce qui n'est pas anodin au moment de sa parution, comme le souligne C. Ferlampin-Acher :

la version en prose du Merlin coïncide avec une « crise » du roman en vers, critiqué pour son goût pour les *songes* et les *mensonges*, pour les *merveilles* et les *fables*, tout aussi trompeuses et illusoire que la conception « histrionnesque » du grand roi breton : plus encore qu'au XII^e siècle, le roman aspire à l'autorité. Parallèlement, le *Merlin* est l'une des premières proses romanesques françaises : ce mode d'écriture est encore neuf, et il s'agit de cautionner cette nouvelle forme, ce qui n'est pas aisé car, au Moyen Âge, tout ce qui est *nouvel* inspire la méfiance. Et c'est donc à cette tâche ardue de quadruple rédemption (Arthur, Merlin, roman arthurien, prose) que Robert de Boron se dévoue dans son *Merlin*³⁷.

Merlin, tout comme le roman dont il est issu, endosse alors un rôle de liaison essentiel à la tradition arthurienne. La destinée de l'enchanteur se trouve *a fortiori*, en cette occasion, liée à celle du jeune Arthur, au Graal et, plus généralement, au monde

³⁶ Il est en effet avéré que le *Merlin en prose* n'est pas l'œuvre de l'auteur du nom de Robert de Boron, comme revendiqué par le narrateur : « Et je Rebert de Borron qui cest livre retrais par l'enseignement dou Livre dou Graal ne doi plus parler d'Artus tant que j'aie parlé d'Alain le fil Bron et que j'aie devisé par raison por queles choses les poines de Bretagne furent establies, et einsic com li Livres le reconte me covient a parler et retraire quel hom il fu [...] » Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, 91, l. 59-65. Cependant, parce que son auteur véritable n'est pas identifié et par commodité principalement, nous nous bornerons à utiliser le nom de cet auteur tout en gardant ce fait à l'esprit, à l'instar de la critique.

³⁷ Christine Ferlampin-Acher, « Le *Merlin* de Robert de Boron. Roman des origines et origines du roman », in *Fils sans père. Etudes sur le Merlin de Robert de Boron*, éd. par D. Hüe, Orléans : Paradigme, 2000, p. 7-8.

arthurien³⁸. Le roman de Robert de Boron fait par conséquent figure de pierre angulaire nécessaire à la physionomie du Cycle du Graal (composé en outre du *Joseph* et du *Perceval*, parfois aussi nommé la « Trilogie de Robert de Boron ») qui a contribué à forger notre imaginaire vis-à-vis de Merlin et à stabiliser une tradition orale celtique par le biais de la mise à l'écrit. En tant que tel, le *Merlin* de Robert a été choisi comme le pôle dialogique grâce auquel nous entendons souligner la manière dont Franz Hellens s'approprie la figure de Merlin l'enchanteur « sylvestre » pour façonner son antithèse sur bien des plans : Nilrem, l'ingénieur de la « mécanique » romanesque. À l'instar d'un dialogue qui alterne les tours de parole, nous allons, dans les chapitres qui suivent, analyser l'œuvre médiévale et l'œuvre moderne à tour de rôle afin de mettre en avant la manière dont les caractéristiques de Merlin se retrouvent ou non chez Nilrem et souligner par là l'étendue de l'*inventio* mise en œuvre dans la *Mélusine* d'Hellens.

3.2. Une nature dénaturée

L'une des caractéristiques essentielles de la figure de Merlin, dans la tradition médiévale, est son lien à la nature. Les origines celtes de l'enchanteur le relient en effet à différents personnages prototypiques – tels que le *Lailoken* de Bretagne du Nord et le *Myrddhin* du Pays de Galles – évoqués précédemment. Ces derniers constituent autant d'avatars du « fou des bois », caractérisé par un retour à la sauvagerie dans une forêt qui devient un lieu de retraite et de refuge, loin des hommes. Ce Merlin sylvestre entretient alors avec les animaux un lien étroit de dépendance mutuelle.

³⁸ Richard Trachsler précise à ce propos que « L'invention principale de Robert de Boron consiste à avoir associé le personnage traditionnel de Merlin à une trame spécifique qui fait de lui l'inventeur de la Table Ronde et le grand organisateur de la quête du Graal », *Merlin l'enchanteur. Etude sur le Merlin de Robert de Boron, op. cit.*, p. 8.

Sous la plume de Robert de Boron, le personnage de Merlin voit cependant changer fondamentalement sa relation à la nature. La forêt de Northumberland n'est plus l'habitat naturel de l'enchanteur, mais un lieu de retraite temporaire où il se retire afin de dicter à Blaise un nouvel Évangile :

Mais croi ce que je te dirai de la foi et de la creance et je te dirai tel chose que nus hom, fors Dieu et moi, ne te porroit dire. Si en fai un livre, et maintes genz qui ce livre orront en seront meillor et se garderont plus de pechier : si feras aumones et metras t'ovre en bien³⁹.

Lors de ses séjours dans la forêt, Merlin ne se trouve donc plus en compagnie d'animaux, lieu commun de l'homme sauvage, mais d'un ermite dont le prénom contient une racine de « loup » en breton. Ainsi, il semblerait que les figures de Merlin – fils du diable racheté par la volonté divine – et de Blaise – compagnon sylvestre qui se mue en ermite chrétien – soient en quelque sorte récupérées et rationalisées par la tradition chrétienne, en partie du moins⁴⁰. En effet, la volonté de christianiser la figure de Merlin se heurte à une résistance intrinsèque au personnage, à savoir son ambiguïté latente qui se trouve extériorisée au sein de la forêt, comme le relève Jean-Charles Herbin :

La part d'ombre de Merlin paraît trouver son lieu privilégié dans la forêt de Northumberland où il redevient *sauvaige* [...] cet adjectif qui remonte au latin *silvaticum*, formé sur *silva* « forêt », signifie littéralement « qui sert pour les bois, qui pousse ou vit dans les bois », et l'on sait que la forêt dans l'imaginaire médiéval est un lieu dangereux où règnent des forces obscures, notamment des relents de paganisme⁴¹.

Merlin manifeste en outre à deux reprises son côté *sauvaige*, et ce hors de la forêt, lorsqu'il change de *semblance*⁴² pour adopter l'apparence d'un « boscherons »⁴³ et celle

³⁹ Robert de Boron, *Merlin, op.cit.*, 16, l. 36-41.

⁴⁰ Cf. Philippe Walter, « Merlin, le loup et saint Blaise », *Mediaevistik*, 11, 1998, p. 97-111.

⁴¹ Jean-Charles Herbin, « Mots et merveilles dans le *Merlin 747* ou Merlin l'enchanteur ? », art. cit., p. 42.

⁴² « *Semblance* dénomme une apparence extérieure, mais qui peut glisser d'un support à l'autre parce qu'elle est toujours mise en adéquation avec une image déjà répertoriée et donc catégorisée [...]. En outre, et contrairement à *semblant*, *semblance* apparaît toujours engagé dans une sorte de comparaison

d'un « home molt lait et molt hidos qui ces bestes gardoit »⁴⁴. Le processus de rationalisation du personnage ne semble donc jamais complètement aboutir et un doute persiste quant aux réelles motivations de ses séjours dans les bois, rapportés, qui plus est, sous le mode de l'ellipse.

Les raisons qui ont amené Robert de Boron à conserver, même dans une moindre mesure, la nature sylvestre du personnage – compromettant par là même sa christianisation – demandent à être questionnées. Francis Dubost avance une explication des plus intéressantes concernant cette prise de risque. Selon lui, « la composante « sauvage » pourrait bien représenter l'aspiration de l'homme médiéval qui vit dans une société « dénaturée », à retrouver le temps de l'alliance heureuse avec la nature »⁴⁵. Les médiévaux seraient, en d'autres termes, nostalgiques du lien privilégié qu'entretenait l'homme avec la nature, dans des temps reculés où la culture ne dominait pas. Cependant, ce postulat, bien que pertinent, relève selon nous d'une interprétation plus moderne que médiévale, puisque la forêt, lieu de l'Ailleurs et du danger, était source de terreur plutôt que de nostalgie à l'époque médiévale. Il en va cependant tout autrement au début du XX^e siècle, moment de l'écriture de *Mélusine* qui, elle, semble véritablement teintée de nostalgie face à cette symbiose perdue.

Réminiscences de ses origines celtes, mais aussi retournement de ces dernières, Nilrem se présente sous les traits d'un ingénieur, dont le hobby principal consiste en la création d'un parc artificiel des plus étranges :

par confrontation voire substitution d'images, comme le signale son association fréquente avec (*tout*) aussi come, (*tout*) autresi ; ce qui peut expliquer que la forme ainsi dénommée puisse parfois être floue, perçue globalement dans ses contours [...] », Nelly Andrieux-Reix, Emmanuèle Baumgartner, « *De semblance(s) en vraie semblance ; exemple d'un parcours du Merlin à la Queste* », in *Comme la lettre dit la vie, Mélanges offerts à Michèle Perret*, éd. par D. Lagorgette et M. Lignereux, Paris : LINX, 2002, p. 25.

⁴³ Robert de Boron, *Merlin*, op. cit., 32, l. 4-5.

⁴⁴ *Ibid.*, 33, l. 6-7.

⁴⁵ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}-XIII^{ème} siècles) : L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris : Champion, 1991, p. 741.

Ça et là, quelques oliviers répandaient leurs feuillages de carmin et les fontaines bleues des palmiers s'élançaient en s'arquant. Il y eut un cèdre pourpre. Un châtaignier déploya ses palettes jaunes et des platanes aux fûts verts cachèrent une partie du ciel avec la masse orange de leurs feuilles incendiées. Puis, par un chemin de sable azur, bordé de peupliers noirs, nous débouchâmes dans un vaste verger semé de gazon rose et dont les arbres faisaient briller leurs troncs d'un blanc poli. Il y avait des pommiers bleus aplatis aux sommets, ornés de sphères rouges et vertes, des pêchers mauves dont les fruits se gonflaient en bulles jaunes, de longs poiriers pyramidaux, tout noirs, chargés de poires vernies, d'un bleu unique⁴⁶.

Cette description dénote d'un renversement parodique du paysage, de par l'explosion de couleurs et de formes contradictoires qu'elle met en scène. Le paysage du parc artificiel se présente comme un tableau que l'on pourrait qualifier de « cubiste », du fait de la récurrence d'un champ sémantique de la « géométrie » qui ressort au travers des termes « sphères », « bulles » ou encore « pyramidaux ». On décèle également un phénomène d'hypotypose⁴⁷ au regard du caractère « animé » de ce tableau. En effet, la description se fonde sur l'alliance antithétique d'un sujet inanimé avec un verbe d'action, à l'exemple de « quelques oliviers répandaient » ou encore « des palmiers s'élançaient ». En sus de ces personnifications, il est à noter un dernier phénomène de décalage qui offre une résistance interprétative : au niveau de la collocation, l'objet et ses propriétés sont contradictoires. Sémantiquement un gazon possède le trait « vert » ou éventuellement « jaune » lors de sécheresses. Or, dans le cas présent, le gazon est « rose », ce qui s'avère on ne peut plus étrange. Il se dégage en somme, de ce tableau du parc artificiel de Nilrem, une certaine opacité des signes, source du caractère étrange de ce spectacle.

Ainsi, le Merlin médiéval qui entretenait un lien fusionnel avec la forêt s'est mué en un ingénieur excentrique qui joue avec les lois de la nature. Sa folie n'est donc plus

⁴⁶ Franz Hellens, *Mélu­sine*, *op. cit.*, p. 48-49.

⁴⁷ Selon le *Dictionnaire de critique littéraire*, l'hypotypose se définit comme une « Figure qui consiste à décrire un endroit ou à raconter un événement de manière si vive qu'elle donne l'illusion de les mettre sous les yeux du public ou du lecteur. Elle s'adresse donc aux sens et au cœur plus qu'à l'esprit. [...] Pour frapper l'auditoire, l'hypotypose utilise des moyens [...] comme le présent de narration dans un récit au passé (énallage de temps), des épithètes à valeur caractérisante ou impressive dans une description, des figures comme la prosopopée ou la personnification », *op. cit.*

celle de la barbarie et du retour à la nature, mais relève de la dénaturation de cette dernière, ce qui s'avère tout aussi inquiétant, comme en témoigne la réaction de ses pairs :

- Ceux-là mêmes, répondit Nilrem, qui ne s'étaient pas montrés démesurément choqués par le maquillage de mon parc, ne purent cacher leur stupeur devant ces blés peints. Ils voyaient leurs nourritures terrestres travesties, falsifiées dès l'origine. Ce spectacle répugnant les a chassés d'ici⁴⁸.

On décèle, au travers de cette description, un renversement de la figure de Merlin qui devient l'exact opposé de son ancêtre médiéval : il n'est plus en harmonie avec la nature, mais en posture de domination en s'attelant à la maîtriser et à la dénaturer. Ce retournement parodique est en outre simultanément le lieu d'une satire qui dénonce les travers d'une société artificielle où la nature est subordonnée à la volonté humaine. Dans l'œuvre d'Hellens se lit ainsi implicitement la nostalgie du lien qui, dans le passé, unissait l'homme à la nature, soit celle que Francis Dubost perçoit dans le roman médiéval.

En définitive, la figure de Merlin est le lieu d'un « bestournement » pour ce qui est de sa nature sylvestre dénaturée, à l'instar des différents éléments qui composent le paysage du parc artificiel. Cependant, tout comme son ancêtre, Nilrem est un personnage qui inquiète. Comme lui, il est mis au ban de la société à ceci près que, dans l'œuvre d'Hellens, la création monstrueuse du parc artificiel a fait fuir les hommes, alors que dans le roman de Robert, c'est Merlin qui les fuit en se réfugiant dans la forêt, et ce à plusieurs reprises. Dans un cas comme dans l'autre, ces avatars merliniens sont les « ingénieurs » de leur isolement et leur savoir en constitue l'instrument.

⁴⁸ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 48.

3.3. Figure du savoir

Qu'il occupe la fonction d'enchanteur ou celle d'ingénieur, Merlin demeure une figure du savoir. Il s'agit en effet dans les deux cas d'exercer sa « science », selon des modalités particulières, et cela en étroite corrélation avec l'exercice d'une activité langagière.

Dans le roman de Robert de Boron, il est possible de déceler un balisage du savoir de Merlin au travers de la récurrence du terme « saige ». Étymologiquement le syntagme *saige home* signifie « savant », « sensé », « avisé »⁴⁹. On le retrouve notamment dans les énoncés suivants :

Quant les femmes l'oïrent et la mere, si en furent molt liees et dient : « Cist enfes sera encor molt **saiges** qui ce set dire. »⁵⁰ ; « Sire, ce est icil Merlins que nos vos disons, et bien sachiez que ce est li plus **saiges** hom et le plus forz devins qui onques fust veuz fors Dieu. »⁵¹ ; « Lors dist li rois et tuit cil qui oient que nus plus **saiges** hom que Merlin n'est ore en vie⁵².

Il est intéressant de noter que chacun de ces trois énoncés constitue une intervention réactive d'un personnage secondaire, témoin des « prouesses » de Merlin. Cependant, à l'inverse d'un héros arthurien ordinaire, il semblerait que les exploits en question soient majoritairement de nature verbale. En effet, contredisant l'étymologie du terme « enfant » signifiant littéralement « qui ne parle pas », Merlin est capable de s'exprimer dès la petite enfance. Par la suite, ses talents d'exégète sont étroitement liés à son activité langagière. Cela ressort tout particulièrement lors de l'épisode de la Tour de Vertigier, alors que Merlin élucide la signification des deux dragons. L'élucidation s'effectue en deux temps. Premièrement, Merlin prédit la défaite du dragon roux tout en se gardant d'en expliquer la signification :

⁴⁹ Annie Combes, « La science de Merlin », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, 15, 2000, p. 12.

⁵⁰ Robert de Boron, *Merlin, op. cit.*, 12, l. 14-15.

⁵¹ *Ibid.*, 26, l. 30-33. Nous soulignons, ainsi que dans les suivants.

⁵² *Ibid.*, 44, l. 6-8.

Je voil que vos **sachiez** que li blans ocirra le rous, et **sachiez** que il avra ançois molt grant poine et ce que il l'ocirra sera molt grant senefiance, qui conoistre le savra ; ne je ne vos en dirai plus dusquez après la bataille⁵³.

Puis, il délivre les clés de compréhension de ce combat : « Le rous senefie toi, Vertigiers, et le blanc senefie le fill Constant »⁵⁴. Dans cet exemple, l'impératif « sachiez », qui est *a fortiori* le lieu d'une répétition, témoigne de l'ascendance du personnage sur son auditeur. Il se trouve, en effet, en position d'expert du fait de ses connaissances alors que Vertigier est relégué au rôle de novice. Les indicatifs futurs « occira » et « savra », conjugués à la troisième personne du singulier, endossent une valeur prédictive, ce qui démontre que, dans le premier extrait qui s'avère être une prolepse, Merlin exerce une fonction de devin. Le futur « dirai » qui se trouve à la première personne du singulier signale, quant à lui, la promesse de délivrer le sens de ce combat. Le fait de retarder l'élucidation de cette *semblance* constitue une preuve supplémentaire de la hiérarchie qui prend place entre les interlocuteurs. Ainsi, la parole est le vecteur de la science de Merlin. Par son biais, il transmet la volonté divine et explicite ses *demonstrances* et, ce faisant, marque sa supériorité hiérarchique. L'ingénieur Nilrem possède, quant à lui, tout naturellement, dans l'œuvre d'Hellens, des connaissances scientifiques liées à sa profession dont l'expression la plus saisissante est son parc artificiel. En effet, au sens étymologique le substantif « ingénieur » vient de l'ancien français « engien » lui-même issu du latin « ingenium ». Or, comme le précise Patricia Victorin, ce terme comporte deux acceptions qui ne sont pas forcément activées de manière simultanée :

on sait que le mot *engien* n'est pas obligatoirement doté d'un sème négatif en ancien français, puisqu'il vient du substantif latin *ingenium* [il] désigne d'abord « les dispositions naturelles de l'« esprit », « l'intelligence »⁵⁵.

⁵³ *Ibid.*, 29, l. 28-32.

⁵⁴ *Ibid.*, 30, l. 9-10.

⁵⁵ Patricia Victorin, « Engien et merveille dans le *Merlin en prose* du pseudo-Robert de Boron : la part du diable, l'œuvre de Dieu », in *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, 15, 2000, p. 38.

Ainsi, Nilrem est en premier lieu une figure du savoir, mais il endosse de surcroît un rôle d'exégète. Cette fonction intervient de manière significative à l'issue du roman, alors que le personnage délivre les clés d'interprétation concernant le mystère de la cathédrale :

Sachez que cette cathédrale, élevée par moi dans le désert, devait disparaître le jour où quelqu'un en connaîtrait le secret. [...] Soyez sans inquiétude. Vos souhaits et vos efforts n'auront pas été inutiles. Cette cathédrale était faite de forces et de lumières. En s'écroulant elle a dispersé sa force et sa lumière parmi les hommes⁵⁶.

On retrouve, dans cet extrait, des parallélismes notables quant à la formulation de cette explication : à l'instar de son ancêtre médiéval, Nilrem recourt au futur « auront » à la troisième personne du pluriel, ce qui à nouveau souligne son don de clairvoyance ainsi que le caractère proleptique de son propos. Les impératifs « sachez » et « soyez » sont, ici encore, les témoins de la hiérarchie maître-élève qui s'instaure entre Merlin et le narrateur. De plus, il mobilise, de même que son prédécesseur, la formule « sachez que » qui fait figure de lieu commun dans la littérature, comme le souligne Emmanuèle Baumgartner. Il s'agit en effet, selon elle, d'une « [...] formule typique d'un devin qui entend moins certifier une vérité qu'il détient de toute manière que la communiquer fermement à ses auditeurs sans qu'il soit pensable de la mettre en doute »⁵⁷.

De même que le Merlin médiéval, Nilrem s'amuse à retarder l'élucidation finale en la repoussant à l'extrême fin du récit, afin que le mystère demeure complet. En effet, le rôle de Nilrem comme celui de son ancêtre consiste, dans un premier temps, à brouiller les pistes concernant l'objet ou l'événement merveilleux et, en cela, ils seraient tous deux susceptibles de se rapprocher d'une figure du savoir relativement

⁵⁶ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 263.

⁵⁷ Emmanuèle Baumgartner, « Furent les Merveilles pruvees et les aventures trueves », in *Voires fu – ou comment composer du passé, Hommage à Francis Dubost*, éd. par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.R. Valette, Paris : Champion, 2005, p. 37.

négative s'apparentant au diable, puisque la rétention d'information relève, selon Hélène Bouget, d'une volonté malicieuse d'opacifier le sens⁵⁸.

Puis, sa fonction change à la fin de l'œuvre, il livre tous ses secrets ainsi que les clés du savoir au narrateur, ce qui lui confère *mutatis mutandis* le statut de *preudhon*, à savoir d'exégète qui connaît par avance le sens, capable de transmettre et d'expliquer la *senefiance* d'une *semblance* ou d'une *demonstrance* divine :

Les figures du vrai savoir, les bons herméneutes, sont pour la plupart des hommes de religion : moines, ermites, élus touchés par la grâce divine. Ils n'interviennent que dans l'échange problématique pour révéler un sens que le questionneur ne peut trouver lui-même. Contrairement au diable, ils ne posent jamais de devinaille : leur parole n'est pas un piège, son objectif n'est pas de détourner ou de masquer la vérité par des propos obscurs impossibles à comprendre, mais de rétablir le sens là où il s'est brisé pour l'autre⁵⁹.

Ainsi, la science de Merlin, tout comme celle de Nilrem, s'exprime par le biais de leur rôle d'exégète. Elle consiste essentiellement à rétablir le lien entre la merveille et sa signification afin de pouvoir la transmettre, par la suite, aux autres personnages. En cela, Jean-René Valette affirme que « [...] l'élucidation de toute merveille, au sens le plus large du terme, requiert une compétence *syntaxique* : il s'agit avant tout d'établir des relations, de rassembler les éléments épars d'une vérité »⁶⁰. En d'autres termes, la merveille relève d'une *semblance*⁶¹ (ou d'un signifiant, soit les dragons ou la cathédrale) dont la *senefiance*⁶² (le signifié) n'est pas donnée *a priori*⁶³. Pour élucider la

⁵⁸ Hélène Bouget, *Enquerre et deviner, Poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (Fin du XII^e-premier tiers du XIII^e siècle)*, Thèse de Doctorat, sous la dir. de Ch. Ferlampin-Acher, Université de Rennes 2 – Haute Bretagne, 2007, p. 153.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁰ Jean-René Valette, « Merveilleux et production du sens : le cas du *Merlin* de Robert de Boron », *Littératures*, 43, 2000, p. 37.

⁶¹ « Le mot *semblance* est un dérivé français du verbe *sembler*, lui-même issu du latin *simulare*, tiré de l'adjectif *similis* « semblable » ; *simulare* signifie à l'origine « représenter exactement, copier, imiter » d'où « prendre l'apparence de, feindre, simuler, faire semblant de », puis plus tard « ressembler » [...] », Jean-Charles Herbin, « Mots et merveilles dans le *Merlin* 747 ou Merlin l'enchanteur ? », art. cit., p. 39.

⁶² « Le mot *senefiance* est un dérivé semi-savant de *signum* « signe », d'où *significo* « montrer par signe, signifier » [...] la *senefiance*, dans notre texte, est le sens profond, symbole ou préfiguration symbolique, qui se cache derrière le spectacle de la *merveille* », *idem*.

merveille, Merlin relie la forme et son sens en vue de délivrer les clés de compréhension. Il convient, pour ce faire, de passer par les mêmes procédés inférentiels que lorsqu'il s'agit de dégager la signification d'un signe langagier opaque. La science de l'exégète dépend en ce sens d'un savoir-faire langagier.

Par conséquent, les figures de Merlin et de Nilrem semblent étonnamment proches pour ce qui est de leur science, malgré l'exercice de professions *a priori* aux antipodes l'une de l'autre. Il paraît intéressant de souligner que cela correspond à la double acception médiévale du terme « science » :

Il n'y a pas de séparation très nette, dans l'esprit d'un homme du Moyen Âge, entre science et pratiques irrationnelles ; le mot employé dans les deux cas est art, qui signifie avant tout « savoir faire », alors que science désignerait plutôt une connaissance [...]. Dans notre texte, art désigne essentiellement la maîtrise des pratiques divinatoires et renvoie à la part démoniaque de Merlin [...]⁶⁴.

Dans un cas comme dans l'autre, leur « science » relève d'une activité inférentielle similaire à l'activité langagière. En ce sens, les rôles d'ingénieur et d'enchanteur semblent interchangeables. Leurs connaissances respectives de ce qui est advenu et de ce qui surviendra leur confèrent une autorité sur les autres personnages et leur permettent, de surcroît, d'influer sur leur destinée. Cependant, de cette vision en surplomb du *fatum* humain découle un rire ambivalent, à mi-chemin entre moquerie bienveillante et ironie amère.

⁶³Voir notamment la notion de « symbolie » dans l'article de Jean René Valette « [...] la symbolie désignerait le processus par lequel le récit parvient à réunir, grâce aux révélations de Merlin, les deux faces du signe merveilleux, la merveille et le merveilleux ou, pour reprendre les notions utilisées précédemment, l'apparence et la réalité, le mot et la chose », « Merveilleux et production du sens : le cas du *Merlin* de Robert de Boron », art. cit., p. 40-41.

⁶⁴ Jean-Charles Herbin, « Mots et merveilles dans le *Merlin 747* ou Merlin l'enchanteur ? », art. cit., p. 40.

3.4. Le rire de Merlin

Le rire, en tant qu'il dérange⁶⁵ et renverse⁶⁶, est un élément constitutif du Merlin médiéval. Historiquement, il est lié à la figure du diable. En effet, nulle mention du rire du Christ ne figure dans la Bible. Entre le quatrième et le dixième siècle, le rire est clairement l'apanage du diable. Puis, dès le dixième siècle, il se fait équivoque et active indifféremment un sème positif ou négatif en fonction du contexte⁶⁷. Rire en groupe devient par exemple l'extériorisation d'une forme de sociabilité et est, en ce sens, perçu de manière positive. Cependant, bien souvent dans le roman de Robert de Boron, Merlin rit seul du malheur d'un personnage ou d'une situation tragique. Cette ambiguïté intrinsèque du personnage de l'enchanteur a fait couler beaucoup d'encre. Francis Dubost la résume notamment en ces termes :

C'est le rire du sage, de celui qui sait, qui a pénétré les secrets du temps, de la vie comme de la mort. Car Merlin est un être sans âge : surgi aux époques mythiques des premiers souverains d'Angleterre, il est toujours là pour veiller sur l'avenir des rois. Il peut rire de la comédie humaine, comme riront les squelettes entraînant les vivants dans la *danse macabré*. Toutefois, ce rire sans joie reste le signe d'une supériorité que Merlin se reconnaît pour jouir des prérogatives que procure le savoir. C'est le rire de l'ironie souveraine, le rire de Méphisto. Spectateur des jeux de la Fortune et capable de saisir dans leur ensemble les conjonctures imprévisibles qui forment la trame des destinées humaines, le Merlin des *devinailles* rit de l'aveuglement des hommes, de leurs erreurs et de leurs ignorances comme il rit de leurs malheurs (mort du paysan, enterrement de l'enfant)⁶⁸.

⁶⁵ Anne Berthelot affirme, au sujet du *Merlin* de Robert de Boron, qu'« un détail a changé [...] depuis les textes latins qui mettent Merlin en scène : son entrée dans la transe prophétique n'est plus signalée par un flot de larmes, mais par un éclat de rire. Comme apparemment cette innovation avait quelque chose de dérangeant, peut-être de diabolique – le démon se raille de ses victimes, le cœur plein de vraie contrition verse en revanche des larmes de repentir -, le texte s'efforce de justifier le rire de l'enfant-prophète par des éléments internes du récit ». Berthelot Anne, Notice à l'édition *Le Livre du Graal I*, Paris : Gallimard, 2001, p. 1750.

⁶⁶ Howard Bloch, « Le rire de Merlin », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, 37, p. 20.

⁶⁷ Sur l'histoire du rire au Moyen Âge, cf. Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Âge », *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, 3, 1989, p. 1-14.

⁶⁸ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., p. 720.

Le rire possède donc une dimension subversive en ce qu'il dénonce l'ironie de la condition humaine. Il s'agit alors d'un rire sardonique qui se joue de la mort et du malheur d'autrui et relève, en partie du moins, de ce que la critique allemande nomme la *Schadenfreude*. Cet oxymore a l'avantage de saisir toute l'ambiguïté du rire merlinien qui découle simultanément de sa nature diabolique et du don de voyance divin. Lié à sa vision surplombante de la destinée humaine, le rire de Merlin témoigne en effet d'un décalage entre ce qu'il sait et ce que les autres croient savoir de leur devenir. L'enchanteur rit par exemple de la peur de sa mère devant la mort :

Et com elle dolosoit einsic a son fil et disoit que de fort ore l'avoit Diex soffert a naistre et concrié en son cors por sa mort et por son torment, tant com elle parloit einsi et mostroit Nostre Seingnor ses dolors, l'enfant la resgarda et rist⁶⁹.

Puis, il rit lors du jugement de sa mère, peu avant de prédire son issue heureuse : « Et li enfes aloit par la tor et vit sa mere plorer, si comença a rire [...] »⁷⁰. À la vue du vilain qui s'achète du cuir pour réparer ses chaussures, il rit de sa mort prochaine⁷¹. Il rit encore peu avant de révéler l'adultère de la mère qui s'apprête à enterrer son enfant⁷². Comme on peut le constater, le rire de Merlin constitue, un *leitmotiv*⁷³ qui endosse, au niveau métanarratif⁷⁴, le rôle de signal indiquant au lecteur qu'un événement en lien avec la mort ou la merveille est sur le point de survenir⁷⁵. Cependant, une incertitude demeure quant à la nature et aux véritables raisons qui sous-tendent le rire du Merlin médiéval, comme l'admettent volontiers les critiques littéraires, à l'instar d'Anne Berthelot :

⁶⁹ Robert de Boron, *Merlin, op. cit.*, 11, l. 17-21.

⁷⁰ *Ibid.*, 12, l. 4-5.

⁷¹ *Ibid.*, 24, l. 3-13.

⁷² *Ibid.*, 25, l. 5-8.

⁷³ Merlin rit encore à de nombreuses occasions : lors de l'épisode des messagers 26, l. 46-48. Il rit également en compagnie d'Uter, ce qui signale une complicité : 38, l. 41-42. Voir encore : 41, l. 47-49.

⁷⁴ Nous entendons « métanarratif » au sens large : la narration, par le biais de certains éléments dits « métanarratifs », parle d'elle-même, de ses rouages.

⁷⁵ Jean-Charles Herbin, « Mots et merveilles dans le *Merlin 747* ou Merlin l'enchanteur ? », art. cit., p. 39.

La question du rire de Merlin demeure insoluble, ne serait-ce qu'en raison de la difficulté, pour un lecteur moderne, de mesurer l'impact comique ou la volonté humoristique d'un passage dans un texte médiéval. Il est certain cependant que le rire a mauvaise presse à cette époque : les gloses des textes sacrés insistent sur le fait que le Christ n'a jamais ri⁷⁶.

Il semble par conséquent malaisé de saisir toute la complexité du rire de Merlin sans risquer de basculer dans une simplification stérile du personnage. En effet, s'il est possible de mettre en évidence certains traits définitoires du rire merlinien comme sa dimension subversive ou sa fonction de signal, le réduire à ces seules caractéristiques signifie ne pas prendre acte de l'ambivalence immanente de son rire et, plus généralement, du personnage lui-même. Parce qu'il demeure insoluble, le rire de Merlin a donné lieu à de nombreuses réécritures et a contribué à forger l'image d'un Merlin insaisissable et énigmatique qui nous est parvenue.

La lecture moderne de Franz Hellens concernant le rire merlinien a ceci d'intéressant qu'il est le lieu, lui aussi, d'un renversement parodique. Comme évoqué précédemment, le rire est omniprésent dans le roman de Robert. Or, il en va tout autrement dans l'œuvre d'Hellens : le rire de Nilrem apparaît sous la forme d'une gradation⁷⁷. D'abord totalement absent des premiers chapitres du roman, il fait son apparition par le biais d'une négation : « [Nilrem] était sans visage, incapable de s'émouvoir. Il ne pouvait ni rire ni pleurer ; aucune ride ne dérangeait jamais la surface impassible »⁷⁸. À l'inverse de son prédécesseur, Nilrem semble, de prime abord, incapable de rire. Le lecteur moderne est donc confronté à un personnage placide proche de l'indifférence, ce qui perturbe son horizon d'attente⁷⁹.

⁷⁶ Berthelot Anne, Notice à l'édition *Le Livre du Graal I*, op. cit., p. 1750-1751.

⁷⁷ Une définition du rire nous est donnée, dans un premier temps : « C'est le rire bref, sec, amer, saccadé et détonnant d'une époque affairée, le trépignement d'une humanité positive et désabusée », Franz Hellens, *Méhusine*, op. cit., p. 70. Bien qu'elle caractérise une époque et non pas Nilrem directement, la dimension inquiétante du rire merlinien semble, ici déjà, rejaillir en filigrane.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁹ Nous parlons bien évidemment ici de l'horizon d'attente d'un lecteur possédant un bagage littéraire étendu qu'il convoque au fil du texte. De fait, lorsque nous évoquons le « lecteur » d'Hellens au sens large, nous entendons, selon la terminologie d'Umberto Eco, un lecteur « modèle » de son œuvre. Cf. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., 1985.

Par la suite, une forme atténuée du rire franc du Merlin médiéval fait son apparition d'abord parcimonieusement puis de manière toujours plus fréquente : le sourire⁸⁰. Ce substitut euphémisant semble néanmoins endosser des caractéristiques similaires au rire merlinien : tout comme lui, il peut résulter d'un décalage entre les connaissances de l'ingénieur et celles du narrateur. Dans l'exemple suivant, ce dernier attribue l'arrivée de Merlin à la Providence, alors qu'en réalité, Nilrem a orchestré d'un bout à l'autre les aventures des personnages, comme souligné à l'issue du roman⁸¹ : « Mon cher Nilrem, la Providence vous mit, hier, sur mon chemin... [...] Nilrem sourit »⁸². Le rire moqueur, indice d'une forme de supériorité du personnage merlinien, fait donc place à un sourire moqueur, comme le relève le narrateur qui tente d'élucider seul le mystère de la cathédrale : « Vous m'amusez, mon cher, dit l'ingénieur [...] Nilrem, m'écriai-je, **vous moquez-vous de moi** ? »⁸³. À l'instar du rire de Merlin, le sourire de Nilrem comporte une dimension subversive et s'avère en cela « angoissant » : « Le toast de l'ingénieur, éclairé d'un **sourire ironique**, m'ouvrait d'inquiétantes perspectives, que l'ardeur du vin compliqua de sentiers imprévus »⁸⁴. Le glissement opéré par Franz Hellens est pluriel : le sourire ironique remplace le rire sardonique et provoque *a fortiori*, chez le narrateur, une activité inférentielle qui est normalement le propre de l'enchanteur, comme évoqué précédemment. Le syntagme nominal « inquiétantes perspectives » témoigne en effet de la volonté du narrateur de décrypter la ou les *senefiance(s)* d'une telle expression et d'élaborer des conjectures.

Par ailleurs, Nilrem rit, en certaines occasions, par des moyens détournés, ce qui contribue à intensifier l'appréhension gravitant autour de lui. À une reprise, par exemple, l'adjectif « rieur » qualifie non pas l'ingénieur, mais ses yeux. Seuls ces derniers semblent en effet susceptibles de rire, comme en atteste la métonymie de

⁸⁰ « Nilrem sourit », *ibid.*, p. 153.

⁸¹ « Nilrem avait tout prévu », *ibid.*, p. 162.

⁸² *Ibid.*, p. 156.

⁸³ *Ibid.*, p. 260. Nous soulignons, ainsi que dans l'exemple suivant.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 161.

type *pars pro toto* : « [Mélusine] voulut sauter le fossé, mais son châle s'accrocha à une branche. Nilrem s'empessa de lui tendre la main. Je vis ses yeux soudain rieurs fixés sur elle »⁸⁵. Les yeux, dans ce rapport métonymique, s'individualisent, se dessoudent du corps impassible de l'enchanteur pour laisser transparaître sa nature profonde. Sous le masque inexpressif rejaillissent les origines médiévales du personnage et notamment son rire sardonique. Celles-ci ressortent également sous forme métaphorique alors que le narrateur s'interroge au sujet de la relation de Nilrem et de Mélusine : « La peur l'avait soumise [Mélusine] à cet homme qui n'avait pas cessé de rire froidement »⁸⁶. Aux dires du narrateur, le rire froid et ininterrompu de l'ingénieur paraît référer au plaisir cruel qu'il éprouve en suscitant de la crainte chez Mélusine. Étant donné qu'à aucun moment Nilrem ne rit explicitement, cette affirmation qui intervient tardivement dans la narration est à comprendre au second degré : le rire sardonique de Merlin devient silencieux et est le fait de son intériorité.

Ainsi, le sourire de l'ingénieur remplace le rire de l'enchanteur et comporte un certain nombre de similitudes avec ce dernier : il participe au mystère du personnage et témoigne de son omniscience. Le rire sardonique, quant à lui, est circonscrit dans son être. Il s'agit d'un rire intérieur et cruel que trahissent, peut-être volontairement, ses propres yeux.

Néanmoins, le rire franc n'est pas complètement absent du roman d'Hellens : s'il n'est plus directement l'apanage de Nilrem, il est délégué à l'héroïne éponyme, Mélusine. Le rire possède alors également une dimension subversive en ce sens qu'il dénote de l'ironie de la situation. Mélusine rit, par exemple, du malheur de Locharlochi dont la femme est de nature jalouse, et ce malgré les lois de Libremonville : « Un éclat de rire retentit soudain sur la plate-forme. C'était Mélusine. Des protestations s'élevèrent autour de nous. [...] - Ce rire public est

⁸⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 157.

contraire aux lois ! »⁸⁷. En l'occurrence, on constate un procédé de retardement : la provenance du rire n'est identifiée que dans un second temps, par le biais du présentatif « C'est Mélusine ». Il en découle l'impression qu'il se génère de lui-même pour être par la suite mis dans la bouche de Mélusine, presque par défaut. De plus, les protestations qui font suite à cet éclat de rire signalent son aspect dérangeant. Une législation, nous dit-on, proscrit le rire à certaines heures. Or, cette loi pour le moins comique n'est pas sans rappeler la diabolisation du rire à l'époque médiévale, évoquée plus tôt.

Que ce soit par le truchement de procédés de retardement qui laissent planer un doute quant à sa provenance ou par le biais d'une comparaison, le rire est néanmoins implicitement relié à l'ingénieur : « Mélusine s'élança au galop, agitant les ailes de son châle et riant comme le merle »⁸⁸. La comparaison de Mélusine avec un merle semble signaler la proximité du rire de la jeune femme avec celui de Merlin : « Merlin » et « merle » sont très proches phonétiquement et il n'est par rare que l'enchanteur soit assimilé à cet oiseau au sein des réécritures du roman de Robert de Boron⁸⁹.

En définitive, s'il est délicat de saisir la portée exacte de ces deux réappropriations modernes du rire merlinien – du fait de son ambiguïté inhérente – dans un cas comme dans l'autre, elles sont le lieu d'un renversement parodique qui découle du prisme onirique appliqué par Franz Hellens. Par ailleurs, les procédés « minimisateurs » qui visent *a priori* à désamorcer le caractère inquiétant du rire de Nirlem semblent à double tranchant : l'intériorisation est loin d'offrir une image rassurante de l'ingénieur, au contraire. Ce dernier apparaît comme étant bien plus sournois et, partant, bien plus sombre que ne l'est le Merlin de Robert. De plus,

⁸⁷ *Ibid.*, p. 203.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁸⁹ Voir notamment *L'Enchanteur* de Barjavel, Paris : Gallimard, 1987. Merlin y est, à plusieurs reprises, comparé et assimilé au merlet, p. 79 et 91.

Mélusine est entachée du rire merlinien est semble, par là même, se noircir également. Au travers de ces différents glissements, le caractère inédit de la réécriture d'Hellens fait une nouvelle saillie et témoigne simultanément de l'habile maîtrise du romancier vis-à-vis de la tradition médiévale : il se positionne à contre-courant de cette dernière en choisissant de substituer au rire merlinien un sourire nilremien tout en amplifiant l'inquiétude que suscite l'ingénieur. Toutefois, si Nilrem se trouve en partie dépossédé de son rire ancestral, il incarne une dimension versatile et instable qui l'apparente au *trickster* médiéval, comme nous allons le voir dans le chapitre qui suit.

3.5. Le *trickster*

Parce qu'il incarne des caractéristiques contradictoires, oscillant entre le raisonnement et l'emportement, entre la sagesse et la moquerie parfois acerbe – se jouant du malheur des autres et aimant leur jouer des tours – Merlin est une figure du *trickster*. Ce personnage, bien connu des anthropologues, pourrait se définir en premier lieu par son indéfinition :

Le *trickster* décline des caractéristiques normalement inconciliables, le calcul et l'impulsivité, la ruse et la sottise, comme si chaque qualité ou chaque défaut qui lui était attribué faisait automatiquement appel à son opposé. [...] La liste peut être complétée presque indéfiniment, ce qui ne permettrait pas pour autant de le saisir complètement. Au contraire, on ne ferait que mettre en évidence les nombreuses contradictions internes au personnage⁹⁰.

Le *trickster* est celui qui trompe par excellence, à l'instar du Tristan de Bérroul⁹¹, de Panurge dans *Pantagruel*⁹², du Scapin de Molière⁹³ et bien d'autres personnages

⁹⁰ Barbara Wahlen, « "Je n'en feray que che que j'en ay empensé !" Le nain Tronc dans *Ysaïe le Triste* », Lausanne : Archipel, 2002, p. 92.

⁹¹ *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. par D. Lacroix et P. Walter, Paris : Librairie Générale Française, 1989.

⁹² François Rabelais, *Pantagruel*, éd. et trad. par M.-M. Fragonard, Paris : Pocket, 2009. Cf. notamment le chapitre IX qui introduit le personnage de Panurge.

encore qu'affectionnent tout particulièrement les dramaturges. Il s'agit par conséquent d'une créature transitoire qui conjugue un goût pour la dissimulation, le déguisement et le spectacle.

Tout comme son rire, le Merlin *trickster* est insaisissable dans son essence. Il se caractérise néanmoins par certains traits substantiels. Dans l'œuvre de Robert de Boron, l'enchanteur est d'emblée présenté sous le signe de la ruse qui se traduit, dans l'exemple qui suit, par le terme « enging » : « Et quant il (Merlin) fu nez, si ot et dut avoir le pooir et l'enging dou deable, com cil qui l'avoit conceu »⁹⁴. Or, cette ruse n'est plus le seul attribut du diable et demande à être interprétée en fonction du contexte⁹⁵.

Merlin oscille à plusieurs reprises entre la figure du « farceur » et celle du « sage », lorsqu'il change sa *semblance* pour mieux approcher Uter et Pendragon. Il gagne leur confiance par un jeu de devinette qui porte sur ses différentes métamorphoses. Lorsqu'il se transforme en vieillard, la réaction du roi s'avère ainsi tout à fait intéressante : « Or saiches tu veraiement que ce est Merlins qui einsis se gabe de nos et joe ; et quant il voudra, il nos fera bien asavoir cui il est »⁹⁶. Merlin, par ses tours, se joue de ses victimes tout en se rendant lui-même ridicule de par les différentes *semblances* potentiellement dégradantes qu'il adopte, à l'instar d'un bouffon du roi. Dans cet extrait, le roi, ayant été abusé par le passé, accepte les règles du jeu et se soumet à la volonté de cet enchanteur facétieux. Les tours de Merlin semblent relever en ce cas du *placere* et ont pour dessein d'amadouer le roi. Il ressort donc en filigrane

⁹³ Molière, *Les Fourberies de Scapin*, éd. par J. Serroy, Paris : Le Livre de Poche, 2011.

⁹⁴ Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, 10, l. 4-5.

⁹⁵ Comme évoqué lors de notre chapitre concernant la « figure du savoir », le substantif « engien » désigne en premier lieu l'intelligence et le savoir d'un personnage vif d'esprit. Toutefois, comme le souligne Patricia Victorin, si le sème « négatif » du mot « engien » n'est pas actualisé de manière systématique, « il s'avère que ses valeurs d'emploi sont toujours liées au sème de la ruse diabolique, de la tromperie, de la séduction (ou de l'orgueil dans le cas des barons outreucidants) », Patricia Victorin, « Engien et merveille dans le *Merlin en prose* du pseudo-Robert de Boron : la part du diable, l'œuvre de Dieu », *art. cit.*, p. 38.

⁹⁶ Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, 62, l. 46-49.

une justification de ses « tours » par leur finalité ; en l'occurrence, il s'agit pour Merlin de devenir le conseiller du roi. Ce type de déterminisme relève de la « *felix culpa* », comme le notent Nelly Andrieux-Reix et Emmanuèle Baumgartner :

Et de même que la conception du devin a finalement tourné à la plus grande gloire de Dieu et a entériné la défaite du diable, de même la faute originelle qui entache la conception d'Arthur, à condition qu'elle soit aussitôt rédimée (Uter accepte douloureusement de renoncer à son fils comme la mère de Merlin a renoncé à la vie « mondaine » et à suivre son fils en Occident), est le prix à payer pour consolider et inscrire dans la durée la puissance bretonne – ce qui se dénomme, en théologie, une *felix culpa*, la faute commise étant la condition d'un bien ultérieur⁹⁷.

Si la cause avancée est la volonté divine, les moyens pour y parvenir sont, quant à eux, l'œuvre de la part diabolique de Merlin. En effet, pour les médiévaux, comme évoqué précédemment, la métamorphose est l'apanage du diable. La nature duale de Merlin ressurgit donc, en d'autres termes, au travers de ses actes qui contredisent directement sa parole. Un doute persiste de surcroît quant à la réelle nécessité de ses tours : la métamorphose est-elle vraiment le seul moyen de s'attirer les faveurs d'un roi et d'en devenir le conseiller ? La question de savoir si les ruses de Merlin sont réellement indispensables ou si, au contraire, elles sont le fruit de décisions arbitraires, voire d'une volonté de se donner en spectacle, demeure insoluble et contribue à amplifier l'ambivalence inhérente au Merlin *trickster*.

Si les stratagèmes de Merlin sont parfois très discutables d'un point de vue moral, il est intéressant de noter qu'ils ne sont néanmoins jamais condamnés de manière explicite par le narrateur ou par une figure d'autorité intradiégétique. De plus, ses ruses sont conditionnées par une finalité plus élevée. Le péché est ainsi pris en charge par le *trickster*, ce qui correspond à une fonction qui lui est propre. Certains de ses tours comportent en outre une dimension farcesque qui désamorce l'aspect potentiellement dérangeant de cette figure du *trickster*, sans pourtant y parvenir tout à fait.

⁹⁷ Nelly Andrieux-Reix et Emmanuèle Baumgartner, *Le « Merlin » en prose : fondation du récit arthurien*, *op. cit.*, p. 41.

L'*engien* de Nilrem est similaire à celui de son ancêtre médiéval, car il comporte une dimension clairement inquiétante : bien qu'il ne soit plus question de savoir si la ruse est l'œuvre de la part diabolique ou divine de Merlin, aucune finalité n'est mise en avant en vue de la justifier. Elle semble en ce sens gratuite, ce qui tend à noircir davantage le portrait du personnage. Lorsque le narrateur charge Œil-de-Dieu de découvrir qui est Nilrem et s'il est le voleur du saphir de Mélusine, par exemple, le détective est victime des fourberies de l'ingénieur et ce à deux reprises. Dans un premier temps, il relate son aventure dans le Parc artificiel et notamment le piège sinistre dans lequel il est tombé :

Tout d'un coup, il me sembla que j'étais précipité dans les flots. L'obscurité se fit autour de moi.

- J'avais eu soin de vous mettre en garde contre les ruses de cet homme, interrompis-je⁹⁸.

L'intervention réactive du narrateur, qui interrompt le récit d'Œil-de-Dieu, a pour effet de rattacher clairement « les ruses » au personnage de Nilrem, désigné par le biais du démonstratif « cet homme ». Elle souligne de plus simultanément l'incompétence du détective. Par la suite, l'humiliation qui découle des tours de Nilrem atteint son paroxysme, alors que le malheureux détective remet un faux saphir au narrateur, ce qui lui vaut une pluie d'invectives : « Misérable, hurlai-je avec désespoir, il est faux ! [...] Imbécile, c'est donc ainsi que vous vous laissez rouler ! »⁹⁹. La ruse de Nilrem est d'autant plus cruelle qu'elle laisse au détective l'illusion d'être parvenu à ses fins, pour mieux le détromper ensuite. Ainsi, Nilrem trompe et ridiculise le détective par le biais de son *engien* et ce sans raison apparente.

Ces épisodes fonctionnent comme autant de prolepses de l'ultime tour que joue l'ingénieur au narrateur en l'abandonnant en plein cœur du désert africain : dans cet

⁹⁸ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 190-191.

épilogue, le narrateur, qui n'était jusqu'alors que la victime indirecte de Nilrem, s'avère cette fois directement lésé, comme en témoigne le ton tragique qu'il adopte :

- Me laisserez-vous tout seul dans le désert ? m'écriai-je encore.

Une voix répondit dans le lointain :

- N'est-ce pas une tâche digne d'un homme d'en sortir sans l'aide d'aucun enchantement ?

En regardant Mélusine disparaître peu à peu dans la clarté pâissante du saphir, je pensai que les enchanteurs, si généreux qu'ils soient, sont capables aussi de grande cruauté¹⁰⁰.

À nouveau, la ruse de Nilrem se fait « cruelle » : elle intervient lorsque le narrateur découvre enfin le secret de la cathédrale. Au moment où il achève sa quête, il se voit triplement désappointé par les tours successifs de l'enchanteur : non seulement la cathédrale a disparu, mais Mélusine lui est ravie et il est abandonné à son propre sort, au beau milieu du désert.

Par conséquent, Nilrem se révèle être une figure du *trickster* bien plus menaçante que ne l'est le Merlin de Robert de Boron. Ses tours font montre d'une cruauté gratuite alors que le Merlin médiéval est toujours justifié dans ses actes, même les plus discutables, par la poursuite d'un bien collectif plus grand que le malheur individuel qu'il cause. Ainsi, l'ingénieur d'Hellens actualise simultanément les deux sèmes que comporte le terme « *engien* » : il est une figure du savoir, mais, conformément à l'acceptation médiévale de ce substantif, l'exercice de son intelligence et de sa ruse ne parvient jamais à s'affranchir complètement d'une composante potentiellement redoutable. L'*engien* de Nilrem le rapproche donc implicitement de ses origines diaboliques. De fait, si sous la plume d'Hellens le rire sardonique du Merlin médiéval se mue en un sourire moqueur, les mauvais tours que joue Nilrem aux protagonistes du récit sont bien plus amers et dénués de sens que ne le sont ceux de son prédécesseur. Le Merlin d'Hellens, dont le visage ne se laisse pas déformer par la tristesse et la joie, fait preuve d'une indifférence exacerbée, proche de l'apathie, face aux malheurs qu'il provoque en usant de son *engien*. La position privilégiée

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 265.

d'observateur de la destinée que Robert de Boron confère à son Merlin en le rendant apte à voir le passé et le futur semble aboutir, dans cette réécriture moderne, à un processus de déshumanisation de l'ingénieur qui devient une figure de démiurge – mais aussi de l'écrivain, comme nous allons le voir – à la fois désinvolte et froide face au devenir de l'espèce humaine¹⁰¹.

3.6. Figure d'auteur

En sa qualité d'être mi-divin, source du grand Livre du Graal, Merlin est une figure de l'écrivain : en lui conférant le don de clairvoyance, l'instance divine lui procure simultanément la capacité d'agir dans et sur la narration. En tant que porte-parole du démiurge et outil de la Providence, Merlin noue et dénoue les fils narratifs afin qu'advienne la volonté de Dieu¹⁰². Ce faisant, il endosse un rôle « métadiégétique » et structure l'intrigue¹⁰³.

Cette fonction de régie exercée par Merlin s'appuie sur la parole. Par son biais, il parvient à manipuler les personnages en vue de les amener à faire exactement ce qu'il souhaite. Lors de l'épisode de la guerre contre les Saxons, Merlin, peu avant le combat, fait ses recommandations à Uter et Pandragon en usant de son pouvoir de persuasion :

¹⁰¹ Rappelons tout de même que le prisme de perception est celui du narrateur-personnage dont le lecteur embrasse le point de vue. Ses craintes et ses hésitations deviennent par conséquent les nôtres. Les conclusions auxquelles nous aboutissons concernant Nilrem sont-elles biaisées par ce truchement ? Nous aurons l'occasion de revenir sur cette ambiguïté latente au cours de notre discussion.

¹⁰² L'enchanteur rappelle en effet à de nombreuses reprises son rôle de médium de la parole divine : « [...] je vos dirai ce que je sai que Nostre Sires volt que vos sachiez ; et quant vos le savroiz, si gardez que vos en ovrez selonc sa volenté », Robert de Boron, *Merlin, op. cit*, 48, l. 35-37.

¹⁰³ À nouveau, le terme « métadiégétique » est compris dans son acception générale, comme un rôle que joue le personnage *sur* la diégèse et non plus *dans* la diégèse. Sur le sujet, voir notamment Annie Combes, « La science de Merlin », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, 15, 2000, p. 10-19.

Et quant vos **avroiz** einsi fait, si les i **feroiz** einsis tenir .II. jorz et au tierz jor vos **combatroiz** a els. Et se vos einsi le faites, je vos di vraiment que vos genz et vostre regne **avront** la victoire¹⁰⁴.

Dans ce bref extrait, la récurrence de verbes à l'indicatif futur souligne non seulement le rôle de devin de l'enchanteur qui prédit l'issue favorable du combat, mais aussi celui de « metteur en scène ». En effet, en décrivant pas à pas les différentes étapes de la guerre à venir et en concluant par une tournure hypothétique marquée par le connecteur « se », il ne laisse d'autre choix aux princes que celui d'exécuter ses directives à la lettre, faute de quoi ils seront sanctionnés par la défaite. L'enchanteur enchaîne ainsi les prédictions à valeur prescriptive, mais aussi les ordres et les « questions-réponses »¹⁰⁵ en vue de parvenir à ses fins et de faire advenir les événements en accord avec la volonté divine. Il se sert également du « don contraignant »¹⁰⁶ pour y parvenir, comme lorsqu'il s'apprête à donner au roi l'apparence du duc de Tintagel :

Jurez le moi seur sainz et faites jurer Ulfin que ce que je vos demanderai l'andemain que je vos avrai fait gesir a lui et de lui avoir touz vos bons, que vos me donrez ce que je demanderai sanz retolir¹⁰⁷.

Merlin fait promettre à Uterpandragon, par le biais d'un impératif, d'accéder à sa demande quelle qu'elle soit en échange de son aide. En l'occurrence, le prix de la nuit que le roi s'apprête à passer aux côtés d'Ygerne consiste en la garde exclusive de son premier fils, Arthur. Merlin opère donc un glissement de ce motif traditionnel du *guerredon* pour en tirer profit : ce n'est plus un « don », mais un « échange » contraignant. Ainsi, les différents moyens mis en œuvre par Merlin relèvent d'une

¹⁰⁴ Robert de Boron, *Merlin, op. cit.*, 44, l. 79-82. Nous soulignons.

¹⁰⁵ Comme évoqué précédemment, l'enchaînement de questions-réponses témoigne de la mise en place d'une sorte de maïeutique qui positionne celui qui pose les questions en situation de supériorité et celui qui répond en situation de contrainte. En effet, une intervention réactive est attendue, au niveau de la préférentialité, à la suite d'une intervention initiative. Le personnage qui répond se trouve donc en position de novice.

¹⁰⁶ Sur la question du don contraignant, voir notamment Jean Frappier, « Le motif du « don contraignant » dans la littérature du Moyen Âge », *Travaux de linguistique et de littérature*, 7(2), 1969, p. 7-46.

¹⁰⁷ Robert de Boron, *Merlin, op. cit.*, 63, l. 52-56.

forme de manipulation dont le vecteur principal est le langage. Délégué de la parole divine et, par extension, du narrateur au sein de la diégèse, il devient une figure de l'écrivain.

Comme pour témoigner de l'importance de ce rôle, l'œuvre de Robert de Boron met *a fortiori* en place une mise en abyme de l'écrivain au travers de la relation Blaise-Merlin. Fréquemment, l'enchanteur se retire dans la forêt de Northumberland afin de dicter à son scribe, Blaise, ses mémoires qu'il consigne dans le « LIVRES DOU GRAAL »¹⁰⁸ : « Et einsis s'en ala en Norhumbellande a Blaises et li conta les choses, et Blaises le mist en son livre et par son livre le resavons nos encor »¹⁰⁹. Ce soulignement emphatique de l'acte d'écriture met en relief la double fonction de Merlin, d'une part en tant que personnage au sein de la narration et d'autre part en tant qu'auteur au niveau métanarratif.

Ce double rôle fait de l'enchanteur un concurrent direct du « je » du narrateur qui relaie « mes sires Roberz de Borron »¹¹⁰. Pour cette raison, il est peu à peu évacué du roman et, plus généralement, de la littérature médiévale française :

après avoir créé cette machine à discours protéiforme, les écrivains du XIII^e siècle vont se donner beaucoup de mal pour la faire disparaître : mais comment tuer un personnage qui n'a jamais véritablement accédé à ce statut, et qui ne vit pas au sens où les créatures de papier le font d'habitude ? Ce n'est pas un hasard si, en définitive, au lieu de mourir comme tout le monde, Merlin est enfermé dans un *esplumeoir* – soit, un endroit où l'oiseau mue, change, une fois de plus, son plumage, pour revêtir, éternellement, une nouvelle *muance*¹¹¹.

Le *Merlin* médiéval est ainsi le théâtre d'une disparition progressive de son héros éponyme : l'enchanteur, qui voit les premiers chapitres consacrés à sa conception

¹⁰⁸ *Ibid.*, 23, l. 63.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 31, l. 11-13. Voir aussi : « Einsis departi Merlins de Uiterpandragon et vint au Norhumbellande a Blaise, si li dist ces choses et les establissemenz de ceste table et maintes autres chose que vos orroiz en son livre », 50, l. 1-4. Par le biais de Blaise ressort, par ailleurs, la fonction testimoniale de l'écriture.

¹¹⁰ Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, 16, l. 115 et 91, l. 59.

¹¹¹ Anne Berthelot, « Merlin *Samildanach* : « homme sans qualités » et « *Hero with a thousand faces* » », in *Façonner son personnage au Moyen Âge*, éd. par Ch. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence : CUER MA, 2007, p. 62.

puis à son enfance et à ses prouesses, est peu à peu relégué au second plan pour finir par disparaître complètement lors du sacre d'Arthur. Ses retraites dans la forêt se font de plus en plus fréquentes et se prolongent au fil du roman.

Etre hybride par excellence, mi-divin et mi-démoniaque, à la fois personnage et non personnage, Merlin joue un rôle essentiel dans la narration, mais aussi sur son déroulement. Toutefois, cette omnipotence qui ouvre une infinité de possibilités aux auteurs s'avère paradoxalement stérile et menace leur autorité. Pour cette raison, l'enchanteur est peu à peu évacué par les auteurs médiévaux à la suite de Robert de Boron. Néanmoins, ses qualités, ou non qualités, sont peut-être également ce qui lui vaut une telle longévité littéraire.

À l'instar du *Merlin* médiéval, le roman de Franz Hellens met en scène un personnage omniscient et omnipotent. Les observations faites concernant le rôle à la fois intra- et extradiégétique du Merlin médiéval semblent donc particulièrement appropriées à décrire cette figure moderne de l'auteur. Ainsi, l'analyse d'Anne Berthelot qui voit dans l'ancêtre de Nilrem un « Homme sans qualité », s'applique parfaitement à l'ingénieur :

il ne peut être le héros du récit, mais pour cette raison même, il est éminemment qualifié pour en contrôler de l'extérieur la production. À défaut d'être un visage, il est une voix. Telle est l'ambiguïté structurelle de Merlin : prophète dans la mesure où il constitue le double et le délégué du romancier à l'intérieur de la fiction, enchanteur [ou ingénieur] dans la mesure où il est lui-même l'un des personnages de cette fiction, et celui par le moyen duquel l'histoire advient : énonciateur et acteur à la fois, embrayeur syntaxique et outil fictionnel, il est à proprement parler insaisissable¹¹².

En ce sens, à plusieurs reprises, les personnages soulignent le pouvoir démiurgique de l'ingénieur. Durant le deuxième chapitre, le narrateur décrit notamment un épisode étrange qui tend à confirmer l'omnipotence de Nilrem :

L'endroit est plein de curieux arrêtés, les murs regardent par leurs fenêtres, partout on hisse des drapeaux et les toitures elles-mêmes se penchent pour voir de plus près

¹¹² *Ibid.*, p. 60.

[...]. Je me souvins alors de l'inconnu et implorai son aide, comme s'il eût été près de moi. Ce fut un brusque changement. La rue se remit à tanguer comme le pont d'un navire, jetant acteurs et spectateurs les uns contre les autres, et les lampes entrechoquées se brisèrent. [...] Du reste, en tout cela, je sentais la force de cet inconnu qui nous avait sauvés sur la cathédrale¹¹³.

Dans cette description, le décor s'anime dangereusement, comme le soulignent les procès verbaux « regarder », « se pencher » et « tanguer » qui anthropomorphisent les sujets *a priori* inanimés que sont « les murs », les « fenêtres » et la « rue ». Les bâtisses prennent vie spontanément, semble-t-il. Cependant, au vu de la toute-puissance de Nilrem et de sa malice, il paraît censé de postuler, en accord avec le narrateur, qu'il s'agit, là encore, d'un tour du *trickster*. Le terme « force » qualifie de manière euphémisante la puissance de cet ingénieur qui, à l'instar d'un *deus ex machina*, intervient en faveur du narrateur qui a prié pour son aide. À l'image du Merlin médiéval, Nilrem sait lorsque les protagonistes ont besoin de son aide et intervient à propos. Mélusine décrit, quant à elle, l'ingénieur alors « anonyme » qui l'a sauvée au début du récit en soulignant l'emprise du personnage sur les événements :

Pour moi, dit-elle, le mouvement de ses épaules a tout conduit. [...] C'est lui qui agitait cette foule et la faisait ondoyer comme la mer, tandis que de son souffle il me poussait dans l'espace¹¹⁴.

Le monde onirique semble donc subordonné au vouloir de Nilrem qui agit sur les éléments naturels avec dextérité. Cette impression tend peu à peu à se confirmer, car il est également celui qui guide les personnages dans leur aventure, certes par intermittence et sous diverses *semblances*, mais de manière récurrente. Ses interventions sont remarquées par le narrateur à de nombreuses reprises : « [...] Nilrem prit son bras [à Mélusine] et l'**entraîna** dans la direction des grands arbres »¹¹⁵; « Nilrem nous **conduit** dans une sorte de temple dont le sommet se

¹¹³ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 28-30.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 50. Nous soulignons, de même que dans les extraits suivants.

coiffait d'une coupole »¹¹⁶; « Je voulus m'arracher à Nilrem pour la suivre, mais le bras de l'ingénieur m'**enchaînait** aux plates-bandes »¹¹⁷; « Pourtant ce fut lui qui nous **conduisit** dans la salle »¹¹⁸. Dans chacun de ces extraits, Nilrem est le sujet actant du procès verbal alors que le narrateur et Mélusine subissent l'action, avec plus ou moins de réticence, relégués au rôle de patient. Cela tend à prouver l'ascendance de l'ingénieur sur les personnages. Seul le narrateur tente de s'opposer à la volonté de Nilrem et s'exclame, non sans exaspération : « Pourquoi faut-il que cet homme soit toujours sur notre route ? »¹¹⁹. Cette question rhétorique véhicule une dimension ludique, puisque Nilrem ne se contente pas de la voie passive en ne faisant qu'« être sur leur route », au contraire, il la façonne. Ce n'est cependant qu'à la fin du récit que l'ingénieur lève le voile sur son propre rôle dans leur aventure : « C'est moi qui vous ai conduit ici, parce que, comme vous l'avez dit, il faut une fin à toute aventure »¹²⁰. Par le biais du présentatif « c'est moi », il s'attribue explicitement le rôle du pendant de l'auteur au sein de l'œuvre. Le propos de Nilrem peut en effet être lu comme un commentaire métanarratif : en affirmant vouloir mettre un terme à l'aventure des personnages, il rend explicite le rôle qu'il exerce sur la diégèse.

Ainsi, les interventions de Nilrem dans la narration sont constantes et font de lui un avatar moderne du démiurge, manipulant des personnages-marionnettes dans un monde qu'il contrôle et crée au gré de ses envies. Cependant, à l'inverse du Merlin médiéval, ses manipulations ne se cantonnent pas au verbe. Au contraire, c'est par le « faire » qu'il agit : à aucun moment il n'explique aux personnages les raisons qui l'amènent à les conduire dans un endroit plutôt que dans un autre. Jamais il ne prend ne serait-ce que le temps de leur signifier où ils vont, ni ce qu'il adviendra s'ils s'y refusent. Le glissement semble donc se produire sur le plan de la parole. Les mots,

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 255.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 264.

alors qu'ils constituent le principal outil de manipulation du Merlin médiéval, apparaissent comme superflus pour Nilrem. La *senefiance* de l'ensemble de ses actes n'est dévoilée que lors de l'épilogue. Ainsi, le « dire » du Merlin médiéval prend la forme d'une parole performative¹²¹, car il est nécessairement suivi d'une mise à l'acte (d'un faire). Or, ce rapport est, lui aussi, *bestourné* dans le roman d'Hellens : le « dire » n'intervient qu'à l'issue du « faire », afin de retarder l'élucidation du mystère.

En outre, en tant que figure du démiurge, Nilrem constitue une menace potentielle pour l'autorité de l'auteur, tout comme son aïeul médiéval. De ce fait, une disparition du personnage est également orchestrée, de manière relativement originale. Le mouvement est exactement contraire à celui de l'œuvre de Robert de Boron : si le Merlin médiéval s'avère progressivement relégué en marge du roman, pour finir par disparaître complètement, Nilrem *a contrario* est d'abord un inconnu et dévoile peu à peu l'ampleur de sa main mise sur l'aventure. Ce mouvement s'accélère jusqu'au dénouement final qui annonce alors une mise en marge du personnage.

À l'instar du Merlin médiéval, Nilrem se retire dans « l'ombre » et « abandonne »¹²² les personnages à de nombreuses reprises. Cependant, ses retraites se font de moins en moins nombreuses et il semble qu'il apparaisse plutôt que de disparaître, en accord avec le principe énoncé par Mélusine :

Un jour nous reverrons cet homme, dit Mélusine en venant se rasseoir. Les êtres et les choses ne se montrent qu'à demi, pour réapparaître ensuite plus victorieusement¹²³.

Cette affirmation comporte une dimension proleptique, puisqu'elle annonce à la fois la façon dont Merlin se présentera sous une identité qui n'est qu'à demi-vraie,

¹²¹ Sur la parole performative, voir notamment : John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. par G. Lane, Paris : Seuil, 1970 et John Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, trad. et préf. J. Proust, Paris : 1982.

¹²² Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 34.

¹²³ *Ibid.*, p. 35.

Nilrem l'ingénieur, pour apparaître à l'issue du roman en sa totalité, l'enchanteur Merlin. Ce dernier ne semble jamais disparaître complètement, étant donné que les personnages ressentent sa présence, même lorsqu'il n'est plus là : « L'ingénieur avait disparu, mais sa grande ombre, barrant le lac, demeurait présente entre nous »¹²⁴. L'ombre, dans son rapport métonymique avec l'ingénieur, figure l'omniprésence du personnage ainsi que son pouvoir d'ingérence dans le couple formé par le narrateur et Mélusine qu'il continue de séparer. En sus d'être omnipotent et omniscient, Nilrem est un personnage omniprésent dans la narration. Son contrôle sur la diégèse semble complet, comme le relève le narrateur : « J'admire la logique des destinées qui ont jeté cet homme sur notre chemin pour ouvrir le cercle qu'il nous aide à fermer aujourd'hui »¹²⁵. L'aventure cyclique des personnages s'ouvre et se conclut par la main de Nilrem. De ce constat du narrateur découle une dimension ludique car, à un second degré de lecture, la logique de la destinée se confond avec la logique de Nilrem qui tire les ficelles de cette aventure d'un bout à l'autre, sans que le narrateur n'en ait pleinement conscience.

Ainsi, ingénieur de la mécanique complexe du monde onirique d'Hellens, Nilrem est, de même que le Merlin médiéval, une figure de l'écrivain. En ce qu'elles constituent des personnages possédant un large spectre d'action sur la narration, ces deux *muances* de Merlin se voient instrumentalisées par leur auteur respectif. Ces dernières sont en effet capables d'agir dans et sur la narration, l'une par le biais de la parole performative, l'autre par le truchement des actes. Cependant, leur pouvoir démiurgique est à double tranchant : personnages sans limites d'action, ils s'essoufflent rapidement et concurrencent *a fortiori* l'auteur. De fait, Robert de Boron et Franz Hellens imaginent des stratagèmes dans le but d'écarter leur personnage respectif de la narration : si le Merlin médiéval se retire peu à peu dans la forêt et finit par disparaître à la fin du récit, le mouvement subit un retournement complet

¹²⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 255.

dans l'œuvre d'Hellens : Nilrem apparaît progressivement dans la narration et disparaît abruptement lors du dénouement. Il semble ainsi que le miroir onirique provoque, une fois encore, un retournement non pas du personnage, cette fois, mais de sa mise en scène et surtout de sa mise en coulisse qui s'avère bien plus théâtrale que ne l'est celle du Merlin médiéval.

L'insaisissabilité du personnage de Merlin n'est pourtant pas seulement le fait de son oscillation entre la diégèse et l'extradiégèse¹²⁶, mais découle également de son incapacité à fixer son image en tant que personnage.

3.7. Métamorphoses

L'identité de l'enchanteur médiéval est éclatée au gré des *semblances* « au reste bien troubles » qu'il emprunte, comme le notent Nelly Andrieux-Reix et Emmanuèle Baumgartner :

Il n'est nulle part précisé d'où Merlin tire cet *art*, qu'il faut sans doute imaginer diabolique. Dieu l'immuable a imposé à sa créature une *semblance* à son image. Déformer la *semblance*, en trafiquer, sont péchés graves¹²⁷.

En tant que passage d'un règne à l'autre de la nature – le plus souvent de l'humanité vers l'animalité – la métamorphose constitue une violation grave de la Création et est donc assimilée au diable. En tant que telle, elle est le lieu d'un intérêt tout particulier de l'Église, à travers saint Thomas d'Aquin notamment pour le XIII^e siècle, qui tente de « subjuguier » cette résurgence païenne¹²⁸.

Pourtant, loin de se préoccuper du salut de leur âme respective, le Merlin de Robert de Boron et celui de Franz Hellens instrumentalisent ce pouvoir de muer leur

¹²⁶ Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 244 et suiv.

¹²⁷ Nelly Andrieux-Reix, Emmanuèle Baumgartner, « De *semblance(s)* en *véraie semblance* ; exemple d'un parcours du *Merlin* à la *Queste* », art. cit., p. 32.

¹²⁸ Laurence Harf-Lancner, « De la Métamorphose au Moyen Âge », in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris : PENSJF, 1986, p. 13.

semblance afin, dans le premier cas, de s'attirer notamment les faveurs d'Uter et de Pandragon et, dans le deuxième cas, de suivre « *incognito* » les protagonistes de *Méhusine*. Se pose dès lors la question de la « *droite semblance* » de Merlin, soit son apparence zéro : est-il avant tout un enfant qui parle, un ermite, un homme sauvage ou un conseiller du roi ? Si les critiques s'accordent sur le caractère dual de Merlin, être mi-divin mi-démoniaque, il semblerait que loin de se contenter de ces deux facettes l'enchanteur soit, en réalité, un être profondément multiple. Le questionnement de sa « *droite semblance* » ne peut donc que mener à une impasse étant donné que l'identité même de Merlin est plurielle et ne fait sens qu'en tant que telle. Ainsi, Nelly Andrieux-Reix et Emmanuèle Baumgartner affirment que Merlin se « dérobe à la reconnaissance » et supputent son caractère « in-formel »¹²⁹.

Dans l'œuvre de Robert de Boron, Merlin met en garde les personnages et, par suite, le lecteur, sur une problématique très présente au Moyen Âge, à savoir la dichotomie entre l'être et le paraître. Selon lui, en effet, « Ne conoist pas bien home qui ne conoist que la samblance, et si le vos mosterrai »¹³⁰. Cette vérité générale est accompagnée d'un indicatif futur à la première personne qui endosse le rôle de promesse. Par ce biais, Merlin s'engage à tout mettre en œuvre pour prouver aux autres que l'apparence ne suffit pas à comprendre qui il est réellement. Par la suite, l'enchanteur illustre son propos à l'aide d'*exempla*. Il se mue, pour ce faire, en un bûcheron¹³¹, puis en un gardien de bêtes¹³², deux figures de l'homme sauvage dont il est un avatar, comme évoqué précédemment. Puis, il prend la *semblance* d'un *preudome*¹³³, d'un jeune messenger¹³⁴, d'un vieillard respectable¹³⁵, d'un aveugle¹³⁶ pour finir par se

¹²⁹ Nelly Andrieux-Reix, Emmanuèle Baumgartner, « *De semblance(s) en veraie semblance ; exemple d'un parcours du Merlin à la Queste* », art. cit., p. 32.

¹³⁰ Robert de Boron, *Merlin*, op. cit. 34, l. 26-27.

¹³¹ *Ibid.*, 32, l. 4-5.

¹³² *Ibid.*, 33, l. 5-8.

¹³³ *Ibid.*, 34, l. 6.

¹³⁴ *Ibid.*, 37, l. 19.

¹³⁵ *Ibid.*, 61, l. 5.

¹³⁶ *Ibid.*, 62, l. 4.

présenter, sous les traits de sa « droite semblance que l'en le conoissoit »¹³⁷. Ces différentes *muances* ont pour point commun d'être toutes désignées de manière neutre par le terme « semblance » ou « sembler », ce qui comprend également l'apparence « véritable » de Merlin, sa *droite semblance*. Cela nous permet d'inférer d'une part que Robert de Boron n'émet pas de condamnation face à ce qui constitue une transgression de l'ordre social préétabli. D'autre part, l'être véritable de l'enchanteur n'est pas décrit et se voit *a fortiori* mis sur un pied d'égalité avec ses autres métamorphoses. L'apparence « zéro » de Merlin apparaît de fait comme n'étant que l'une de ses nombreuses facettes. Ainsi, lorsqu'il affirme que l'on ne connaît pas réellement un homme, si on ne connaît de lui que son apparence, deux niveaux de lecture se font concurrence : au niveau littéral, cet énoncé peut être compris comme signifiant que le paraître ne suffit pas à saisir l'être d'un personnage. À un second degré de lecture cependant, il peut également signifier que la connaissance d'une seule *muance* de l'enchanteur n'est pas suffisante, si l'on souhaite saisir son être entièrement, lequel est par essence multiple. La deuxième solution semble implicitement actualisée par le texte et tend à confirmer la nature plurielle de l'enchanteur.

Néanmoins, dans le but d'assurer la reconnaissance de ce personnage, un certain nombre de « traits » constitutifs sont nécessairement conservés. Il est en ce sens intéressant de souligner que les composantes « être humain » et « genre masculin » sont maintenues, quelle que soit l'apparence de Merlin. La réaction des personnages qui, à la vue de ses prodiges, se « merveillent molt »¹³⁸ est également un attribut qui caractérise la métamorphose de Merlin. De plus, le narrateur externe vient continuellement souligner emphatiquement le fait que Merlin adopte diverses *semblances*, les désignant explicitement comme telles. Cela ressort tout

¹³⁷ *Ibid.*, 63, l. 3.

¹³⁸ *Ibid.*, 32, l. 58.

particulièrement lorsque Merlin se transforme en vieillard. La récurrence des termes « semblant »¹³⁹, « sambloit »¹⁴⁰ ou encore « semblance »¹⁴¹ signale la métamorphose de Merlin. Ces différentes caractéristiques participent à l'élaboration d'un horizon d'attente chez le lecteur, comme le souligne Anne Berthelot :

après avoir été confronté aux manipulations raffinées de Merlin, et l'avoir vu changer à son gré de *semblances* au fil des pages, le lecteur est en quelque sorte invité à déchiffrer un second degré du récit, selon lequel l'archevêque dont personne n'a entendu parler jusqu'ici n'est qu'une nouvelle intervention de Merlin, particulièrement adaptée à ses intentions, et l'épée un produit de la magie de l'enchanteur, également calculé pour obtenir le résultat désiré et annoncé de longue date¹⁴².

Ainsi, le lecteur, de même que les différents personnages, est guidé pas à pas dans son appréhension des différentes métamorphoses de Merlin. Un certain nombre de traits sont répétés afin d'assurer une lisibilité du personnage au sein de la narration. Cependant, ces précautions ne semblent pas suffire à garantir une cohésion interne au personnage qui, malgré tout, demeure insaisissable dans son essence : cette tentative de rationalisation de l'enchanteur, si elle permet d'en saisir les caractéristiques minimales, ne parvient pas à fixer l'être du Merlin médiéval, ce dernier étant tributaire des différentes *nuances* qu'il emprunte. Les métamorphoses de Merlin s'avèrent en ce sens participer à l'aspect inquiétant du personnage et se rattachent implicitement à sa nature diabolique.

L'actualisation moderne de Franz Hellens concernant Merlin a, quant à elle, ceci d'intéressant qu'elle amplifie cette inquiétude intrinsèque au personnage notamment par le biais d'un stratagème spécifique : le régime narratif change et passe d'un narrateur externe et omniscient à un narrateur interne et autodiégétique dont le point de vue est limité par ses propres perceptions et appréhensions¹⁴³. Les métamorphoses

¹³⁹ *Ibid.*, 61, l. 29.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 62, l. 4.

¹⁴¹ *Ibid.*, 62, l. 42.

¹⁴² Anne Berthelot, Notice à l'édition *Le Livre du Graal I*, *op. cit.*, p. 1764.

¹⁴³ Lorsque le narrateur raconte sa propre histoire tout en focalisant sur sa perception du moment, on parle alors de narrateur *autodiégétique* plutôt qu'*homodiégétique*.

de l'ingénieur sont à l'origine d'une hésitation fantastique¹⁴⁴ bien plus grande encore du narrateur qui s'étend, par suite, au lecteur.

De même que son ancêtre médiéval, l'enchanteur d'Hellens prend plaisir à changer d'apparence. Toutefois, ses métamorphoses sont plus fréquentes et demandent à être interprétées : à aucun moment elles ne sont désignées comme telles. De fait, les *muances* de l'enchanteur exigent un exercice constant de déduction, tant de la part du narrateur que du lecteur.

Le personnage se présente sous la forme de plusieurs « inconnus »¹⁴⁵. Il s'identifie ensuite comme étant Nilrem l'ingénieur¹⁴⁶. Puis, il croise la route des protagonistes en se montrant successivement sous les traits d'un « promeneur »¹⁴⁷, d'un « voyageur »¹⁴⁸, du « voleur de Mélusine »¹⁴⁹, d'un « danseur »¹⁵⁰, d'un « guide [qui] portait des habits d'ouvrier »¹⁵¹ et enfin de « Merlin, enchanteur de longue date »¹⁵². Ces différentes apparences d'emprunt ont pour point commun d'être toujours masculines et humaines, à l'instar de celles du Merlin médiéval. Il est intéressant de noter que les origines celtes de Nilrem ne transparaissent pas, de prime abord, dans ses *semblances*. Cependant, le voleur, le guide et l'enchanteur sont trois figures susceptibles de comporter un trait sémantique « sauvage » rappelant cette ascendance. En outre, de même que dans le roman de Robert, la récurrence de l'usage de la métamorphose contribue à forger un horizon d'attente chez le lecteur : la répétition du déterminant indéfini « un » accompagné du substantif « inconnu » s'avère progressivement agir comme un signal de la présence de l'enchanteur. Le

¹⁴⁴ Nous revenons sur ce point dans le chapitre qui suit.

¹⁴⁵ Franz Hellens, *op. cit.*, p. 17, 18, 22, etc.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 214.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵² *Ibid.*, p. 263.

lecteur, de même que le narrateur, est ainsi rendu attentif à la potentialité d'une nouvelle métamorphose de l'enchanteur.

Deux éléments supplémentaires participent à l'élaboration de cet horizon d'attente : d'une part les yeux gris et froids de l'enchanteur et d'autre part la bague qu'il porte. Au même titre que le syntagme « un inconnu », ces deux marques de reconnaissance annoncent la présence de l'enchanteur et favorisent l'acte de reconnaissance. Dans l'extrait qui suit ces deux éléments sont actualisés :

Ses yeux étaient fixés sur moi. Ils avaient l'éclat de l'acier fraîchement trempé ; leur froideur me frappa autant que l'espèce de flamme qui rayonnait à la main droite, gantée de rouge, de l'ingénieur¹⁵³.

Dans cette construction antithétique référant simultanément au chaud et au froid – ce qui a pour effet, soit dit en passant, de rappeler la nature ambigüe du personnage – l'enchanteur se présente sous les traits de Nilrem et est reconnu par le narrateur. Toutefois, tel n'est pas toujours le cas et celui-ci se voit alors contraint d'inférer. Lorsqu'il rencontre le voyageur, par exemple, il remarque « Une extraordinaire **clarté** [qui] avait jailli de ses vieilles **prunelles** »¹⁵⁴. Cela lui permet de déduire un rapprochement des différentes *semblances* de l'enchanteur : « Dans le **regard** de ces trois hommes j'ai observé une **flamme** commune »¹⁵⁵. La bague de saphir¹⁵⁶ qui entretient également un rapport métonymique avec le personnage de l'enchanteur est fréquemment l'objet de l'attention du « je ».

Ainsi, l'hésitation éprouvée par le narrateur face à ces similarités que présentent les différents inconnus devient obsédante, s'apparentant presque à de la paranoïa :

Depuis que Mélusine avait perdu sa robe, je guettais les passants pour surprendre cette flamme brève que j'avais aperçue dans le regard de l'étranger devant la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 125. Nous soulignons, de même que dans les suivants.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 123, 152, 214, 229.

cathédrale, dans celui de l'ingénieur, et qui jaillit de l'homme inconnu dans ce jardin où les fils du destin se croisaient¹⁵⁷.

La « méfiance »¹⁵⁸ vis-à-vis des différentes *muances* potentielles de Nilrem est de mise tout au long du roman, comme le souligne le narrateur. Seul le dénouement des aventures permet de trancher en faveur d'une hypothèse plutôt qu'une autre, en apparence du moins. Ainsi apprenons-nous que le narrateur n'est pas fou ; c'est le monde onirique et l'ingénieur qui en tire les ficelles qui sont irrationnels : « Depuis, non content de nous avoir ruinés, vous vous êtes glissé partout sur notre route sous d'habiles déguisements, dans l'espoir de séduire Mélusine et de me l'enlever »¹⁵⁹.

Par conséquent, dans la réécriture moderne comme dans l'œuvre médiévale, Merlin se métamorphose selon certaines modalités : il n'y a pas de passage d'un règne à l'autre de la Création, par exemple¹⁶⁰. Merlin conserve toujours forme humaine. Néanmoins, la transgression, s'agissant du Merlin médiéval, relève de sa capacité à passer successivement de la *semblance* d'un homme de basse condition à celle d'un noble. Il n'y a également pas de travestissement : Merlin n'altère jamais son genre. Enfin, cette capacité est source d'une hésitation fantastique de la part du ou des témoin(s) de ses transformations et donc par extension, de la part du lecteur. Mais si dans l'œuvre médiévale, l'auteur s'évertue à tirer Merlin du côté du bien, en rappelant sans cesse sa nature vertueuse et son rôle de porte-parole divin¹⁶¹, Franz Hellens *a contrario* nourrit le caractère irrationnel du personnage par le biais de l'application d'un prisme de perception dont le personnage *focus* est un narrateur sujet au doute et à l'hésitation permanente.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 118. Voir également p. 130.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 222.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁶⁰ Du moins dans le *Merlin en prose*, puisque dans l'épisode de Grisandole de la *Suite-Vulgate*, Merlin se métamorphose en cerf.

¹⁶¹ « Robert de Boron n'avait pas pu dissiper entièrement l'inquiétude que suscite parmi les hommes la présence du fils du diable. Son insistance à blanchir Merlin est déjà suspecte. S'il est obligé de rappeler si souvent que Merlin coopère à l'œuvre divine, c'est que la chose n'allait pas de soi », Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, op. cit.*, p. 718.

Il semble intéressant de postuler, en regard de ces caractéristiques, que les limites de la transformation de Merlin résultent de la contrainte de le rendre « reconnaissable », en fixant certains traits minimaux. Cette entreprise narrative aurait donc pour but de garantir la lisibilité de l'enchanteur. En ce cas, Merlin ne serait pas un être « informel », comme suggéré par Nelly Andrieux-Reix et Emmanuèle Baumgartner, mais un être semi-formel qui, en tant que tel, ne peut qu'alarmer :

Merlin en un sens constitue pour le roman médiéval une sorte de *joker*, qui peut occuper alternativement toutes les fonctions. Mais le problème d'une figure capable de se présenter sous différentes apparences, c'est qu'elle finit par ne plus avoir de cohésion interne : si Merlin peut être un enfant et un vieillard, un contrefait et un élégant damoiseau, un *vilain* et un *prodome*, qu'est-il, en réalité ?¹⁶²

Le caractère malléable de l'enchanteur fait, par conséquent, de lui une figure instable. Face à cet être semi-formel, les personnages, le narrateur et, par suite, le lecteur sont sujets à un doute d'une nature bien particulière.

3.8. Hésitation fantastique¹⁶³

Qui est Merlin ? Cette question qui concerne le statut ontologique de l'enchanteur hante les esprits des médiévaux du fait de son hérédité à la fois divine et diabolique. Cette ambivalence intrinsèque à l'enchanteur implique une hésitation que l'on peut qualifier, à la suite de Francis Dubost, d'« hésitation fantastique » :

On remarquera que l'essentiel du dispositif chargé d'exprimer l'incertitude fantastique est présent dans ces quelques mots. Tours interrogatifs ; modalisation de la perception ; incertitude sur la réalité des phénomènes ; impuissance à comprendre ; alternative surnaturelle (« enchantés » ou « conjurés », c'est-à-dire, en

¹⁶² Anne Berthelot, « Merlin *Samildanach* : « homme sans qualités » et « *Hero with a thousand faces* » », art. cit., p. 55.

¹⁶³ Bien que le « fantastique » n'existe en tant que genre qu'à partir du XIX^e siècle, les critiques s'accordent généralement à utiliser ce terme non pas en tant que catégorie générique, mais en tant que catégorie sémantique permettant une analyse plus riche des textes antérieurs examinés par le biais de ce spectre. Ce terme, bien qu'anachronique, à l'avantage de nous permettre une mise en perspective intéressante de nos deux textes, raison pour laquelle nous l'utilisons, non sans prendre un certain nombre de précautions.

développant les implications probables : « enchanté par un être féerique » ou « ensorcelé par un être satanique » ?). Le fantastique médiéval est donc bien le lieu d'une hésitation métaphysique, « l'hésitation éprouvée par **un être qui connaît d'autres lois que naturelles** »¹⁶⁴.

Cette définition possède deux avantages considérables. Premièrement, elle met en exergue les modalités sous lesquelles se manifestent l'incertitude et notamment l'état psychologique qui découle de l'apparition d'un être « merveilleux »¹⁶⁵, à savoir l'étonnement, voire l'ébahissement qui est susceptible de provenir tant d'une joie hyperbolique que d'un état d'angoisse extrême. Elle permet de surcroît de compléter la pensée de Todorov au sujet du fantastique. Pour ce dernier, en effet, l'hésitation fantastique ne concernerait pas les médiévaux étant donné que leur ordre de pensées diffère du nôtre en ce qu'il intègre une composante dualiste : Dieu et le diable. Pour eux, un phénomène inexplicable ne peut donc être le fait de l'une ou l'autre de ces entités. Or, selon Todorov, puisque les médiévaux ne se questionnent pas sur l'origine d'un événement étrange, mais seulement sur son affiliation à une intervention divine ou diabolique, il n'y a pas d'hésitation fantastique à proprement parler au Moyen Âge. En d'autres termes, cette dernière se manifeste face à un événement qui échappe à l'entendement en raison de son étrangeté¹⁶⁶. Cependant, comme le précise Dubost – et c'est en cela que réside son apport déterminant – les médiévaux sont susceptibles d'éprouver une hésitation « fantastique » dès lors qu'ils s'interrogent sur la nature ontologique d'un être surnaturel ou merveilleux :

¹⁶⁴ Francis Dubost, « Merlin, la merveille et le roman », in *Synergies Inde*, 2, 2007, p. 138. Nous soulignons.

¹⁶⁵ Etymologiquement, le terme « merveilleux » vient de « *mirabilia* » qui signifie « les choses susceptibles de provoquer l'étonnement, voire l'admiration », Bazin-Tacchella Sylvie, Thierry Revol et Jean-René Valette, *Le « Merlin » de Robert de Boron*, Neuilly-sur-Seine : Atlande, 2000, p. 65.

¹⁶⁶ « Dans un monde qui est bien le nôtre, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous ». Todorov précise en outre que l'hésitation fantastique est une « [...] hésitation éprouvée par un **être qui ne connaît que les lois naturelles** face à un événement en apparence surnaturel », Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 29. Nous soulignons.

La merveille n'est perçue comme telle que d'un point de vue humain. Dès lors, toute narration qui implique une conscience troublée ou terrifiée en présence de la manifestation surnaturelle réunit les conditions de la narration fantastique, car elle actualise pour un lecteur implicite l'épiphanie de l'impossible¹⁶⁷.

Ainsi, l'hésitation fantastique éprouvée par les personnages du roman de Robert de Boron fait suite à l'apparition d'un être dont la nature échappe à l'entendement, à savoir Merlin. Elle est rendue manifeste par la stupeur qui s'empare des personnages à sa vue et se traduit notamment par le verbe en ancien français *se merveiller* ou par le substantif *merveille*¹⁶⁸.

Lors du procès de la mère de Merlin, par exemple, l'enfant prend la parole et la réaction de l'assemblée s'avère très éloquente : « Et quant cil l'oient qui a cel conseil furent, si se seingnent et orent chascuns molt grant merveille »¹⁶⁹. Dans cet extrait, le caractère merveilleux de Merlin est marqué emphatiquement par le biais de la balise « merveille »¹⁷⁰ qui constitue un élément topique signalant l'altérité. Il s'agit, en ce sens, d'une emphase fictionnelle : l'apparition de la merveille est soulignée par la réaction d'un personnage qui se *merveille*. Le signe de croix témoigne, quant à lui, de l'hésitation des personnages qui pensent être en présence d'une créature diabolique. En effet, l'acte de se signer et de se recommander à Dieu est un geste salvateur qui permet d'éloigner le malin dans la croyance médiévale, comme en témoignent

¹⁶⁷ Francis Dubost, « Fantastique médiéval : esquisse d'une problématique », *Etudes médiévales*, 3, 2001, p. 110.

¹⁶⁸ « Et quant cil l'oïrent, si le tinrent a grant merveille [...] », Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, 24, l. 19-21. D'autres occurrences du terme « merveille » apparaissent dans les extraits : 38, l. 29-30 ; 51, l. 17-19 ; 75, l. 35-36 ; 83, l. 8-10, etc.

¹⁶⁹ Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, 14, l. 56-58.

¹⁷⁰ « Le mot « merveille », nous dit en effet Francis Dubost, joue un rôle remarquablement constant dans le métalangage narratif. Il apparaît pour signaler que l'événement narré prend un caractère inattendu ou irrecevable, soit qu'il paraisse dénué de crédibilité, soit qu'il implique l'intervention d'une puissance surnaturelle. C'est une caractéristique de la narration médiévale romane que de marquer ainsi un seuil de créance fondé sur l'expérience, l'usage, la mémoire, voire le simple bon sens. [...] La récurrence du signal « merveille » dans le récit arthurien manifeste donc le caractère alternatif du récit qui se déploie simultanément sur deux plans : le plan de la référence commune, reconnue, acceptée (*l'argumentum* de la rhétorique classique, les choses qui pourraient arriver) ; le plan de la merveille (*fabula*) où les choses extraordinaires, *qui cependant arrivent*, sont suscitées par quelque puissance surnaturelle », Francis Dubost, « Merlin, la merveille et le roman », *art. cit.*, p. 133-134.

nombre de romans¹⁷¹. De plus, les verbes *oir* et *veoir* sont des éléments constitutifs de la topique du merveilleux¹⁷². Bien que le caractère inquiétant de Merlin provienne en partie de sa parole, comme évoqué précédemment, il semble que son apparence soit le lieu d'une hésitation fantastique. Cela s'observe tout particulièrement au travers de la réaction des servantes et de la mère de Merlin à sa naissance :

Et quant les femmes le reçurent de terre, si n'i ot onques cele qui grant paor n'eust, por ce qu'eles le virent plus velu et plus poil avoit qu'eles n'avoient onques veu a autre enfant avoir. Et ainsi le mostrerent a la mere et quant elle le vit, si se seingna¹⁷³.

Dans l'exemple ci-dessus, la récurrence des verbes de vision « veoir » ou « montrer » constitue à nouveau un signal métalinguistique d'un changement de plan référentiel indiquant la présence de la merveille. L'apparence « velue » de Merlin à sa naissance – qui fait de lui un personnage mi-homme mi-bête – inquiète, comme le rend explicite le syntagme nominal « grant paor ». La réaction des personnages est, une fois encore, de se signer devant cette altérité potentiellement démoniaque.

Il ressort par conséquent, en filigrane des exemples évoqués, un questionnement quant à la nature de Merlin. L'interrogation des personnages face à cet être alarmant relève en ce sens de l'hésitation fantastique, telle que définie par Francis Dubost. Il convient dès lors pour eux, comme pour le lecteur, de se demander si cet être est à tirer du côté de l'interprétation diabolique ou divine, ce que le texte s'évertue à faire par la suite. Comme évoqué plus tôt, Merlin n'a de cesse de rappeler le rachat de son âme par sa mère qui lui a permis d'accéder à la condition humaine par le biais de la confession. Dieu, en lui confiant le don de clairvoyance, a fait de lui un outil de sa volonté, comme l'enchanteur aime à le répéter.

¹⁷¹ Voir notamment *La Queste del Saint Graal*, Pauphilet A. (éd.), Paris : Champion, 2003, (1923).

¹⁷² Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris : Champion, 2003.

¹⁷³ Robert de Boron, *Merlin*, *op.cit.*, 10, l. 40-45.

Le fantastique défini par Dubost n'est cependant pas le seul apanage des œuvres médiévales et peut étonnamment bien s'appliquer aux œuvres modernes. En effet, le roman de Franz Hellens est marqué par une hésitation qui concerne non pas les événements surnaturels qui se produisent au sein du décor onirique – en quel cas il correspondrait à l'acception moderne du fantastique définie par Todorov – mais bien l'identité de cet être multiple et insaisissable qu'est Nilrem :

Que Nilrem fût le voleur de la robe de saphir, cette constatation me forçait à envisager un problème qui aurait dû m'effrayer dès le début. Quel était donc cet homme ? [...] Le souvenir de ses avatars et le mystère de sa conduite pendant les heures rapides de nos rencontres, me montrèrent suffisamment à quel ennemi j'avais à me mesurer¹⁷⁴.

Le questionnement du narrateur qui reflète également celui du lecteur quant à savoir « ce qu'il est » correspond à la définition du fantastique médiéval de Dubost. On constate également que le verbe « effrayer » illustre l'état d'angoisse qui résulte de cette interrogation métaphysique. De plus, le substantif « ennemi » évoque de manière plus ou moins consciente l'ascendance diabolique de Merlin, de par sa proximité phonique et étymologique avec le terme médiéval « li annemis »¹⁷⁵, renvoyant explicitement au diable. Ses origines démoniaques sont également soulignées par le biais d'un personnage secondaire, Adélaïde, qui affirme que le parc artificiel de Nilrem est « satanique »¹⁷⁶. Dans l'extrait ci-dessus, se trouvent ainsi plusieurs des éléments qui caractérisent l'hésitation fantastique évoqués par Francis Dubost et notamment la tournure interrogative employée par le narrateur, l'« impuissance à comprendre » signifiée dans le syntagme nominal « le mystère de sa conduite » de même que la composante potentiellement diabolique du personnage.

Les descriptions successives de l'ingénieur révèlent, quant à elles, son aspect changeant : on apprend notamment que le visage de Nilrem est « noirci par l'ombre,

¹⁷⁴ Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 158. Nous soulignons.

¹⁷⁵ Robert de Boron, *Merlin*, op. cit., 1, l. 1.

¹⁷⁶ Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 190.

luisant comme le métal poli, avec des yeux mobiles d'où le regard se précipitait, allumé »¹⁷⁷. Et le narrateur de préciser : « Il me **parut** plus grand que tout à l'heure »¹⁷⁸. Puis, l'ingénieur change d'apparence lorsqu'il est éclairé :

Dans la lumière, l'ingénieur semblait maintenant raccourci. [...] Je fus surpris en apercevant un visage ordinaire, d'une saine régularité, et où je cherchais vainement les signes spirituels qui m'avaient frappé tout à l'heure dans l'ombre. Ses petits yeux étaient froids comme le fer [...] ¹⁷⁹.

Ces portraits se répondent et forment, par leur mise en relief, un système d'opposition de terme à terme qui signale la contradiction interne au personnage de Nilrem. En effet, la « grandeur » de l'ingénieur fait écho à son aspect « raccourci » ainsi qu'à « ses petits yeux », selon qu'il se situe dans l'« ombre » du premier extrait ou dans la « lumière » du second. L'oscillation du personnage entre pénombre et clarté évoque manifestement la dualité du Merlin médiéval, en tension entre ses origines diaboliques et divines. En outre, l'hésitation fantastique est rendue explicite par le truchement de l'adjectif attribut « surpris » dont la fonction de signalisation de la merveille – à l'instar du verbe « effrayer » mentionné peu avant – est similaire au verbe « *se merveiller* » qui figure de manière récurrente dans l'œuvre de Robert de Boron. S'ajoutent encore des éléments constitutifs de l'isotopie de la merveille, comme la référence au sens de la vue avec les termes « yeux » et « regard ». La « modalisation de la perception » du narrateur transparait, quant à elle, par le biais des verbes « paraître » et « sembler ». Le système antithétique sur lequel se fonde la description de l'ingénieur s'étend *a fortiori* à l'ensemble de l'œuvre.

En outre, lorsque le narrateur est en présence de Nilrem, sa vue le trouble au point d'en perdre la parole, autre élément qui relève de la topique du merveilleux :

J'avais complètement oublié qu'il [Nilrem] fût là. Ses yeux étaient fixés sur moi. Ils avaient l'éclat de l'acier fraîchement trempé ; leur froideur me frappa autant que

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 45. Nous soulignons.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

l'espèce de flamme qui rayonnait à la main droite, gantée de rouge, de l'ingénieur. Je ne pus supporter ce regard [...] il me fut impossible de prononcer encore un seul mot¹⁸⁰.

À l'instar de Raymondin qui est atteint de mutisme à la vue de Mélusine, le narrateur ne pipe mot en présence de Nilrem, du moins dans un premier temps. Le champ sémantique de la vue est également présent au travers des termes « yeux » et « regard » ainsi que dans la reprise anaphorique résumptive qui se traduit par les pronoms « ils », « les » et « leur » référant tous trois aux yeux de Nilrem. Sous forme indicielle se dessine donc le portrait d'un être qui oscille entre le merveilleux et le fantastique, dont la vue seule parvient à troubler les personnages.

3.9. Amplification inquiétante

En définitive, dans le roman de Franz Hellens, le système d'opposition élaboré minutieusement contribue à forger l'« incertitude sur la réalité des phénomènes » décrite par Francis Dubost et, par extension, sur la « réalité » de Nilrem. La vue du narrateur de même que celle du lecteur est troublée par cet être merveilleux et insaisissable. L'interrogation qui porte sur l'être ontologique de Merlin trouve donc son écho dans l'œuvre d'Hellens. Les événements qui gravitent autour de Nilrem ne semblent jamais être interrogés, ce qui correspondrait à la définition moderne de l'hésitation fantastique élaborée par Todorov. Seule une interrogation inquiétante tout droit issue du Moyen Âge transparaît au demeurant : qui ou qu'est Merlin ?

L'emprise de Nilrem sur la narration, comme celle de Merlin, est complète : il manie d'une main de maître aussi bien le personnel romanesque que les éléments du décor et, plus généralement, le déroulement du récit. L'inquiétude qui gravite autour de cette figure du demiurge, à la fois omnipotente, omnisciente et sujette aux caprices les plus divers, rejaillit nécessairement sur le récit dans son ensemble qui devient, à

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 168.

son tour, imprévisible et déstabilisant pour le lecteur en proie au doute permanent. Par là même, la seule présence de cet être contribue à faire basculer l'œuvre de nos deux romanciers dans le fantastique, de manière plus ou moins marquée et durable. Ainsi, la part créative de l'œuvre d'Hellens relève en grande partie de l'*amplificatio* : son Merlin est plus inquiétant et plus sombre que ne l'est celui de Robert. La presque totalité du travail de réécriture de l'enchanteur semble tourné dans le sens d'une intensification de l'incertitude qu'il provoque parmi ses pairs, mais aussi au sein du lectorat.

Par ailleurs, comme nous allons le voir maintenant, son empire sur la narration et sur les personnages lui permet d'assujettir Mélusine – héroïne proclamée du roman – lui ravissant du même coup insidieusement le devant de la scène.

4. Triade féérique

Des personnages subissant les *aléas* du bon vouloir de Nilrem, Mélusine – la fée qui a longtemps inquiété de par sa nature merveilleuse et potentiellement subversive – en est l'illustration la plus saillante : le pouvoir de l'ingénieur est tel qu'il peut, selon son bon vouloir, réduire l'héroïne éponyme, Mélusine, au statut d'objet inanimé en la (re-)transformant en saphir¹⁸¹. En vue de saisir les enjeux de ce couple pour le moins inattendu du point de vue de la tradition littéraire, il nous semble à propos de revenir aux origines médiévales de la fée Mélusine, comme nous l'avons fait avec Nilrem, pour ensuite mettre en regard le texte moderne et l'un de ses hypotextes mélusiniens.

¹⁸¹ « J'avais perdu au bord de la mer le saphir qui me procurait force et subtilité, et j'errais partout à la recherche de cette pierre inimitable, comme le vieillard en quête de la jeunesse perdue. Viviane, qui m'avait enfermé dans un cercle magique, voulut bien m'apprendre qu'une vague roulerait ce trésor sur le sable et qu'il en naîtrait une femme [...]. J'emmène avec moi Mélusine, car elle est inséparable de sa robe de saphir, comme le mouvement de la vie », Franz Hellens, *Mélusine, op.cit.*, p. 263-264.

Les fées sont les héritières des Parques – divinités qui régissent le destin des hommes¹⁸² – avec toutefois une dimension érotique qui leur est propre. En cela, elles se rapprochent davantage des nymphes de la mythologie gréco-romaine. Le terme de « fée » n'apparaît en tant que tel que tardivement dans la littérature médiévale. Ce n'est que vers le XII^e siècle que le signe « fée » est rattaché à la figure de la femme surnaturelle. Auparavant, c'est une poétique de l'allusion, voire de la périphrase, qui prédomine, comme le démontre Laurence Harf-Lancner :

Malgré l'imprécision des qualificatifs, on n'hésite guère cependant sur la nature féerique de certains personnages féminins. L'apparition surnaturelle est en effet précédée, le plus souvent, par toute une série d'indices qui remplacent avantageusement une dénomination explicite et font de la rencontre féerique un véritable « topos » hérité des contes merveilleux, dont il constitue la première séquence narrative¹⁸³.

Dès le XII^e siècle, l'engouement pour les récits arthuriens et, plus généralement pour la matière de Bretagne, implique un intérêt croissant pour les contes merveilleux, tout droit issus de l'imaginaire et du folklore populaire. Les fées sont alors récupérées par la culture savante qui leur fait subir des mouvements contradictoires : en tension entre rationalisation et diabolisation, la figure de la femme surnaturelle se démultiplie pour mieux se préciser. Deux types de fées se profilent alors : les fées marraines et les fées amantes. Ces dernières se divisent à leur tour en deux catégories d'amantes surnaturelles, à savoir celles qui se rendent dans le monde des hommes et celles qui entraînent le héros dans l'autre monde¹⁸⁴. Dans la tradition médiévale, trois fées ont ainsi profondément marqué les mentalités :

¹⁸² « Au substantif fée (fata) répondent un verbe faer (fatare) et un adjectif faé (formé sur le participe fatatus). Tous gardent un lien avec le concept de destin. Mais de même que la fée perd ses attributs de Parque, l'adjectif « faé », « dont le destin a été fixé par une fée », « qui a été l'objet de l'intervention d'une fée », possède souvent le sens plus général de « magique », « enchanté », « en relation avec l'autre monde » », Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine : La naissance des fées*, Paris : Champion, 1984, p. 59. Le présent chapitre s'appuie essentiellement sur cette étude substantielle qui retrace le parcours de la fée dans la tradition littéraire et plus précisément celui de Mélusine, de Morgane et de Viviane.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 77.

Mélusine, Morgane et Viviane ou la Dame du Lac. Cette tripartition possède l'avantage indéniable de mettre en relation ces « archétypes » de la femme surnaturelle en fonction d'un certain nombre de traits définitoires.

Coïncidence heureuse ou malice de l'auteur, dans l'œuvre d'Hellens, ces trois fées sont mises en coprésence de manière plus ou moins explicite¹⁸⁵.

4.1. Mélusine

La fée Mélusine ou tout du moins ses prototypes prennent racine dans le folklore de la tradition orale. Dès la fin du XII^e siècle cependant, elle intègre la tradition écrite, comme le souligne Jacques Le Goff¹⁸⁶. Des clercs écrivant en latin, tels que le gallois Gautier Map (*De Nugis Curialium*, 1181-1193) ou le moine cistercien Geoffroi d'Auxerre (*Super Apocalypsim* à la fin du XII^e siècle) sont parmi les premiers à relater la rencontre, les amours puis la désunion d'une fée et d'un mortel, suite à la transgression d'un interdit.

Deux siècles plus tard, Jean d'Arras vers 1392 et Couldrette (entre 1401 et 1405) s'attèlent tous deux à *translater* la « légende »¹⁸⁷ de la fée serpente. Ils sont les

¹⁸⁵ Le chiffre trois est hautement symbolique : « Trois », nous dit Marie-Odile Bodenheimer, « est le nombre essentiel de la structure du conte populaire. Il évoque les puissances magiques et la conjonction des destinées ». Il évoque notamment différentes triades féériques telles que celles formées par Mélusine et ses deux sœurs, Palestine et Mélior, dans l'œuvre de Jean d'Arras, puis avec ses deux suivantes, lors de sa rencontre avec Raymondin. Marie-Odile Bodenheimer, « L'univers féérique et le symbolisme dans *Le Roman de Mélusine* de Jean d'Arras », in *Bien dire et bien apprendre*, 12, 1994, p. 49.

¹⁸⁶ Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy-Ladurie, « Mélusine maternelle et défricheuse », *A.E.S.C.*, 1971, p. 587-622.

¹⁸⁷ « Quand un conte échoit dans le domaine des couches sociales supérieures et de la culture savante, quand il passe dans de nouveaux cadres spatiaux et temporels, où l'insertion spatiale est plus précise (telle province, telle ville, tel château, telle forêt) et l'encadrement temporel plus rapide, quand il est happé par l'histoire plus pressée des sociétés et des classes sociales « chaudes », il devient légende. C'est ce qui semble bien être arrivé à notre [conte de l'homme marié à la femme-serpente] », *ibid.*, p. 595.

premiers à la nommer explicitement « Mélusine » et font d'elle l'ancêtre des Lusignan. Les romans de Jean d'Arras et de Couldrette, bien qu'écrits à une dizaine d'années d'intervalle, se différencient l'un par l'usage de la prose et l'autre par celui du vers. Souvent présentée comme une *translation* de l'œuvre de Jean d'Arras, la *Mélusine* de Couldrette n'en demeure pas moins intéressante en vue de saisir le personnage de Mélusine dans sa complexité. Néanmoins, dans le cadre de ce travail, bien que nous reconnaissons l'importance capitale de l'œuvre du poète, c'est celle du prosateur qui fondera notre propos. En effet, l'essentiel des caractéristiques de Mélusine est mis à l'écrit par Jean d'Arras, raison pour laquelle son œuvre constitue le substrat qui nous permettra d'établir une mise en contraste du personnage médiéval et de celui de Franz Hellens.

4.1.1. Schéma mélusinien

Le schéma mélusinien, que Laurence Harf-Lancner développe sur la base du schéma de Josef Kohler, présente l'intérêt de souligner la structure minimale des récits que l'on qualifie de « mélusinien », sans pour autant que le nom de la fée ne soit explicitement mentionné. Il peut se résumer de la manière suivante¹⁸⁸ : une fée se rend dans le monde des mortels et fait la « rencontre » d'un être humain qui s'éprend d'elle immédiatement. Elle accepte de l'épouser à la condition de respecter un interdit qu'elle lui impose. Le « pacte » est accepté et le mariage célébré peu après. Les amours de la femme surnaturelle et du mortel engendrent alors une abondante progéniture ainsi qu'une période de prospérité matérielle. Néanmoins, l'être humain finit par « transgresser » le pacte et met fin, du même coup, à cette période de félicité. La fée regagne l'autre monde, laissant derrière elle sa descendance.

¹⁸⁸ Pour un schéma mélusinien détaillé cf. Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine*, op. cit., p. 113 et suivantes.

La *Mélusine* de Jean d'Arras contient trois récits de type « mélusinien », les deux premiers ayant pour particularité de prophétiser la rencontre de nos personnages principaux, Mélusine et Raymondin. Il s'agit tout d'abord de l'histoire d'Elinas et Présine, les parents de Mélusine, narrée au sein du prologue. Celle-ci relate sous forme condensée l'essentiel des éléments propres au schéma mélusinien, comprenant la rencontre avec l'être *faé*, le pacte, l'union, la transgression et enfin la disparition de la fée. Lors de leur rencontre, l'exaltation de la confusion du personnage face à l'être *faé* est identique à celle que ressentira Raymondin par la suite. De plus, cet épisode se déroule juste après une partie de chasse, dans la forêt où se trouve une « moult belle fontaine »¹⁸⁹. Il est à relever une répétition du terme « esbahiz »¹⁹⁰ qui dénote de l'état d'esprit du personnage en proie à l'égarement. Elinas se trouve alors, comme Raymondin plus tard, en plein doute fantastique, état intermédiaire qui ne lui permet pas de distinguer si l'être en présence est à tirer du côté du bien ou du mal ou même du réel ou de l'irréel, comme évoqué précédemment. En proie à l'ébahissement, ses yeux perçoivent des phénomènes que la raison refuse de saisir : la vision s'embrume et l'esprit s'évade. À la suite de cet égarement, Elinas conclut, lui aussi, un pacte avec cet être merveilleux et accepte de ne pas la voir en couches. Il transgresse cependant l'interdit et la fée disparaît, emportant avec elle ses trois filles en Avalon¹⁹¹.

Par la suite, un deuxième récit étaye l'impression de répétition cyclique de l'union fée-mortel et annonce le dénouement tragique du couple Raymondin-Mélusine :

Et, si comme l'ystoire dit, il [Hervé de Léon, le père de Raymondin] y trouva un jour sur une fontaine une belle dame qui lui dist aucques toute s'aventure. Et au long aler, ilz s'entr'amerent et lui fist la dame moult de confors et bastirent ou lieu et paÿs desert pluseurs fors, villes, et habitacions firent, et fu le paÿs en asséz brief

¹⁸⁹ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 120-130. Le fait que la fée entraîne sa progéniture dans l'Ailleurs constitue un retournement de la dernière étape du schéma mélusinien. Une œuvre portant explicitement le nom de « Mélusine » peut donc s'écarter du schéma structurel de la fée et ce, déjà dans cet hypotexte.

temps asséz peupléz. [...] Mais elle se party de lui soubdainement, de quoy le chevalier fu moult doulens¹⁹².

Sont ici clairement indiquées la rencontre, la prospérité matérielle et la disparition de la fée, bien que la « belle dame » ne soit jamais désignée comme étant d'origine surnaturelle. Néanmoins, la notion de pacte demeure implicite : seule la soudaine disparition de la dame induit la probable transgression d'un pacte. En outre, nulle mention d'une descendance n'est à relever, ce qui tend à faire de cette histoire un récit mélusinien pour le moins « elliptique ».

Enfin, à la suite de ces différents préludes, est narrée la rencontre de Mélusine et Raymondin : durant une partie de chasse au sanglier, le jeune Raymondin tue accidentellement son oncle, le comte Emery, et actualise, ce faisant, la prophétie émise par ce dernier peu avant sa mort¹⁹³. À la suite de cet accident tragique, le héros se retrouve esseulé et rongé par la culpabilité. Se laissant guider par sa monture, il fait la rencontre de Mélusine près de la Fontaine aux fées ou Fontaine de Soif, située en plein cœur de la forêt. À nouveau, un pacte est passé avec la dame surnaturelle, « que le samedi vous ne mettréz jamais peine a moy veoir ne enquerre ou je seray »¹⁹⁴. Suite à une période florissante, le tabou est transgressé par deux fois : la fée Mélusine s'envole et laisse derrière elle dix fils.

Ainsi, ces deux épisodes à fonction de prolepse ont la particularité de conférer au récit une dimension de destinée immuable : la triple répétition du schéma mélusinien induit l'inévitabilité du dénouement tragique des amours de Mélusine et Raymondin. Cette répétition contribue en outre à désamorcer le caractère potentiellement « surprenant » de l'apparition de la merveille.

¹⁹² *Ibid.*, p. 140.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹⁴ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 166.

Rien de tout cela dans l'œuvre d'Hellens qui se focalise sur la quête initiatique et relègue au second plan les amours du narrateur et de l'héroïne¹⁹⁵. Le schéma narratif que Laurence Harf-Lancner qualifie de « mélusinien » n'est nullement présent dans la *Mélusine* d'Hellens. Structurellement et de manière paradoxale, cette réécriture moderne qui porte expressément comme titre le nom de l'héroïne éponyme n'est pas « mélusinienne » à proprement parler, puisque les processus narratifs mis en œuvre diffèrent considérablement du schéma de la Mélusine médiévale. En effet, le pacte constitue l'élément pivot du récit mélusinien et la rencontre en est le prélude nécessaire. Or, l'œuvre d'Hellens s'ouvre *in medias res*, alors que les amants – Mélusine et le narrateur – se connaissent déjà. La rencontre et le pacte sont donc absents du roman, ou tout du moins présents dans l'interstice du texte. On ne peut ainsi que postuler une union qui précède le début du récit et un pacte implicite qui lie les amants. Il résulte de cette omission une conséquence des plus logiques, considérant le schéma mélusinien comme étant construit en « miroir » : sans pacte – ou avec un pacte implicite, uniquement présent sous forme de réminiscences – il ne peut y avoir de violation explicite de ce dernier. Si la double transgression est, dans les récits médiévaux, l'élément qui provoque la séparation des amants, c'est Nilrem qui semble, dans l'œuvre moderne, endosser ce rôle supplémentaire : la douleur qui résulte de la disparition de la fée est ainsi canalisée vers la révélation finale, alors que l'ingénieur affirme son droit de propriété sur Mélusine et l'emporte avec lui, de même que sa robe de saphir.

Par conséquent, Franz Hellens choisit, semble-t-il, délibérément de supprimer, ou tout du moins d'éluder, les cellules narratives qui feraient de son œuvre un récit « mélusinien » à part entière et de sa Mélusine, une fée « mélusinienne ». En prenant un tel contre-pied vis-à-vis de l'œuvre médiévale, l'auteur opacifie le portrait de sa

¹⁹⁵ Paul Aron relativise toutefois ce point en montrant que la conquête de la fée fait partie de l'initiation du héros. Cf. Paul Aron, « Mélusine : lecteur d'une légende surréaliste », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 145-154.

femme surnaturelle et brouille les pistes de manière à la fois profondément ludique et ironique.

Par conséquent, si d'un point de vue structurel, seuls quelques éléments constitutifs du schéma décrit par Laurence Harf-Lancner subsistent de manière éparse et allusive, il convient de s'interroger sur ce qui demeure à proprement parler « mélusinien » dans l'œuvre d'Hellens. Dans les chapitres qui suivent, nous nous attèlerons donc à examiner la manière dont l'auteur s'approprie les différents sèmes mélusiniens en privilégiant une analyse « thématique ».

4.1.2. Permanence de l'élément aquatique

Dans *Mélusine* de Jean d'Arras, la rencontre a lieu dans cet « ailleurs » bien connu de la tradition médiévale : la forêt. Le texte précise que Raymondin se trouve alors dans un état second après sa rencontre avec le sanglier : « [...] Remondin ne voit ne oit ne entent »¹⁹⁶. Le point d'eau aux abords duquel il arrive, la « Fontaine de Soif » ou « fontaine aux fées », est longuement décrit :

Et estoit la fontaine en un fier et merveillex desrubaux et avoit grans rochiers au dessus et belle prairie au long de la valee oultre la haulte forest. Et la lune luisoit clere¹⁹⁷.

Un certain nombre d'éléments contribuent à créer une atmosphère à la fois merveilleuse et inquiétante, tels que l'épithète « merveillex » qui constitue, une fois encore, un signal de la « merveille », ainsi que les substantifs « prairie », « rochiers » et « forest ». Ces derniers sont les symboles d'une nature encore indomptée que l'on retrouve également dans l'œuvre de Robert de Boron et de Franz Hellens. La lumière que produit la lune constitue un indice de la merveille, de même que la couleur blanche. Cependant, celle-ci est changeante et dénote donc de l'instabilité

¹⁹⁶ Jean d'Arras, *Mélusine*, op. cit., p. 160.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 158-160.

environnante. Enfin, la Fontaine de Soif symbolise à la fois le désir, l'éveil des sens¹⁹⁸ et la domestication de la nature, puisque l'eau se trouve domptée par une structure humaine ou féerique. Se profilent alors déjà la fonction bâtisseuse de la fée ainsi que sa nature aquatique en lien étroit avec une dimension érotique. En effet, des quatre éléments, l'eau est clairement associée à Mélusine. Fée aquatique, sa nature s'exprime de manière privilégiée lorsqu'elle se trouve aux abords d'un point d'eau ou lorsqu'elle se baigne, chaque samedi, dans une cuve¹⁹⁹. La scène de voyeurisme, durant laquelle Raymondin observe sa femme sous sa forme mi-serpentine, nous en offre à cet égard une illustration des plus éloquentes :

En ceste partie nous dist l'ystoire que tant vira et revira Remond l'espee qu'il fist un pertuis en l'uis par ou il pot adviser tout ce qui estoit dedens la chambre. Et voit Melusigne en la cuve, qui estoit jusques au nombril en figure de femme et pignoit ses cheveulx, et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne ou on met harenc et longue durement, et debatoit de sa coue l'eaue tellement qu'elle la faisoit saillir jusques a la voulte de la chambre. Et quant Remond la voit, si fu moult doulent²⁰⁰.

L'eau possède une vertu purificatrice : elle permet à la fée de se laver pour le dimanche et de retrouver, par son biais, sa forme de femme chrétienne, conformément aux croyances médiévales. Elle révèle cependant paradoxalement sa

¹⁹⁸ La soif est en effet la métaphore du désir sexuel. Celle-ci rend explicite le lien étroit qui prend corps entre l'élément aquatique et l'*Eros*. On la retrouve notamment dans la légende de Tristan et Iseult : la mère d'Iseult souhaite que sa fille aime le roi Marc malgré la grande différence d'âge qui les sépare. Pour y parvenir, elle confectionne un philtre d'amour à leur attention. Tristan et Iseult qui ont soif durant leur périple en mer, le boivent accidentellement et tombent « follement » amoureux l'un de l'autre. Cf. *Tristan et Iseult. Les poèmes français. La saga norroise, op. cit.* Le *Tristan en prose* s'attarde particulièrement sur cette soif des amants, cf. *Tristan en prose*, éd. par R. L. Curtis, München : Hueber Verlag, t. I, 1963.

¹⁹⁹ Symboliquement, le samedi est un jour particulier pour les médiévaux : synonyme de transition, il est parfois associé au diable. Il s'agit par exemple du jour où la mère de Merlin est violée par le démon incubé. Le samedi est donc, en d'autres termes, le moment où la part diabolique de Merlin lui est insufflée : « Lors prist sa seror, si li amena un samdi soir por correcier et por veoir si la poïst engingnier », Robert de Boron, *Merlin, op. cit.*, 6, l. 1-3. Sur le sujet, voir notamment Jean-Jacques Vincensini, « Samedi, jour de la double vie de Mélusine. Introduction à la signification mythique des récits « mélusiniens » », in *Mélusines continentales et insulaires*, éd. par J.-M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 100.

²⁰⁰ Jean d'Arras, *Mélusine, op. cit.*, p. 660.

véritable nature à Raymondin qui l'espionne. En effet, la partie immergée, à savoir le bas de son corps, est celle qui comporte une dimension féérique. L'eau possède donc la faculté de mettre au jour la nature serpentine de Mélusine dont la queue en constitue la métonymie. Cette dernière est comparée à « une tonne ou on met harenc », ce qui évoque les origines aquatiques de Mélusine d'une manière profondément ludique et concrète. Il semble en ce sens intéressant de postuler que la comparaison a pour but de rationaliser quelque peu cette apparition merveilleuse en la donnant à voir de manière plaisante. Cette touche d'humour qui intervient à un moment tragique de la narration, celui de la violation du pacte, contribue ainsi à dédramatiser la situation par le biais du *placere*. En outre, cette scène possède une dimension érotique certaine, comme soulevé à de nombreuses reprises par la critique : « [...] he uses his phallic sword to penetrate the door behind which Mélusine is concealed. This metaphoric scene of aggressive sexual penetration has a purely visual climax »²⁰¹. Les termes « longue », « durement » ainsi que les verbes « debatoit » et « saillir » ont également été lus comme évoquant la dimension phallique de la queue de Mélusine. De plus, cette scène de voyeurisme durant laquelle elle apparaît à demi-nue et à demi-serpente a pour effet d'introduire le lecteur, par le truchement de Raymondin, dans l'intimité de la fée : on l'aperçoit se peigner les cheveux, ce qui constitue en soi une forme d'érotisation, étant donné qu'au Moyen Âge, les cheveux sont le symbole de la beauté et de la féminité. Cette scène de connivence avec le lecteur est largement anticipée par la narration, puisqu'un effet d'attente est introduit : le questionnement qui entoure la disparition de la fée le samedi intervient au moment même où le pacte est conclu, dès les premières pages du roman. Or, cette scène n'intervient qu'à un peu moins de deux cents pages avant l'épilogue.

²⁰¹ Kevin Brownlee, « Mélusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », *Yale French Studies*, 86, 1994, p. 21.

Dans *Le Roman de Mélusine*, la valence de l'eau, lorsqu'elle est apparentée à la femme surnaturelle, s'avère ambiguë : à la fois purificatrice et révélatrice, elle exalte l'érotisme de la fée de même qu'elle extériorise sa nature merveilleuse. Symbole de fécondité, mais également de dangers et d'instabilité, l'eau est un élément qui inquiète, malgré la rationalisation opérée par Jean d'Arras. Le lien qui unit la fée à l'élément aquatique est tel qu'ils apparaissent indissociables l'un de l'autre. Il n'est dès lors pas surprenant que la dimension aquatique de Mélusine, la « fée des eaux », subsiste dans les esprits des modernes, comme étant immanente au personnage.

Dans l'œuvre d'Hellens, l'eau semble bel et bien constituer un trait définitoire de Mélusine et ceci dès sa première description :

Mélusine marche la première. La voici devant la jetée, elle entre dans la mer par ce chemin audacieux. [...] Elle porte une robe bleue, d'une seule pièce, taillée dans le saphir et dont la forme simple flotte et s'allonge avec des plis ciselés. Sa tête brune oscille sur un cou souple, ses bras sont deux clartés de marbre qui ondulent et, comme toujours, elle est heureuse de marcher, car elle est la lumière et le mouvement²⁰².

Ce tableau souligne les différents éléments qui caractérisent la jeune femme de manière simultanée : sa fusion avec l'élément aquatique est rendue explicite par l'eau de la mer qui se confond avec sa robe bleue, laquelle « flotte » à sa surface. La lumière qui émane d'elle de même que la clarté de ses bras évoquent, quant à eux, sa dimension surnaturelle et merveilleuse. Enfin, l'« ondulation » et la « souplesse » sont deux propriétés que l'on peut rattacher à sa nature serpentine. Peu après, le narrateur contemple le pan de sa robe qui « trempe dans la mer »²⁰³, ce qui semble référer à la queue de Mélusine dans son bain. Ainsi, Mélusine est associée à l'élément aquatique de manière récurrente, au point que, par moment, l'un se substitue à l'autre dans la confusion : « J'entendis le bruit d'une chute d'eau et ce bruit me

²⁰² Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 25.

²⁰³ Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 26.

rappela Mélusine [...] j'aperçus Mélusine qui marchait le long de la rivière »²⁰⁴. L'eau devient ainsi aux yeux du narrateur et, par suite, du lecteur, le signal de la présence de Mélusine. Cela est en soi très révélateur du travail d'analogie opéré par l'auteur entre ces deux entités, l'une appelant la présence de l'autre et *vice-versa*.

La conscience aigüe du lien qui unit Mélusine à l'eau amène Franz Hellens à démultiplier les allusions à cette connivence. En jouant de l'*amplificatio*, l'auteur forge une « métaphore filée » de l'ondine. La scène de rencontre, bien qu'absente de l'œuvre d'Hellens, trouve ainsi son écho au début du roman. En effet, Mélusine et le narrateur se retrouvent, dès le chapitre III, aux abords d'une fontaine :

Fais jaillir la fontaine, il fait chaud ! Mélusine rejeta ses cheveux en arrière. Son cou mince et pur se découvrit comme la tige du psalliotte [...]. Mélusine jonglait avec les bulles. Ensuite elle se leva et se mit à danser autour de la fontaine. Le vent poussait sa robe qui s'enroulait aux hanches et la serrait de si près que son corps se dessinait, exact et puéril, dans une étrange nudité d'azur²⁰⁵.

Dans cet extrait, la « fontaine » qui n'est guère nommée n'est pas le lieu de la rencontre des amants, mais elle peut être lue comme celui de leurs retrouvailles. En effet, la chaleur est, ici encore, liée à l'eau et évoque, de ce fait, la soif et l'éveil des sens. De même, les cheveux de Mélusine sont source d'érotisme. Le jeu de la fée avec les « bulles » rappelle celui de son aïeule qui frappe l'eau de sa queue. L'héroïne se met alors à danser autour de la fontaine, ce qui rappelle une carole et confère un caractère merveilleux à la scène. De plus, son corps dénudé – qui se lit au travers des termes décrivant son anatomie tels que les substantifs « cou mince et pur », « hanches », « corps exact et puéril » et « nudité d'azur » – rappelle la nudité de Mélusine dans son bain. Cet épisode fait donc figure de *remembrance* de la rencontre des amants à la Fontaine de Soif du *Roman de Mélusine*. Cependant, comme on peut le constater, elle est amalgamée au bain de Mélusine, ce qui en renforce la dimension érotique. De plus, si dans l'œuvre médiévale la rencontre de Mélusine et Raymondin

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 35.

donne lieu à un pacte qui débouche sur une union maritale, les retrouvailles de la Mélusine moderne et du narrateur sont directement suivies d'une union charnelle : « voici le temps de s'aimer »²⁰⁶. La dimension parodique de l'œuvre d'Hellens est, sur ce point, presque palpable.

La scène de bain qui a tant marqué les médiévaux, au point de devenir l'objet de nombreuses illustrations²⁰⁷, apparaît à trois reprises dans l'œuvre d'Hellens. La première occurrence, évoquée ci-dessus, est de nature métaphorique. La deuxième subit également un retournement : alors que les personnages se trouvent dans le parc artificiel – lieu du renversement par excellence comme on a pu le constater – ils se retrouvent face à un spectacle des plus déstabilisants : celui du bain d'une statue²⁰⁸. Ce bain, antithèse du précédent, est marqué par l'inertie. La nudité du corps de la baigneuse rappelle celle de Mélusine, évoquée précédemment. De même, l'immobilisme, la lourdeur et l'inexpressivité de la statue répondent à la rapidité, la légèreté et la gaieté de la fée. Rétrospectivement, cette scène fait figure de prolepse et annonce la pétrification progressive de Mélusine qui perd en vitesse et en mobilité pour finir par redevenir le « saphir » de Merlin.

²⁰⁶ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 35.

²⁰⁷ Sur la dimension iconographique de Mélusine, voir notamment Françoise Clier-Colombani, « Mélusine : images d'une fée serpente au Moyen Âge dans les manuscrits illustrés du XV^e siècle du *Roman de Mélusine* », in *Mélusine moderne et contemporaine*, éd. par A. Bouloumié, Lausanne : L'Age d'Homme, 2001, p. 21-34.

²⁰⁸ « À terre, dans un tub à bord roulé, une femme prenait son bain. Son corps jaune et luisant était composé de pièces cimentées. [...] Surprise par notre entrée, comme Suzanne au bain, elle ne bougeait pas. Pourtant elle ne paraissait nullement embarrassée ; bien qu'ils fussent absents du visage, je me figurais ses grands yeux en amandes qui nous regardaient sans cligner, son nez taillé en triangle et ses lèvres d'une finesse aristocratique idéale. S'il s'était dressé soudain, le corps apparemment inerte se serait grandi jusqu'au plafond et ses rondeurs puissantes comme par miracle se seraient assouplies dans la plus parfaite harmonie », Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 53-54. La référence au personnage biblique de Suzanne demande à être méditée : une jeune femme vertueuse est épiée dans son bain par deux juges qui la menacent dans le but d'obtenir ses faveurs. Celle-ci refuse et est alors condamnée à mort. Seule l'intervention de David permet de rétablir la vérité et de condamner les juges libidineux. Les similitudes entre ce bain et celui de Mélusine sont évidentes. Toutefois, l'une est épiée par son mari alors que l'autre l'est par des étrangers. Est-ce une stratégie d'Hellens de référer à un hypotexte antérieur à la *Mélusine* de Jean d'Arras ? Sur le bain de Suzanne, voir par exemple : Marie-Louise Fabre, *Suzanne ou les avatars d'un motif biblique*, Paris : L'Harmattan, 2000.

Enfin, une dernière scène de bain fait écho à la précédente. Celle-ci a lieu, cette fois, dans une salle de bain. À la différence de l'œuvre de Jean d'Arras, le narrateur est convié dans l'intimité de la fée et est donc autorisé à voir Mélusine dans son bain :

La salle s'enfermait dans une intimité étroite. [...] Le nu y régnait comme un marbre portant des fruits mûrs. Je regardai les seins mouillés de Mélusine, ses épaules émergeant des cheveux répandus, les courbes tendres de ses bras. À hauteur de ceinture, la surface de l'eau partageait son corps blanc. On l'eût dit tranché par une fine lame de verre séparant deux fractions divergentes ; car, si le haut du corps s'affirmait en masses définies et sûres, les jambes et le ventre au contraire avaient l'air de s'évanouir, entraînées par l'eau vague. [...] Le torse de Mélusine pivotait sur sa base instable, on pouvait toucher la chair, mais les cuisses et le ventre demeuraient la part du liquide²⁰⁹.

Le parallélisme qui s'établit naturellement entre la baigneuse de pierre et Mélusine est souligné emphatiquement par le biais de la comparaison « comme un marbre ». Cette dernière témoigne de la cristallisation de la fée, lentement regagnée par l'inertie du saphir. Le jeu d'échos ne se limite toutefois pas à la seule œuvre d'Hellens, puisque le corps de la fée semble évoquer avec précision les représentations médiévales de cette scène. En effet, la poitrine mouillée de Mélusine est mentionnée de même que ses cheveux détachés, symboles de liberté et d'érotisme. La blancheur de sa peau ainsi que ses courbes généreuses sont autant de critères qui correspondent à la représentation de la beauté médiévale. Enfin, la division de son corps par l'élément aquatique qui délimite deux parties distinctes de sa nature, le buste et le bas ventre, l'un « défini et sûr » l'autre qui s'évanouit « entraîné par l'eau vague », rappelle très précisément la description de la Mélusine de Jean d'Arras qui est « jusques au nombril en figure de femme [...] et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent ». Dans un cas comme dans l'autre, la fraction du buste et du bas corps évoque la dualité de Mélusine, mi-terrestre et mi-aquatique.

En somme, dans l'œuvre d'Hellens, comme au sein de la *Mélusine* médiévale, l'élément aquatique est omniprésent et se trouve en lien étroit avec le caractère

²⁰⁹ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 193.

érotique de la femme surnaturelle. Toutefois, à la manière de Nilrem, la Mélusine d'Hellens subit un certain nombre de retournements : l'eau semble fusionner avec l'héroïne et ce en permanence, contribuant à forger un tableau à la fois aquatique et charnel de Mélusine. Le mode de l'allusion utilisé par Hellens fait de cette relation fusionnelle une métaphore qu'il file tout au long du récit. Les différentes scènes qui reprennent les motifs médiévaux de la rencontre et du bain sont, quant à elles, le lieu d'une amplification, puisqu'elles sont démultipliées au sein de la narration²¹⁰ tout en subissant quelques retournements : parfois amalgamés ou rendus inertes, les différents bains évoquent la stérilité de la Mélusine d'Hellens, de même que sa pétrification graduelle, et exaltent sa nudité. Hormis l'eau, un second élément naturel demeure rattaché à la fée de manière privilégiée, tant dans l'œuvre médiévale que dans la réécriture : l'air.

4.1.3. L'envol de la dragonne

L'air constitue le second élément naturel auquel est assimilée la fée. Ses propriétés diffèrent de celles de l'eau dans l'œuvre médiévale : il induit une verticalité, puisque la fée s'envole vers le haut, ce qui implique une dimension céleste et donc chrétienne, tout en la rendant également pleinement à sa nature merveilleuse. En effet, en prenant son envol, Mélusine n'est plus à demi-serpentine, mais se mue en une dragonne de la tête aux pieds. Si l'eau permet à la nature serpentine de Mélusine de s'exprimer, l'air *a contrario* la dévoile sous sa forme de dragonne et l'exclut du monde des hommes. Ainsi, à l'instar de l'élément aquatique, la valence de l'air est ambiguë.

²¹⁰ Il est par ailleurs intéressant de noter que ces trois épisodes de bains plus ou moins sujets à glissements semblent faire écho aux trois récits de type mélusinien présents dans le récit de Jean d'Arras et, en apparence, absents de l'œuvre d'Hellens : une triple répétition de cellule narrative appelant indirectement l'autre. Le chiffre trois semble ainsi posséder une résonance étrange dans cette œuvre : il régit à la fois le plan structurel du récit, mais également la thématique, s'agissant des trois fées présentes en filigrane dans l'œuvre, par exemple.

Néanmoins, contrairement à l'eau, l'air est un espace interdit à l'homme. Partant, lorsque Mélusine est contrainte de quitter Raymondin, elle est rejetée dans l'altérité la plus complète.

L'épisode de l'envol de la fée est ménagé par la narration et intervient en deux temps. En premier lieu, il est annoncé par le biais d'une comparaison qui crée un effet d'attente :

Et lors Melusigne sault sur l'une des fenestres de la chambre qui regardoit aux champs et sur les jardins au costé de devers Lusegnen, aussi legierement comme se elle volast et eust esles²¹¹.

La soudaine légèreté de Mélusine semble évoquer ici le début de sa transformation. Le « comme se » à valeur d'hypothèse rejette cependant momentanément la possibilité de voler et de posséder des ailes dans l'irréalité. Puis, à la suite de cette allusion à valeur proleptique concernant le vol de la fée, celui-ci intervient concrètement :

Et lors fist moult doulereux plaint et un moult grief souspir, puis sault en l'air et laisse la fenestre et trespasse le vergier, et lors se mue en un serpente grant et grosse et longue de la longueur de .xv. piéz. Et sachiéz que la pierre sur quoy elle passa a la fenestre y est encores, et y est **la fourme du pié toute escripte**. [...] Lors a fait la dame, en guise de serpente comme j'ay dit dessuz, trois tours environ la forteresse et a chascune foiz elle passoit devant la fenestre, elle geçoit un **cry** si merveilleux et si douloureux que chascun en plouroit de pitié²¹².

Dès lors que la fée s'élanche dans les airs, elle achève sa transformation merveilleuse. Comme on peut le constater dans cet extrait, le narrateur interpelle directement son lecteur par le truchement de l'impératif « sachiéz » afin de souligner emphatiquement un élément de poids : le pied de Mélusine laisse une empreinte dans la pierre du rebord de la fenêtre attestant son passage, mais également son humanité désormais perdue²¹³.

²¹¹ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 700.

²¹² *Ibid.*, p. 704.

²¹³ Cela constitue un procédé de véridiction courant dans la littérature médiévale.

Le vol de la dragonne est un moment déchirant, tant pour Mélusine qui est rejetée du monde des hommes de manière irrévocable, que pour les personnes qui assistent au spectacle, meurtries. En effet, l'extrême affliction de la fée est signifiée par le biais de la répétition de l'intensif « *moult doulereux plaint* » et « *moult grief* ». Cette douleur hyperbolique trouve son écho dans l'affectivité du peuple qui fait preuve d'empathie et pleure de pitié en l'apercevant. L'apitoiement collectif tend à faire de Mélusine une victime de la destinée plutôt qu'un être démoniaque et désamorce, une fois de plus, son caractère potentiellement menaçant.

Parallèlement à l'ascension de la fée, la chute de Raymondin intervient de manière à la fois physique et symbolique : dans un premier temps elle s'exprime par le biais des lamentations de ce dernier²¹⁴ puis par la chute des Lusignan prophétisée par Mélusine²¹⁵. Enfin, élément indissociable de l'envol de Mélusine, son cri déchirant n'est pas source de terreur de la part de ceux qui l'entendent, car il symbolise l'ultime soubresaut de l'humanité de Mélusine²¹⁶. La réitération du cri²¹⁷ et la prophétie de Mélusine, ajoutés au fait qu'elle revienne veiller sur ses deux enfants en bas âge par

²¹⁴ « Ma chiere amie, mon bien, mon esperance, mon honneur, je vous supply [...] que vous me veulliez pardonner ce meffait et veulliez demourer avec moy », *ibid.*, p. 696.

²¹⁵ « Et sachiez que après vous jamais homs ne tendra ensemble le paÿs que vous tenéz et auront moult voz hoirs apréz vous a faire [...] », *ibid.*, p. 698. Cette prophétie rappellent le dont de voyance des Parques et la relie à ces déesses de la destinée.

²¹⁶ Sur le sujet, voir notamment : Jean-Claude Mühlethaler et Barbara Wahlen, « Dépasser le modèle arthurien : Geoffroy la Grand'Dent, chevalier de la fin des temps ? », in *550 Jahre deutsche Melusine-Couldrette und Thüring von Ringoltingen. 550 ans de Mélusine allemande-Couldrette et Thüring von Ringoltingen*, éd. par A. Schnyder et J.-C. Mühlethaler, Berne : Peter Lang, 2008, p. 354 et suivantes. Les auteurs mettent notamment en évidence la dimension chrétienne de l'ascension de Mélusine qui s'élève en criant à la manière du Christ qui expire en poussant un cri. Tous deux quittent leur humanité et crient pour l'exprimer. Cette analogie tend à atténuer considérablement la dimension inquiétante de la dragonne.

²¹⁷ « Et tant ala qu'elle vint a Lusegnen et l'avironna trois tours et **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 oÿent la voix d'une dame qui yssoit de lui », Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 704-706. Il est également intéressant de noter le retour du chiffre trois : la fée tourne à trois reprises autour de la forteresse puis s'éloigne en direction de Lusignan et, à nouveau, survole la forteresse à trois reprises. L'emprise structurelle de ce nombre à forte valeur symbolique n'est pas sans rappeler notre propos concernant l'œuvre d'Hellens.

la suite²¹⁸, contribuent à faire de Mélusine une figure de la *banshee* celtique, comme le note la critique²¹⁹.

Ainsi, du fait du bannissement de Mélusine dans un lieu interdit à l'homme, soit l'espace aérien, l'envol de la fée est un moment éminemment tragique dans l'œuvre de Jean d'Arras. L'air révèle et exclut, de manière simultanée, la merveille du monde des hommes. L'auteur met *a fortiori* en œuvre nombre de moyens afin de préparer et d'intensifier ce moment-clé de la narration, à l'instar des prolepses évoquées précédemment qui prennent la forme de récits mélusiniens, de la scène d'anticipation de l'envol par le biais de la comparaison, ou encore de la tristesse hyperbolique et contagieuse de la fée. L'essentiel du dispositif narratif est donc mis au service de la dramatisation de la scène dans le but, semble-t-il, d'accentuer l'humanité et d'atténuer, par suite, la dimension potentiellement inquiétante de la forme merveilleuse de Mélusine : la dragonne.

Dans la réécriture moderne d'Hellens, l'air endosse une valence radicalement différente de celle du *Roman de Mélusine* : ses propriétés ne sont plus distinctes de celles de l'eau. Ce phénomène d'analogie opacifie considérablement le texte qui devient le lieu d'une élaboration poétique très particulière, comme on peut le constater dans l'exemple suivant :

Peu à peu les tons et les lignes s'affermisssaient et se séparaient, déferlant comme les vagues, et l'œil y découvrait des formes qui nageaient, plongeaient, remontaient à des surfaces imaginaires, ou planaient dans un ciel mouillé de vapeurs, traversé de brises souples comme les branches. Des figures écaillées ou couvertes de plumes apparaissaient dans le flux et de reflux : têtes de poissons, ailes de perroquets, queues d'oiseaux du paradis²²⁰.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 708.

²¹⁹ Voir notamment : Evelyne Sorlin, « Mélusine et les déesses territoriales irlandaises. Aux origines de la *banshee* celtique et européenne », in *Mélusine continentales et insulaires*, éd. par J.M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 223-246.

²²⁰ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 55.

La fusion des éléments liquides et aériens se lit au travers de champs sémantiques qui leur sont propres et qui entrent en écho de manière explicite : ainsi au procès verbal « nager » s’oppose le verbe « planer », le substantif « ciel » est accolé au groupe adjectival « mouillé de vapeurs ». De plus, les « figures » décrites sont indifféremment recouvertes d’« écailles » ou de « plumes » et semblent posséder indistinctement des « têtes de poissons » et « des ailes de perroquets ». Dans ce tableau des plus étranges, l’eau et l’air se confondent progressivement²²¹. L’univers onirique élaboré par Franz Hellens s’avère donc, à l’instar de son héroïne, mi-aquatique et mi-aérien. Dans ce monde forgé à son image, Mélusine se déplace avec aisance et vitesse, entraînant dans sa course effrénée le narrateur, rendu à son tour léger et rapide²²². L’élément aérien, tout comme l’eau, ne comporte plus, en d’autres termes, de trait « révélateur » ni même « excluant » et peut être le lieu d’un vol humain, comme d’un vol merveilleux. Partant, l’envol de la fée perd sa dimension tragique. À l’extrême tristesse de la Mélusine médiévale répondent la joie et l’ivresse du vol de la Mélusine d’Hellens. Le texte semble en effet exalter ce moment par le truchement de l’évocation et de la répétition poétique. Ainsi, tout comme dans le roman de Jean d’Arras, une série de préludes au vol de Mélusine – lequel n’intervient qu’à la fin de l’épisode du Music-hall, chapitre XII – est mise en scène. Le cri qui se répète à quelques reprises lors de l’épisode de l’envol de la Mélusine médiévale fait notamment figure de *leitmotiv* dans l’œuvre d’Hellens. Il ponctue l’ensemble de la narration et peut provenir de différentes sources : à savoir de la

²²¹ L’analogie devient ainsi système et s’étend à l’ensemble de l’œuvre, comme en témoignent les nombreuses allusions aux échanges de propriétés ontologiques de ces deux éléments, à l’exemple de « L’air devint bleu et transparent », *ibid.*, p. 23. Dans un tel système, la fée elle-même tend à se confondre avec les éléments : « La foule se déversa et je vis Mélusine, à côté de moi, qui regardait amoureuxment le soleil monter en se rétrécissant. Elle était bleue et transparente comme l’air », *ibid.*, p. 24. Les différentes nuances de bleu éclairent ainsi la trajectoire de nos personnages et symbolisent simultanément la dimension aérienne et aquatique de la fée.

²²² « Nous glissions de salle en salle sans nous arrêter. Notre course s’échauffait sur la laine des tapis ; la vitesse était douce et moelleuse. Mélusine enfilait les salons comme les perles d’un collier. Je n’avais plus aucune peine à la suivre », *ibid.*, p. 112.

foule²²³, du narrateur²²⁴ et enfin bien évidemment de Mélusine. Lorsque la fée pousse un cri, ce dernier est en outre susceptible d'endosser différentes significations. Il peut s'agir d'exprimer une peur subite, voire de la mélancolie, en quel cas il se rapproche sémantiquement du cri médiéval : « Mélusine poussa un cri, les bras repliés sur la tête elle regardait le ciel comme pour se protéger [...] »²²⁵. Dans cet exemple, Mélusine est effrayée par quelque danger provenant du ciel. Il semble intéressant de postuler qu'il s'agit-là d'une allusion à l'envol de la fée médiévale : la réaction de Mélusine qui se protège de ses bras, les yeux rivés en direction du ciel, semble référer implicitement à l'exil forcé de son ancêtre et serait donc à lire comme une réminiscence du dénouement tragique de l'œuvre de Jean d'Arras. Le cri de Mélusine peut, par ailleurs, être sujet au renversement lorsqu'il exprime la frustration ou le caprice²²⁶. S'agissant du cri, l'*amplificatio* intervient donc tant sur le plan quantitatif que sémantique.

Tout comme le cri qui l'accompagne nécessairement, l'envol de Mélusine est démultiplié au sein de la narration. Sa première occurrence thématise l'effet d'attente ménagé par la narration par le biais de la tension qui règne au sein du public :

Dans le silence surtendu, on commençait à sentir l'approche d'une catastrophe. Mélusine enjamba le parapet et s'élança. Ce fut comme le vol plané d'un oiseau dans l'espace. [...] Sur le fond bleu obscur de la scène, Mélusine n'était qu'une forme bleue clarifiée qui se mouvait sans effort, tantôt par courbes successives comme le poisson, tantôt, comme l'oiseau, d'un vol droit et incliné. La danse

²²³ On retrouve notamment le cri de la foule au travers d'un champ sémantique qui intervient dans le chapitre VI et qui fait « suite » au Parc artificiel : « gémissements » (56) ; « hurlement d'épouvante » (56) ; « cris » qui se muent en « rire unanime » (56) ; « cris des oiseaux mécaniques » (56) ; « des cris » (57) ; « sans un cri » (59).

²²⁴ Le cri du narrateur est intéressant en ce sens qu'il constitue un retournement de la scène d'envol de la *Mélusine* de Jean d'Arras. En effet, à l'occasion d'une analepse, le narrateur raconte la manière dont il a crié au moment où Mélusine disparaît, devenant ainsi la source du cri mélusinien : « – Je me souviens, moi, car je poussai un cri qui me tinte encore aux oreilles. – À ce moment, ingrate, je te perdis », *ibid.*, p. 73.

²²⁵ *Ibid.*, p. 52. Plus tard, l'héroïne pousse un hurlement dont la signification est similaire, comme en témoigne la réaction du narrateur : « Comme elle poussait un cri, je me précipitai pour la défendre », p. 66.

²²⁶ « Mélusine réclama à grands cris de la suivre », *ibid.*, p. 76.

semblait trop naturelle pour inspirer le vertige. On ne pouvait prévoir aucun miracle ; chaque parcelle de mouvement en était un. [...] La forme s'échappait et se faisait toujours plus vague²²⁷.

Le vol de la fée intervient, dans ce tableau aux nuances bleutées, comme une apothéose à la suite des différents indices laissés par le texte, à l'instar de la gradation progressive de la vitesse, mais aussi de la fusion des éléments aquatiques et célestes. L'analogie est, une fois de plus, rendue explicite par le biais d'une double comparaison de Mélusine qui est tantôt « comme le poisson » et tantôt « comme l'oiseau ». Il est également intéressant de noter que la « catastrophe » que le public et le narrateur redoutent se mue progressivement en « miracle » du vol mélusinien. Cette transformation du négatif vers le positif, de l'inquiétant vers le ravissement, autour de ce motif et, plus généralement autour de Mélusine, est symptomatique du travail de réécriture de Franz Hellens qui « enlumine » Mélusine et « noircit » Nilrem²²⁸.

Cette métamorphose tend à se confirmer par la suite, au travers de plusieurs épisodes d'envol qui nous sont narrés sous la forme de récits analeptiques pris en charge par Mélusine²²⁹ ou par le narrateur²³⁰ pour aboutir au dernier vol, mais non des moindres, étant donné qu'il se rapproche peut-être davantage encore de celui de la dragonne :

Soudain je vis Mélusine enjamber la corniche. Elle demeura un moment dressée comme un acrotère et poussa un cri. [...] Le peuple massé devant la place aperçut

²²⁷ *Ibid.*, p. 121.

²²⁸ Si l'on excepte, bien entendu, le transfert du rire merlinien à Mélusine, cf. notre chapitre 3.4.

²²⁹ « Ce balcon est enivrant. J'ai volé au-dessus de la ville. Il y avait beaucoup d'hirondelles et quelques chenilles qui rampaient tout en bas », *ibid.*, p. 149. Dans cet exemple, une comparaison entre la dimension terrestre, représentée par les « chenilles rampantes » et le domaine céleste des « hirondelles » ressort en filigrane. Par ce biais, le vol mélusinien est valorisé étant donné qu'elle s'élève auprès des hirondelles, libérée des contraintes terrestres et de la gravité.

²³⁰ *Ibid.*, p. 164. D'autres allusions au vol sont à noter : « ta légèreté est peu ordinaire » (43) ; « Cette légèreté me vient d'un voyage aérien que j'ai fait » (44). Dans cette dernière occurrence, il s'agit, nous semble-t-il, de réminiscences de l'envol de la dragonne, comme en témoigne le temps verbal qui réfère à un passé relativement lointain.

Mélusine debout, les ailes ouvertes comme une colombe, sur la coupole blanche. Une acclamation formidable monta vers elle, tandis qu'elle agitait les bras, s'élançait dans l'espace et glissait en ligne droite au-dessus des têtes, obliquant peu à peu vers le Cercle des Maisons rouges où elle disparut sous les arbres²³¹.

Chaque étape, ou presque, de l'envol de la serpente est décrite : l'enjambement de la corniche qui réfère au saut de Mélusine sur « l'une des fenestres », son regard surplombant qui se traduit par un laps de temps durant lequel elle ne bouge pas. Puis, le cri retentit. Ce dernier n'est pas accompagné d'une épithète qui pourrait nous donner un indice sur sa nature. Sans motivation explicite, il ne semble se justifier qu'en ce qu'il constitue l'un des éléments marquants de l'envol de l'ancêtre des Lusignan. Enfin, la fée s'élance dans le vide sous les acclamations du « peuple », ce qui rappelle clairement les pleurs de pitié et de douleur des spectateurs de l'envol médiéval. Le glissement intervient précisément sur ce dernier point : comme on peut le constater, le deuil et le malheur collectif se muent, dans l'œuvre d'Hellens, en liesse. Toutefois, il manque une étape essentielle lors de cet envol : la transformation en dragonne. De même que pour les différents éléments potentiellement inquiétants qui gravitent autour de la fée Mélusine, comme sa disparition systématique le samedi, sa progéniture affublée de tares physiques, etc., l'auteur semble avoir orchestré la disparition de sa double nature – mi-humaine et mi-serpentine – qui n'est plus explicitement présente dans le roman moderne. Par suite, si Mélusine n'est plus rejetée du monde des hommes, mais qu'elle le quitte de son propre chef et de manière non définitive en conservant, *a fortiori*, sa forme humaine, il n'est plus question d'un deuil collectif. Au contraire, seules demeurent la joie et la beauté d'un tel spectacle, valorisé par les acclamations unanimes des spectateurs et du narrateur.

Dans chacune de nos deux œuvres, un suspense est ménagé quant au vol de Mélusine qui n'intervient, au demeurant, que relativement tardivement dans la narration. L'air est cependant le lieu d'un traitement particulier et se confond avec l'eau, dans le roman moderne. Cette association poétique réfère à la dimension

²³¹ *Ibid.*, p. 229.

aquatique et aérienne de Mélusine et contribue à annoncer l’envol de la fée, mais également à le dédramatiser. En effet, la part d’ombre de Mélusine semble en grande partie lissée, afin de ne laisser d’elle qu’une dimension bénéfique. C’est ainsi que la fée n’apparaît jamais sous sa forme serpentine ou dragonne. Ce phénomène de « réduction » de la part merveilleuse de Mélusine est doublé d’une « amplification » des occurrences du vol et du cri dont les nombreuses itérations ponctuent la narration, désamorçant ce faisant la surprise de l’apparition merveilleuse. Cette stratégie est cependant loin d’être inédite étant donné que Jean d’Arras l’a préalablement mise en œuvre dans son roman, en façonnant un horizon d’attente autour de l’envol de la fée.

Puisque l’élaboration poétique de la *Mélusine* d’Hellens fait la part belle aux phénomènes visant à désamorcer en partie une lecture fantastique de l’héroïne éponyme, au contraire de Nilrem, il convient de se questionner sur ce qu’il advient de la dimension merveilleuse de cette dernière.

4.1.4. Éclairage merveilleux

Dès son prologue, Jean d’Arras pose le cadre merveilleux dans lequel baignera son roman, en affirmant que les fées sont réelles et vivent parmi les êtres humains. Il appuie en outre son propos sur plusieurs *auctoritates* en vue de conférer de la vraisemblance à son récit, à l’instar d’Aristote et de la Bible²³², deux références bien connues des médiévaux. La locution verbale « oïr dire »²³³ témoigne de l’importance de la culture orale dans la transmission des histoires ainsi que de l’ancrage

²³² Jean d’Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 114.

²³³ *Ibid.*, p. 116.

folklorique du récit²³⁴. L'auteur mentionne notamment l'une de ses sources, Gervais de Tilbury, dont il rapporte les propos sur le mode du discours indirect :

Et dit encores que les dictes faees se mettoient en forme de tresbelles femmes, et en ont pluseurs hommes prinses pour moilliers, parmy aucunes convenances qu'elles leur faisoient jurer, les uns qu'ils ne les verroient jamais nues, les autres que le samedi n'enquerroient qu'elles seroient devenues ; aucunes, si elles avoient enfans, que leurs maris ne les verroient jamais en leur gesine²³⁵.

Cette référence fait figure de prolepse tout en soulignant la part occupée par le merveilleux dans le roman. Parallèlement, l'auteur cite les « vraies chroniques »²³⁶, à savoir les chroniques françaises propres à la vérité. Ce faisant, il pose la question de la relation entre l'imaginaire et la réalité qui, on le verra, hante encore de nos jours les auteurs et en premier lieu Franz Hellens.

De même que dans le *Merlin* de Robert de Boron, la topique du merveilleux intervient de manière récurrente dans l'œuvre de Jean d'Arras et jalonne le texte de sorte à en faciliter la lecture, par le biais de la répétition de termes-clés. C'est en effet tout naturellement que la présence de la fée, comme celle de l'enchanteur, engendre un foisonnement de références à la merveille qui souligne emphatiquement leurs origines surnaturelles.

On retrouve cette topique notamment lors de l'épisode de la rencontre des amants, accompagnée néanmoins d'un léger glissement : dans la *Mélusine* médiévale, malgré la mise en place d'éléments merveilleux propices à la rencontre²³⁷, celle-ci ne se déroule vraisemblablement pas comme Mélusine serait en droit de l'escompter, puisque Raymondin ne s'aperçoit pas directement de sa présence. C'est la voix de la fée qui amène le jeune homme à porter ses yeux sur elle et ce n'est qu'alors que sa

²³⁴ Voir notamment sur le sujet : Friedrich Wolfzettel, « La "découverte" du folklore et du merveilleux folklorique au Moyen Âge tardif », *Moyen Français*, 51-53, 2002, p. 627-640.

²³⁵ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 116.

²³⁶ *Ibid.*, p. 111-112.

²³⁷ On note, par exemple, la présence du sanglier qui fait figure d'animal-guide, *topos* de la tradition celtique ou encore l'égarément du héros esseulé à la suite de la mort de son oncle durant une partie de chasse.

beauté hyperbolique plonge le héros dans un profond trouble, conformément au canon courtois :

Et quant Remondin l'ouy, si la regarde et perçoit la grant beauté qui estoit en la dame. Si s'en donne grant merveille et ne lui semble mie qu'il eust oncques, mais veu si belle²³⁸.

Dans ce portrait de la beauté de Mélusine, les intensifs « grant » et « si » constituent des signes rhétoriques de la merveille. Toutefois, cette beauté, source de fascination pour le personnage, n'est pas décrite, ce qui a pour effet de conférer un certain mystère au personnage tout en déléguant au lecteur la responsabilité de l'imaginer à sa convenance. Il s'agit en ce sens d'une actualisation du *topos* de l'ineffable²³⁹. Davantage que les sèmes hyperboliques, la réaction de Raymondin face à la merveille correspond à la définition de l'hésitation fantastique. Cette dernière transparaît d'une part au travers de l'aporie verbale qui dénote d'un manque de vocabulaire pour qualifier cet être au-delà de toute beauté humaine et d'autre part, par le biais des termes « grant merveille » qui signifient l'état psychologique de Raymondin en proie à l'ébahissement. Par ailleurs, le texte précise que cette rencontre a lieu à « myenuit »²⁴⁰ – moment qui appartient à la topique du merveilleux et qui est symbole de transition – alors que « la lune luisoit clere »²⁴¹. Mélusine apparaît donc aux yeux de Raymondin à la lueur de la clarté lunaire dans un lieu²⁴² et à un moment de la nuit propices à la rencontre merveilleuse. La « blancheur » et l'« éclat » entrent également dans la topique de la merveille, comme le souligne Laurence Harf-Lancner :

²³⁸ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 163.

²³⁹ À ce sujet, Christine Ferlampin-Acher met en évidence que « la beauté des créatures potentiellement surnaturelles échappe le plus souvent à la description de celles de simples mortels ». Cf. *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, *op. cit.*, p. 143.

²⁴⁰ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 158.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

²⁴² L'onomastique de la Fontaine aux fées nous est délivrée explicitement : « Et aucuns la nommerent la Fontaine faee pour ce que mainte aventure y est avenue du temps passé et avenoit de jour en jour ». Le lien entre cette fontaine et l'aventure est ainsi explicité. *Ibid.*, p. 158.

Toujours la même vision s'offre aux yeux de l'homme ébloui : une femme d'une beauté surnaturelle. [...] Cependant, si toutes les traditions populaires s'accordent à voir dans la fée une femme idéalement belle et richement parée, un seul élément précis caractérise ce portrait : la blancheur, couleur de la féerie²⁴³.

La lumière thématise ainsi la nature féérique de Mélusine et parachève le tableau de cette apparition surnaturelle. Néanmoins, les rayons lunaires, en ce qu'ils comportent une dimension changeante et hésitante, s'avèrent quelque peu inquiétants dans la pénombre ambiante. Ils mettent en lumière la beauté hyperbolique de Mélusine et révèlent son éclat surnaturel, amplifiant de fait le doute fantastique de Raymondin.

Cet « éclairage merveilleux » de Mélusine a, semble-t-il, profondément marqué le romancier belge qui n'a de cesse de l'actualiser au sein de sa réécriture moderne. En effet, Franz Hellens multiplie les références à la lumière qui auréole la fée, par le biais de différentes stratégies stylistiques. L'une des premières occurrences de ce halo féérique évoque très précisément l'épisode de la rencontre de l'ancêtre des Lusignan et de Raymondin : Mélusine fait la connaissance d'un personnage secondaire, Torpied-Mada, alors qu'elle est « emprisonnée » dans un rayon lunaire²⁴⁴. Le musicien tombe sous son charme dès qu'il l'aperçoit et réinvestit le *topos* de l'ineffable en apostrophant la fée : « - Oh, joyau de la lune, s'écria-t-il, je te retrouve enfin ! »²⁴⁵. La beauté de la fée transparait, au sein de cette métaphore, par le biais du comparant « joyau de la lune » qui comporte en soi les sèmes « beauté » et « lumière », sans pour autant les verbaliser. Par la suite, Mélusine se ballade en compagnie de Torpied-Mada et de la lune qui se voit, pour l'occasion, anthropomorphisée : « La lune, tête haute, marchait devant, nos ombres la suivaient et notre couple fermait le cortège »²⁴⁶. Enfin, quelques chapitres plus tard, le personnage croise une seconde fois Mélusine et rend explicite le caractère merveilleux de cette lumière lunaire : « O joyau de la lune, déclama l'homme tout en

²⁴³ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine*, op. cit., p. 89-90.

²⁴⁴ Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 28.

²⁴⁵ *Idem*.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

blanc, je ne peux supporter cet éclat merveilleux »²⁴⁷. Comme dans les romans médiévaux, le terme « merveilleux », bien que mis dans la bouche d'un personnage secondaire, agit à la manière d'un signal de la nature de la fée. Ces deux scènes de rencontre avec la femme surnaturelle apparaissent donc très proches l'une de l'autre, bien que l'auteur opère plusieurs changements inédits de taille. D'une part, Mélusine subit les avances du joueur de sérénade au lieu de prendre une part active dans l'acte de séduction, à l'instar de son aïeule médiévale, ce qui témoigne de l'instrumentalisation progressive de la fée qui devient objet et non plus sujet du récit, avant d'aboutir à sa cristallisation finale. D'autre part, elle ne rencontre pas le héros du roman, en l'occurrence le narrateur, mais un tiers personnage, un amant potentiel avec qui elle forme un « couple » éphémère. En outre, cet épisode de rencontre n'aboutit à aucun pacte ou union avec Torpied-Mada, qu'elle soit maritale ou charnelle, et donc à aucune descendance féérique. Néanmoins, la lueur de la lune expose la merveille aux yeux de l'amant et l'éblouit, de la même manière que dans le roman de Jean d'Arras, ce qui confère à cet élément du décor un rôle actif sur le plan narratif.

Une scène qui intervient à l'issue du roman, peu avant le dernier chapitre, possède également des parallélismes évidents avec celle de la rencontre médiévale. Il s'agit d'une énième scène de retrouvailles entre le narrateur et la fée qui a lieu au beau milieu de la forêt : « Au loin, sa voix me répondit et aussitôt la nuit végétale s'éclaira »²⁴⁸. Le cadre sylvestre des retrouvailles des amants fait écho à celui de l'œuvre de Jean d'Arras, de même que l'indicateur temporel « nuit » répond à « myenuit »²⁴⁹. On constate que la voix de Mélusine guide le narrateur alors perdu

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 77. Il est précisé que Torpied-Mada porte des vêtements blancs. Est-ce à lire comme un indice de son caractère surnaturel ? Le texte se garde bien d'élucider ce point.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 239.

²⁴⁹ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 158.

vers elle, comme dans le cas de Raymondin, et comporte une dimension merveilleuse qui transparaît par le biais du verbe « éclairer ».

Ainsi, au fil du récit, l'éclairage de Mélusine se module et endosse, à la manière de l'élément aquatique, le rôle d'indice de sa présence en entretenant avec la fée une relation de type « métonymique »²⁵⁰, voire « métaphorique »²⁵¹. La beauté de la fée et son caractère merveilleux se trouvent, par son biais, sublimés. Franz Hellens fait montre, pour ce qui est de la dimension surnaturelle de Mélusine, d'une très bonne maîtrise, nous semble-t-il, de l'œuvre médiévale. Il réitère de manière poétique différentes allusions à la lumière lunaire qui émane de Mélusine ou l'éclaire directement, en usant de stratégies rhétoriques telles que la métonymie ou la métaphore, qu'il file d'un bout à l'autre de son œuvre. En définitive, qu'il s'agisse de l'œuvre médiévale ou moderne, la fée Mélusine est marquée par l'empreinte lumineuse de la merveille. Cependant, parce qu'elle porte la marque de l'altérité, elle est également source d'une hésitation sans cesse réactivée.

4.1.5. « Dualité » mélusinienne

Conformément aux pratiques littéraires qui se développent au Moyen Âge, Jean d'Arras tente d'atténuer le caractère inquiétant de Mélusine en la christianisant²⁵². Cette récupération du merveilleux féérique se traduit notamment par le mariage qui confère une identité de « bonne chrétienne » à la fée et lui permet d'échapper momentanément à sa condition d'être relégué en marge de la société. Toutefois, la dualité de Mélusine rejaillit à de nombreuses reprises : le samedi alors qu'elle

²⁵⁰« Soudain une lueur apparut tout au bout de la galerie. « Mélusine, est-ce toi ? » [...] J'aperçus tout de suite la lueur glissante de Mélusine », Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 92-93.

²⁵¹ « Je nouai les bras de l'ivrogne autour de mon cou et marchai, chargé de ce dernier fardeau, sans quitter des yeux Mélusine, **unique flambeau vivant** qui restait encore dans la nuit », *ibid.*, p. 94. Nous soulignons.

²⁵² À ce sujet, voir par exemple Françoise Clier-Colombani, « Le Beau et le laid dans le *Roman de Mélusine* », in *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence : CUER-MA, 2000, p. 88.

reprend sa forme à moitié serpentine, mais également chez ses fils qui sont presque tous marqués du sceau de la merveille²⁵³. Malgré le fait que Mélusine réitère à plusieurs reprises son affirmation selon laquelle elle est « de par Dieu »²⁵⁴, à l'instar de Merlin, elle ne parvient jamais à convaincre complètement ses interlocuteurs, car en niant leur nature diabolique ou féérique, ces deux créatures surnaturelles l'explicitent paradoxalement. La réaction de Raymondin, qui harangue sa femme à la suite de l'épisode de l'abbaye de Maillezais, rend compte de cette ambiguïté persistante :

Par la foy que je doy a Dieu, je croy que ce ne soit que fantosme de ceste femme ne ne croy pas que ja fruit qu'elle ait porté viengne a perfection de bien. [...] C'est aucune espertite ou c'est toute fantosme ou illusion qui m'a ainsi abusé²⁵⁵.

La répétition de la conjonction de coordination « ou » ainsi que la modalisation de la perception induite par le verbe « croire » dénotent de l'hésitation de Raymondin. Toutefois, seule une hésitation entre différentes formes négatives de Mélusine subsiste : est-ce un être fantastique ou démoniaque, réel ou irréel ? L'accusation fatale de Raymondin révèle ici publiquement sa nature merveilleuse et la rejette, du même coup, dans l'Autre Monde. Les regrets de ce dernier, qui interviennent peu après les lamentations publiques, de même que le plaidoyer de Mélusine en faveur de son humanité ne suffisent pas à désamorcer l'ambiguïté de la scène, étant donné que la fée se présente sous la forme d'un dragon, animal pour le moins terrifiant du

²⁵³ Les tares physiques des enfants de Mélusine constituent en effet la manifestation de leur nature merveilleuse. Ainsi, à l'instar de Merlin recouvert de poils, Urien a un œil rouge et l'autre vert avec une bouche et une oreille trop grandes, Eudes a un visage rouge comme le manticore, Guy a un œil plus haut que l'autre, Antoine possède une patte de lion sur la joue, Renaud n'a qu'un seul œil, Geoffroy la Grand Dent est assimilé au sanglier de par sa dent, etc. Les tares des fils de Mélusine relèvent donc de ce que Dumézil désigne comme des « blessures qualifiantes ». Cf. Georges Dumézil, « Mythe et histoire à Rome. Le borgne et le manchot », *Mythe et Epopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris : Gallimard, 1968, p. 423-428.

²⁵⁴ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 164. Voir également l'épisode de l'envol de la fée qui réaffirme son humanité, dans un dernier soubresaut, ainsi que celle de ses enfants, pour rassurer son entourage et par extension le lecteur, *ibid.*, p. 702.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 688.

bestiaire médiéval. En somme, la marque de l'altérité n'est jamais complètement effacée et se reflète soit au travers de l'hybridité de ses fils qui constitue une subsistance merveilleuse, soit dans le pacte de Mélusine. À la fois humaine, mi-serpentine et dragonne, la fée Mélusine se révèle être non pas duale, comme les critiques l'ont souvent laissé entendre, mais plurielle. À la manière de Merlin qui multiplie les visages, Mélusine peine à stabiliser sa forme humaine : le sceau de la merveille qui l'a marquée au plus profond de son être empêche l'assimilation complète de l'être féerique.

Franz Hellens convoque également un certain nombre de dispositifs narratifs qui ont pour but de rationaliser la fée en minimisant son caractère inquiétant. Comme évoqué précédemment, la dualité mélusienne demeure sur le plan métaphorique, au sein du roman moderne, et l'élément aquatique, en divisant le corps de la fée en deux fractions antagonistes²⁵⁶, l'actualise implicitement. Ce dispositif euphémisant a pour effet d'abstraire en partie l'altérité de Mélusine qui n'est plus sujette à une métamorphose au sens littéral, accompagnée des conséquences soulignées plus tôt concernant l'engouement qui se déploie autour du vol de la fée.

Une seconde stratégie – peut-être aussi la plus récurrente dans cette œuvre – consiste à attribuer le trait « serpentin » de Mélusine à un objet ou à un sujet qui lui est extérieur. À défaut d'un terme plus adéquat, nous nommerons ce phénomène d'hypallage dont la portée s'étend à l'ensemble du récit par le biais de la périphrase « glissement sémantique ». Ainsi, la langue parlée par les autochtones du roman se trouve animalisée de la manière suivante : « Et cette langue était faite de sons purs ou mélangés, ouvrant les ailes, les fermant, volant, nageant, rampant, gargouillant [...] »²⁵⁷. Les participes présents « volant », « nageant », « rampant » et

²⁵⁶ Franz Hellens, une fois n'est pas coutume, file la métaphore de la dualité de Mélusine : « Le buste tranché de Mélusine flottait sur l'eau, ses cheveux étaient sombres et ses bras étendus ressemblaient à deux avirons immergés à demi », *Mélusine*, *op. cit.*, p. 195.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

« gargouillant » évoquent en effet la bestialité. De plus, du point de vue de la collocation, le terme « rampant » appelle le substantif « serpent ». Le reptile est donc présent en filigrane du texte. Ce transfert de qualités peut cependant se faire plus explicitement, comme dans la description suivante : « – On dirait des serpents qui cherchent une nouvelle peau ! dit Mélusine »²⁵⁸. Cette comparaison de la population avec le reptile est prise en charge par Mélusine, ce qui contribue à resserrer quelque peu le lien qui unit la fée à sa nature extériorisée. Celui-ci devient *a fortiori* concret alors qu'elle « tente fortune », en compagnie du narrateur et de Nilrem : « Mélusine marchait devant moi. Il me sembla qu'un fil était noué à sa sandale, et comme je regardais mes pieds j'aperçus un autre fil serpentant derrière moi »²⁵⁹. Ici, le « fil » qui « serpente » à la suite du narrateur est également celui qui le lie à Mélusine. Or, ce lien, qui peut être lu comme symbolisant la relation de la fée à sa nature serpentine, subit une forme de cristallisation, puisqu'il passe de l'abstraction à la concrétisation. Si dans ce cas précis le glissement sémantique relève de la transmission du sème « serpentin » de Mélusine au fil qui lie la fée au narrateur, il symbolise simultanément le processus d'aliénation de sa nature profonde mis en œuvre par l'auteur afin qu'elle lui devienne extrinsèque.

Toutefois, malgré la convocation de ces procédés « minimisateurs », la fée demeure un personnage qui suscite la crainte²⁶⁰. Sa nature lui semble à quelques reprises restituée implicitement, comme le relate le narrateur : « Mélusine ondula quelques

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

²⁶⁰ Cette crainte que suscite la jeune femme transparaît, entre autres, lors de la séance en présence des membres du Comité durant laquelle le narrateur évoque la nécessité d'explorer la cathédrale. Alors que M. Rincédnour prend la parole pour témoigner son admiration à la « gracieuse » Mélusine, cette dernière l'interrompt brutalement en intimant un ordre qui semble lui être directement adressé : « Ferme ça ! ». La réaction des membres du Comité et du narrateur ne se fait alors pas attendre : « Les quatre redingotes noires **sursautèrent**. **Je fermais les yeux**, sous le coup, pendant une minute d'**effroyable silence**. Lorsque j'osai les rouvrir sur l'**abîme creusé par Mélusine**, je vis que M. Rincédnour riait. Son crâne chauve **transpirait** ». Nous soulignons. La gestuelle des personnages, mais également l'intériorité du narrateur s'avèrent ici révélatrices de leur effroi face à cette colère subite et inquiétante de la jeune femme. *Ibid.*, p. 168-169.

secondes encore »²⁶¹. Le procès verbal « onduler » mis en présence du sujet « Mélusine » active intuitivement la métaphore serpentine, puisque cette association s'avère relativement inattendue. En effet, l'ondulation n'entre en principe pas dans les traits définitoires d'un être humain et rappelle en outre le mouvement caractéristique du déplacement du serpent. La fée Mélusine retrouve ainsi, par touches discrètes, son hybridité et allie les contraires, sans que cela ne pose le moindre problème au narrateur :

Fille étrange, pensai-je en pressant le pas, ni la nature ni la ville ne t'étonnent. Tu ne semblais pas plus dépaycée dans le désert. Dans ta souplesse, les contraires se joignent. Tu es le sol et le bâtiment, l'énergie et la matière, la mollesse et la dureté²⁶².

À l'occasion de cette méditation, le narrateur met en exergue le caractère antithétique de Mélusine qui n'est pas sans rappeler le côté *trickster* de Nilrem, lui aussi empreint de contradictions internes. L'épithète « étrange » dénote de l'état d'hésitation du narrateur en présence de cette créature surnaturelle et témoigne de la persistance du fantastique suscité par la fée.

L'inquiétude qui gravite autour de cette figure surnaturelle est, par ailleurs, rendue explicite peu avant la fin du roman. Mélusine se voit alors expressément comparée à un serpent, soulignant emphatiquement sa nature véritable :

J'admirai la souplesse de Mélusine. Elle se glissait **comme le serpent** entre la verdure, bondissait **comme la biche**, découvrait des sentiers et perçait des massifs épais comme des murailles. On eût dit que la forêt lui appartenait et qu'elle en connaissait tous les secrets, mieux que ces animaux qui fuyaient à notre approche [...] ²⁶³.

La bestialité de la femme surnaturelle ressort par le biais de ces deux comparaisons successives avec un serpent et une biche. Or, la biche, par son caractère doux et craintif, semble atténuer les traits « dangereux » et « fourbe » du serpent. On

²⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

²⁶² *Ibid.*, p. 154. Cette alliance d'éléments antagonistes est, soit dit en passant, tout à fait admise par les médiévaux et ne semble pas poser plus de problème au narrateur.

²⁶³ *Ibid.*, p. 240.

remarque par ailleurs que le comparatif « mieux » souligne la supériorité de la fée sur les habitants de la forêt, contribuant à en faire une sorte de déesse sylvestre, à l'instar de son ancêtre. La fuite des animaux sur son passage dénote enfin de la peur qu'elle suscite. Le pronom personnel « elle » est alors remplacé par un « nous » englobant le narrateur et Mélusine, lorsqu'il s'agit d'effrayer les créatures de la forêt. Il paraît sensé de postuler qu'il s'agit, une fois de plus, d'un procédé mis en œuvre par le narrateur dans le but de dédramatiser la fée en endossant, en l'occurrence, une partie de la responsabilité de la crainte suscitée à son passage. Toutefois, la fée n'inspire pas uniquement de la crainte aux animaux et, lorsque le regard porté sur elle n'est plus celui du narrateur, vraisemblablement contaminé par ses sentiments, sa nature semble plus terrifiante encore : « M. Rincednour tourna ses petits yeux myopes vers Mélusine, et dit avec un sourire plein d'effroi : – Madame a raison [...] »²⁶⁴. Ainsi, le point de vue partial du narrateur autodiégétique biaise en quelque sorte celui du lecteur qui ne perçoit la fée qu'au travers d'un *focus* parfois idéalisant. Cette fonction endossée par le narrateur en fait un pendant de Raymondin dans l'œuvre moderne, puisqu'à plusieurs reprises tous deux contribuent à lisser la crainte qui tourne autour de la fée, l'un par ses suppliques²⁶⁵, l'autre par son regard orienté. En ce sens, il semble que le prisme de perception du narrateur constitue l'ultime procédé minimisateur auquel tous ceux évoqués jusque-là sont subordonnés. Or, cette stratégie est le renversement exact de celle utilisée dans la réécriture du personnage de Merlin, à savoir l'amplification de son caractère inquiétant, et ce par le biais du même *focus* de perception, à savoir le narrateur.

En définitive, sous la plume de Franz Hellens, ce n'est plus Mélusine dans son ensemble et sa complexité qui est rejetée du monde des hommes, mais uniquement sa dimension serpentine qui ressurgit graduellement dans le roman. Nonobstant les

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 166.

²⁶⁵ Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 696.

tentatives, plus ou moins efficaces, de tirer Mélusine du côté du bien, la fée demeure un être ambigu, marquée profondément du sceau de la merveille. Toutes deux femmes serpentes, dotées d'une grande beauté, la Mélusine moderne et son aïeule possèdent des caractéristiques qui diffèrent légèrement de l'une à l'autre : si la fée médiévale est un être hybride, « serpente du nombril en aval »²⁶⁶, la nature serpentine de la Mélusine d'Hellens semble, quant à elle, dissociée du personnage. La fée n'est cependant pas tout à fait aliénée à sa nature profonde : ce sont des qualificatifs du serpent qui lui sont attribués indirectement par le biais de ce que l'on a appelé un « glissement sémantique » et la métaphore se mue parfois en comparaison plus explicite encore. Ainsi, de même que la mère des Lusignan, la fée mise en scène par l'auteur belge se révèle être une créature inquiétante et « monstrueuse », au sens étymologique du terme : tout comme la Mélusine de Jean d'Arras, elle incarne simultanément une chose et son contraire et devient, par suite, un personnage pluriel. L'hybridité qui concerne son être ontologique demeure néanmoins de l'ordre de l'allusion : la fée convoque implicitement l'altérité de son ancêtre qui, comme ses fils, porte les stigmates de la merveille sur son corps. En tant qu'êtres monstrueux, ces deux fées inspirent aux personnages, aux lecteurs, voire même aux auteurs, un sentiment des plus contradictoires, en tension entre fascination et répulsion :

Melusine's hybrid body is an impossible conjoining of opposites. In her upper half we see the human, feminine, characterized by deliberate and controlled action ; in her lower half, the bestial, the phallic potency of serpent, with its random, tumultuous movements. Combing her hair, she seems the very epitome of culture and artifice, producing herself as aristocratic lady and object of love and desire. In her serpentine tail one sees all that must be excluded from that careful crafted image of feminine humanity : a bodily excess both fascinating and abhorrent²⁶⁷.

Parce qu'elle incarne ce double mouvement, à mi-chemin entre désir et rejet, cette figure de la femme surnaturelle en appelle une autre, bien plus angoissante encore.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁶⁷ Sylvia Huot, « Dangerous Embodiements : Froissart's Harton and Jean d'Arras's Mélusine », in *Speculum*, 78, 2003, p. 412.

4.2. Morgane

Morgane est un personnage qui demeure en filigrane du texte de Franz Hellens : jamais son nom n'est clairement évoqué. Pourtant, comme nous allons le voir, sa présence devient peu à peu évidente. Du point de vue de l'horizon d'attente du lecteur, sa présence est tout à fait attendue, car elle est fréquemment associée à la figure de l'enchanteur. En effet, tout comme Merlin, Morgane, ou Morgue la fée, apparaît pour la première fois dans *l'Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth laquelle mentionne brièvement le séjour d'Arthur en Avalon. L'auteur reprend ce passage dans sa *Vita Merlini* et mentionne le nom de la femme qui soigne Arthur de ses blessures durant son séjour. Dans *Erec et Enide* le personnage prend de l'ampleur et règne sur Avalon tout en faisant usage de son pouvoir de guérison. Pour la première fois, elle est décrite comme étant la sœur d'Arthur. Le Val Périlleux, lieu de rencontre privilégié avec la fée, y est également mentionné. Ce n'est qu'à partir du *Lancelot en prose* qu'elle endosse une dimension proprement maléfique²⁶⁸. Elle tente à plusieurs reprises d'entraîner les héros hors du monde arthurien, ce qui fait d'elle un personnage qui suscite la crainte. Femme-Eve, elle devient symbole de luxure et sa laideur parfois extériorisée en devient le signal. En tant qu'incarnation du péché de luxure, la fée se ternit peu à peu : diabolisée, elle devient le « personnage le plus inquiétant de la littérature romanesque »²⁶⁹. Il ressort de ce portrait de Morgane une opposition fondamentale avec la fée Mélusine qui fonde la dichotomie opérée par Laurence Harf-Lancner et qui lui permet de dégager, parallèlement au schéma mélusinien, un schéma qu'elle nomme « morganien » :

Les contes mélusiniens s'intéressent à la venue d'une fée parmi les mortels, à son union avec l'un d'entre eux, union rompue par la transgression d'un interdit, après

²⁶⁸ Sur le sujet, voir notamment Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine*, *op. cit.*, p. 267-288.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 288.

la naissance d'un ou plusieurs enfants. Dans les contes que j'ai choisi de nommer « morganiens », le voyage se fait dans l'autre sens : au lieu de venir au-devant de l'élu de son cœur, la fée l'entraîne dans son royaume, où elle tente de le retenir. Si Mélusine est la plus célèbre des fées qui épousent un mortel, le nom de Morgane s'attache souvent à la disparition d'un héros dans l'autre monde²⁷⁰.

Le conte morganien constitue, en d'autres termes, un retournement du schéma mélusinien : ce n'est plus la fée qui fait le voyage d'un monde à l'autre, mais l'être humain. Il est entraîné et retenu dans l'au-delà de manière plus ou moins consentante et passe parfois un pacte avec la fée. Après une période de félicité relativement longue, il recouvre la mémoire et décide de retourner dans le monde des hommes. De cet amour avec la femme surnaturelle ne naît *a fortiori* aucune progéniture. À la fertilité de Mélusine répond donc la stérilité de Morgane. Ainsi, d'un point de vue thématique et structurel tout oppose ces deux figures de la femme surnaturelle²⁷¹. Toutefois, dans la tradition médiévale, Mélusine est indirectement reliée à la fée Morgane étant donné que Jean d'Arras en fait des parentes, comme le laissent entendre les propos de la mère de Mélusine, Présine²⁷² :

Et me fault partir soubdainement, mais encore seray je vengie de ton filz ou de ses hoirs par ma seur et compaigne, la dame de l'Ille Perdue [...]. L'ystoire nous dit que quant Presine party de Elinas atout ses trois filles qu'elle s'en ala atout elles en Avalon, nommé l'Ille Perdue, pour ce que nulz homs, tant y eus testé de foiz, n'y sauroit rassegner fors par aventure²⁷³.

Pour le lecteur averti, la sœur de Présine, la Dame de l'Île Perdue ou d'Avalon, réfère implicitement à la fée Morgane, traditionnellement associée à cet Ailleurs médiéval. Par le biais de cette périphrase, l'auteur sous-entend une filiation entre Morgane et

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 202-203.

²⁷¹ « Mélusine, c'est Morgue apprivoisée. C'est l'euphémisation des forces obscures de la féminité : en elle s'épanouit la magie de la femme, féconde, maternelle, éminemment rassurante par sa soumission aux lois humaines », Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine*, *op. cit.*, p. 434.

²⁷² Sur l'ambiguïté de la fée Présine, cf. Catherine Gaullier-Bougassas, « La fée Présine : une figure maternelle ambiguë aux origines de l'écriture romanesque », in *550 Jahre deutsche Melusine-Couldrette und Thüring von Ringoltingen. 550 ans de Mélusine allemande-Couldrette et Thüring von Ringoltingen*, éd. par A. Schnyder et J.-C. Mühlethaler, Berne : Peter Lang, 2008, p. 111-128.

²⁷³ Jean d'Arras, *Mélusine, Mélusine*, *op. cit.*, p. 130.

Mélusine, la première n'étant rien de moins que la tante de la seconde. La responsabilité de cette déduction est cependant déléguée au lecteur qui a pour tâche de tisser lui-même le lien entre les deux fées. Ce travail d'inférence a pour effet de rattacher le conte mélusinien au roman arthurien. Bien que souvent présentées comme des fées antagonistes, Mélusine et Morgane ne sont donc pas aussi éloignées l'une de l'autre, comme le suggère Jean d'Arras.

Ce rapprochement entre ces deux femmes surnaturelles amorcé par l'œuvre de Jean d'Arras trouve son écho dans le roman moderne : bien que Franz Hellens intitule explicitement son œuvre *Mélusine*, l'héroïne éponyme semble paradoxalement posséder des caractéristiques proprement morganiennes. Comme on l'a vu, sa *Mélusine* ne reproduit que partiellement le schéma mélusinien et seule une partie des traits définitoires de la fée persistent de manière le plus souvent métaphorique. Elle n'est notamment plus la fée de « l'essor économique », à la fois « défricheuse » et « maternelle », décrite par Jacques Le Goff²⁷⁴. En effet, nulle occurrence n'est à relever d'un quelconque édifice dont Mélusine serait à l'origine dans l'œuvre moderne, nonobstant le fait que cette fonction civilisatrice de la fée occupe une grande partie du roman de Jean d'Arras, qu'il s'agisse de la sienne propre ou de celle de ses fils. En outre, aucune mention n'est faite d'une descendance, passée ou à venir, alors même que le texte mentionne explicitement l'union charnelle de la fée avec le narrateur²⁷⁵. Si l'ancêtre des Lusignan engendre son premier fils, Urien, dès la nuit de noces²⁷⁶, la relation du narrateur avec Mélusine s'avère étonnamment infructueuse.

Une constellation d'indices laisse à penser qu'un lien marital unirait le couple : de même que Raymondin, le narrateur aime Mélusine et craint de la perdre, comme en

²⁷⁴ Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy-Ladurie, « Mélusine maternelle et défricheuse », art. cit., p. 600.

²⁷⁵ « voici le temps de s'aimer », Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 35.

²⁷⁶ « Après que la feste fu departie, Melusine, qui estoit moult enceinte, porta son terme », Jean d'Arras, *Mélusine*, op. cit., p. 218.

témoigne cette interrogation quant à la réciprocité de ses sentiments : « – Tu ne m’aimes donc plus ? – T’ai-je dit que je ne t’aimais plus ? [...] »²⁷⁷. À une reprise, la fée évoque par ailleurs la position avantageée du narrateur qui « seul a le privilège de [sa] nudité »²⁷⁸. Enfin, le narrateur, qui jalouse quelque peu Tordpied-Mada, alors chef d’une tribu d’indigènes, explicite clairement l’union sacrée qui le lie à la femme surnaturelle en affirmant être son « époux » :

– O Grand Chef de cette tribu de nègres trop vêtus, implorai-je d’une voix que je n’eus aucune peine à rendre solennelle, je ne saurais, en ma qualité d’époux consentir à l’abandon de cette robe²⁷⁹.

Le doute persiste cependant quant à la sincérité du narrateur dans cet extrait. En effet, le commentaire de type « méta » concernant le ton de sa voix qu’il module en vue de la rendre « solennelle » affecte le contenu de l’énoncé : le caractère factice de sa voix laisse entendre que la proposition est teintée de mensonge. Aucune confirmation ou invalidation n’est par la suite émise par Mélusine, ce qui témoigne de l’ambiguïté de cette affirmation. Ainsi, ce qui devrait constituer le témoignage le plus explicite de la sacralité de leur union – intervenant à la manière d’un ressort théâtral à la fin du roman – est contredit par le narrateur lui-même. Au travers de cet extrait ressort donc une invitation à lire l’œuvre moderne de manière non littérale.

Les apparences, dans cette succession déliée de rêves, s’avèrent trompeuses : le mariage supposé de la fée et du narrateur est sujet à caution et leur relation semble davantage relever du désir sexuel, en témoignent les nombreuses allusions à la nudité de Mélusine²⁸⁰. Le caractère charnel de cette relation, ajouté à la stérilité apparente de Mélusine, semble faire d’elle, en partie, une « fée morganienne » : l’union d’un mortel et d’une déléguée de l’autre monde, lorsqu’elle a lieu dans

²⁷⁷ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 195.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 250.

²⁸⁰ En sus des passages évoqués ci-dessus, on dénombre moult autres allusions qui contribuent à érotiser la fée, voir par exemple p. 101, 192-196, 204, 252, etc.

l'Ailleurs, s'avère inféconde, note Laurence Harf-Lancner²⁸¹. Or, la trajectoire onirique empruntée par Mélusine et le narrateur est en « marge » du territoire fortement socialisé, comme évoqué précédemment. En ce sens, le schéma morganiens semble s'actualiser : la fée entraîne le narrateur dans l'Autre Monde, celui du rêve, et leur union stérile en constitue la preuve formelle.

Le rapprochement entre ces deux fées antagonistes opéré par Jean d'Arras est réinvesti de manière ludique par Franz Hellens qui superpose ces deux figures de la femme surnaturelle au sein d'un même personnage. Une fois de plus, la malice de l'auteur transparait : il fait de son héroïne une « Mélusine morganiens », oxymore qui met en exergue l'ampleur des retournements qu'il opère dans sa relecture moderne de l'œuvre de Jean d'Arras. En effet, Franz Hellens détrompe simultanément le titre même de son œuvre et par suite le bagage littéraire actualisé par le destinataire du texte. Ce retournement parodique dénote somme toute d'un jeu avec l'horizon d'attente de son lecteur, sans cesse remis en question et renversé. Un personnage toutefois semble échapper à cette règle et conserve une grande partie de ses caractéristiques médiévales.

4.3. Viviane

À l'instar de Morgane, Viviane est une fée issue du roman arthurien. Habituellement associée à Merlin, elle en est l'amante ou l'élève plus ou moins consentante. Le *Lancelot en prose* évoque ainsi pour la première fois les amours de Merlin et de Viviane, Ninienne ou Niviane, selon les versions. La fée est, par la suite, reprise dans la *Vulgate* du Merlin ainsi que dans la *Suite-Post-Vulgate* (ou *Merlin Huth*) ou encore

²⁸¹ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine*, op. cit., p. 201.

dans les *Prophécies Merlin*²⁸². L'un de ses traits essentiels est la chasteté. La jeune femme se refuse en effet à l'enchanteur dans le *Lancelot*, comme dans la *Suite-Post-Vulgate*, et l'entraîne vers une fin pour le moins funeste. Dans cette dernière en effet, la figure de Merlin subit un noircissement et paie les conséquences de son ardeur : Viviane l'entombe et le condamne au pourrissement de la chair sans pour autant qu'il ne meurt²⁸³. Au sein de la *Vulgate* en revanche, la fin de Merlin s'avère moins sombre : l'enchanteur est enserré par Viviane dans un mur d'air. Par amour pour la fée, il consent à sa prison qui fait figure d'ailleurs merveilleux où les amants se retrouvent. L'enfermement n'est alors plus synonyme de souffrance, mais relève de la *fine amor*. C'est à cette seconde fin de l'enchanteur, orchestrée par la tradition médiévale, que choisit de référer Franz Hellens. En effet, l'auteur convoque explicitement la fée Viviane au sein de son récit tout en précisant son passé littéraire commun avec Nilrem-Merlin :

Viviane, qui m'avait enfermé dans un cercle magique, voulut bien m'apprendre qu'une vague roulerait ce trésor [le saphir] sur le sable et qu'il en naîtrait une femme dont la vie serait semblable au mouvement des étoiles [Mélusine]²⁸⁴.

Le « cercle magique » évoque clairement le mur d'air dans lequel est enfermé l'enchanteur. Ce simple énoncé qui intervient à l'issue du roman a pour effet d'inscrire rétrospectivement l'œuvre de Franz Hellens dans la continuité de la *Vulgate*. Il s'agit en ce sens de ce que Richard Saint-Gelais nomme une « extension

²⁸² Pour plus de précisions concernant la fée Viviane, voir notamment le chapitre qui lui est consacré par Laurence Harf-Lancner dans *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, op. cit.*, p. 289-317.

²⁸³ Le désir luxurieux de l'enchanteur à l'égard de la jeune fille constitue un péché de chair. De fait, conformément à l'idéologie médiévale, le châtement qui en découle atteint ce par quoi il a péché : sa chair et son corps, symbole de ses origines diaboliques. Seule sa voix persiste par delà la mort et lui permet d'exercer le don divin de prophétie. La teneur hautement symbolique de ce châtement est un élément récurrent dans la tradition médiévale. Dans la *Queste del Saint Graal*, par exemple, la lépreuse est en réalité une jeune femme aux mœurs décadentes dont la chair dévorée par les brûlures révèle la luxure. Dans le *Tristan* de Béroul, Iseult est condamnée par le roi Marc aux « baisers des lépreux » en raison de sa passion pour Tristan, etc.

²⁸⁴ Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 264.

transfictionnelle »²⁸⁵. L'auteur belge exploite en effet l'ouverture potentielle laissée dans le dénouement médiéval des amours de Merlin et Viviane et prolonge, chemin faisant, un univers fictionnel préexistant :

Ces *leerstellen*, ces silences qu'aucun récit ne peut manquer de créer, comme en creux, dans les innombrables interstices de la narration, d'autres récits (transfictionnels donc) pourront s'ingénier, non pas à les remplir (puisqu'ils créeront, forcément, leurs propres lacunes), mais à s'y engouffrer²⁸⁶.

En l'occurrence, Merlin qui n'est qu'« enfermé » dans sa prison d'amour peut être libéré par Viviane elle-même, ou par ses propres soins – ellipse que le texte ne s'évertue, soit dit en passant, pas à combler – dans le cas où la situation l'exigerait. Telle est la conjecture que l'auteur choisit de développer. Ce repositionnement dans le champ littéraire intervient à l'issue du roman et s'avère générateur de sens : par ce biais, Franz Hellens invite le lecteur à un jeu de piste interprétatif et joue continuellement avec son horizon d'attente, comme on a pu le voir pour ce qui est de son personnel romanesque.

Les raisons qui l'ont amené à mettre en coprésence Mélusine et Viviane demandent, de fait, à être interrogées. En effet, du point de vue de leurs fonctions narratives, ces femmes surnaturelles sont très similaires : toutes deux ensèrent ou entombent une figure masculine qui leur est proche²⁸⁷. Emettrices de célèbres discours sur la chevalerie et le « bon prince »²⁸⁸, elles possèdent également toutes deux une

²⁸⁵ Cf. Richard Saint-Gelais, « Adaptation et transfictionnalité », in *L'adaptation dans tous ses états*, éd. par A. Mercier et E. Pelletier, Québec : Nota bene, 1999, p. 254.

²⁸⁶ Richard Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », in *La fiction, suites et variations*, Québec : Nota bene, France : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 11-12.

²⁸⁷ Si Viviane entombe ou emprisonne Merlin, Mélusine se venge de la transgression de son père en l'enfermant dans la « montaigne de Noronbelande, nomee Brumbloremllion », Jean d'Arras, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 134. Notons que Northumberland est également la forêt de Merlin.

²⁸⁸ Le discours de Mélusine figure aux pages 304 et suivantes de la *Mélusine* de Jean d'Arras et celui de la Dame du Lac se trouve dans le *Lancelot*, éd. par A. Micha, Genève: Droz, 1982, t. VIII, p. 461-462. Souvent mis en contraste, ils ont fait couler beaucoup d'encre au sein de la critique. Voir notamment l'article d'Emmanuèle Baumgartner, « La Dame du lac et la Mélusine de Jean d'Arras », in *Mélusine continentales et insulaires*, éd. par J.-M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 181-192.

dimension maternelle et protègent leurs enfants. À l'instar de Mélusine enfin, Viviane est une fée bienfaitrice, une femme mariale de par l'amour maternel qu'elle porte à Lancelot et du fait de sa chasteté. Cependant, il persiste une différence fondamentale entre les deux fées : si l'une se rend dans le monde des hommes en vue d'épouser un mortel et d'engendrer une progéniture abondante, l'autre enlève un enfant – Lancelot – pour l'éduquer dans l'Ailleurs féérique. Il découle de ces différentes analogies fonctionnelles que les deux fées entretiennent, l'une vis-à-vis de l'autre, une relation d'exclusion : dans la tradition littéraire médiévale, elles ne sont jamais réunies au sein d'une même œuvre. Conscient, semble-t-il, de ce point, Franz Hellens choisit de mettre ces deux figures féériques en coprésence partielle, puisque Viviane n'est en réalité présente que dans le discours direct de Nilrem qui intervient à l'issue du roman. Son rôle paraît se cantonner à la mise en relief de Mélusine, en tant qu'avatar de la femme surnaturelle. En effet, Viviane est une figure forte et indépendante, comme en témoigne l'extrait cité ci-dessus : le verbe de modalité boulique « vouloir », dont Viviane est le sujet actif, témoigne de son ascendance sur Nilrem qui, de son côté, est relégué au rôle de complément d'objet indirect par le biais du pronom personnel « me ». Cette supériorité relève tant de son omniscience qui semble alors dépasser celle de Nilrem, coupé du monde réel du fait de son emprisonnement, que de son omnipotence : son pouvoir lui permet d'« enfermer » Nilrem, qui, à nouveau, subit l'action du procès verbal. Ainsi, l'enchanteur qui, jusqu'au dénouement, fait montre de pouvoirs illimités et manipule les personnages à son gré est, à son tour, réduit au rôle de pantin dans les mains d'un personnage bien plus puissant que lui : Viviane, initiatrice et maîtresse véritable du récit d'Hellens. Cette figure de l'« archidémiurge », à la fois omniprésente et invisible, sous-tend rétrospectivement l'ensemble du récit et contribue, de surcroît, à contraster considérablement Mélusine : si l'une est toute-puissante, l'autre s'avère peu à peu soumise à Nilrem et redevient objet.

En définitive, en évoquant la fée Viviane à la fin de son roman, Franz Hellens fait subir à l'ensemble de la narration un retournement d'envergure : il replace son roman dans la lignée des romans arthuriens et révèle Nilrem à sa véritable identité tout en l'affaiblissant. L'impuissance de Mélusine, quant à elle, est mise en lumière par le biais de son pendant omnipotent, Viviane, soit la dame qui a su assujettir Merlin de par l'amour qu'il lui porte. En principe proches dans leurs fonctions narratives respectives, les deux fées deviennent, sous la plume d'Hellens, des figures antagonistes de la femme surnaturelle. Par le truchement de la Dame du Lac, le renversement parodique ne se limite plus au personnel romanesque, mais s'étend à l'ensemble de la narration qui se voit, *a posteriori*, retournée.

4.4. Cristallisation poétique de Mélusine

Par cette triple mise en perspective féérique, les traits de la Mélusine d'Hellens s'affinent : fée à la fois éthérée et idéalisée, seules quelques-unes de ses caractéristiques constituent des rémanences de l'œuvre médiévale. Sur le plan structurel, une partie du schéma mélusinien est éludée. La fée n'est plus à moitié serpente, du moins pas explicitement, et ne se baigne pas le samedi pour refouler sa nature. Étant donné qu'il n'y a pas de tabou, ni même de rencontre, aucun pacte n'est rendu explicite et donc aucune transgression ne peut en découler. La composante « maternelle et défricheuse » de la fée et la souveraineté qui l'accompagne nécessairement dans les récits médiévaux sont également absentes de la réécriture moderne. Néanmoins, l'importance de l'élément aquatique est soulignée emphatiquement tant par le biais des nombreuses références qui ont attiré à l'eau, que par le saphir et ses différentes nuances de bleu qui éclairent la trajectoire initiatique des personnages. La nature merveilleuse de Mélusine est, en outre, soulignée par les différents jeux de lumière blanche, dorée ou bleutée, qui auréolent

ce personnage tout au long du récit. Par ailleurs, un élément essentiel de la Mélusine médiévale est conservé : l'issue fatale de cet amour impossible entre deux êtres que deux mondes séparent littéralement. Résultats directement de ce dénouement tragique, le cri et l'envol de la fée sont présents dans le roman moderne, mais détournés de leur signification première et deviennent des *leitmotive* qui ponctuent l'œuvre d'un bout à l'autre. Mélusine, muse poétique et éphémère de l'œuvre d'Hellens, cristallise somme toute une relecture inédite du « mythe » mélusinien, à la fois en rupture et en continuité avec ce dernier, conformément à la définition générale qu'Alain Montandon donne du mythe :

Le mythe n'est pas une structure stable, mais au contraire consiste en une série de variations, de tensions entre des éléments stables et des éléments qui varient sans cesse, qui se métamorphosent et sont modifiés. [...] Le mythe est lié à son énonciation : c'est ce qui est raconté à un moment donné, dans des circonstances données. Or prendre en considération les positions de l'énonciation, c'est tenir compte de la poétique – au sens fort – du mythe, de l'énonciation comme phénomène littéraire. Un mythe n'existe pas en essence, c'est une histoire un schème repris sans cesse différemment, pour rendre le réel intelligible et lui donner un sens²⁸⁹.

La différence qui constitue, peut-être, l'innovation fondamentale du romancier belge est d'établir une relation entre sa Mélusine et la figure de Merlin. En effet, le lien potentiel existant entre ces deux personnages est une piste laissée ouverte dans l'œuvre de Jean d'Arras qui ne fait que l'insinuer en suggérant que Présine est la sœur de la fée de l'Île aux Pommes. Or, Franz Hellens s'engouffre dans la brèche et fait de l'enchanteur et de la fée un duo semblable à celui qu'il forme, dans la tradition médiévale, avec Morgane ou Viviane. De cette association littéraire – à notre connaissance inédite – découle une conséquence des plus inattendues : Mélusine perd son indépendance et sa rapidité pour devenir peu à peu la marionnette de Merlin.

²⁸⁹ Alain Montandon, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles. En guise de préface », in *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^e et XV^e s.)*, 11, 2004, p. 7.

Lors d'une danse avec un inconnu, qui s'avère rétrospectivement être Nilrem, la passivité de la fée s'avère particulièrement flagrante :

Il l'**enlevait** de terre, la **courbait** à ses pieds, la **lâchait**, la **reprenait**, lui **communiquait** son élan. [...] Puis il y eut un arrêt : les yeux joints, comme brasés au même feu, brillèrent et s'obscurcirent. Deux regards soudés l'un à l'autre imprimèrent à la salle entière une étrange fixité. [...] Mélusine, bousculée, cahotait comme une épave²⁹⁰.

Mélusine, dans ce passage, est en position de complément d'objet direct ou indirect et subit l'action imposée par Nilrem, sujet actant de la première proposition. Si une complicité muette des personnages est signifiée par leurs regards énigmatiques, une hiérarchie prend également corps entre eux : la comparaison finale de Mélusine avec une épave dénote l'ascendance de l'ingénieur sur la fée qui devient à son contact un objet ductile qu'il malmène quelque peu. Cette passivité contraste fortement avec l'indépendance et la liberté, évoquées précédemment, d'une Mélusine sûre d'elle-même qui prend la tête de sa course effrénée aux côtés du narrateur qui la suit tant bien que mal²⁹¹. Il semble donc, à notre sens, un peu rapide de penser qu'« avec Franz Hellens Mélusine est l'image d'une liberté fondamentale, irréductible qui caractérise son essence »²⁹². En effet, si cette affirmation se confirme pour ce qui est de la relation de la fée et du narrateur, caractérisée par une dépendance de ce dernier vis-à-vis de la femme surnaturelle, il en est tout autrement de la dynamique du duo qu'elle forme avec Nilrem, comme en témoigne l'extrait ci-dessus. Progressivement privée de son indépendance et de sa liberté de mouvement, Mélusine subit une forme de

²⁹⁰ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 215, nous soulignons.

²⁹¹ « Je suivis Mélusine, et jamais peut-être ne le fis-je avec tant d'aisance, malgré l'obscurité », *ibid.*, p. 39.

²⁹² Alain Montandon, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles », *op. cit.*, p. 15. On retrouve également cette affirmation dans un article que l'auteur a écrit quelques années auparavant : « La Baignoire et la chambre : le secret de l'autre », in *L'un(e) miroir de l'autre*, éd. par E. Martín-Hernández, Clermont-Ferrand : PUBP, 1998, p. 274.

« cristallisation » – à la manière des « lueurs cristallisées » de la cathédrale²⁹³ – ou, pour être plus précise, de « recristallisation » : la fée qui, selon l'ingénieur, est née du roulement de son saphir dans le sable²⁹⁴ et qui porte par la suite ce saphir sous forme de robe, se pétrifie peu à peu au contact de Nilrem. L'effet de l'ingénieur sur elle ressort tout particulièrement lors de leur « partie de campagne » :

Mélusine, arrêtée, oscillant comme un buisson sous le vent, vint se placer près de lui. Nilrem parut satisfait [...]. Je me résignai à suivre le sentier, Mélusine assagie, l'ingénieur prépondérant. La journée prit l'aspect d'un chemin étroit, entouré de larges perspectives endormies où le silence se couchait comme un animal domestique²⁹⁵.

La fée hésite entre suivre le narrateur ou Nilrem, en témoigne la comparaison « oscillant comme un buisson dans le vent » qui intervient au début du passage. Alors qu'elle tergiverse, une apposition nominale souligne un phénomène d'importance : elle est « arrêtée ». Le caractère inhabituel de cette stagnation de la fée est signifié par cette mise en évidence. Par la suite, l'ingénieur qui est choisi par Mélusine devient « prépondérant » et la fée s'« assagit » à ses côtés. La présence de Nilrem la prive donc de sa fougue habituelle et, à la manière du « silence », elle devient à son tour un « animal domestiqué » et « soumis » par la peur qu'il semble parfois susciter en elle²⁹⁶. Peu à peu la fée subit, comme on peut le constater, une transformation de la vitesse à l'immobilité, de l'indépendance à l'assujettissement. La cristallisation de Mélusine est en sus annoncée par le biais de différentes comparaisons à fonction de prolepse²⁹⁷ : la jeune femme est comparée à un

²⁹³Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 259. Rappelons que la fée est associée thématiquement à la lumière et ce également au niveau de l'étymologie, puisque son prénom, comme le relève fréquemment la critique, contient la racine latine « lux ». Sur les jeux de lumière dans la *Mélusine* d'Hellens, voir notamment l'article de Gerlinde Klatte, « Feu, brume, soleil – l'imaginaire de la lumière dans l'œuvre de Franz Hellens », in *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, éd. par S. Ben Ali, Clermont-Ferrand : PUBP, 2003, p. 117-138.

²⁹⁴Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 264.

²⁹⁵*Ibid.*, p. 154-155.

²⁹⁶*Ibid.*, p. 157.

²⁹⁷ Voir par exemple l'épisode évoqué plus tôt de la baigneuse de pierre qui réfère indirectement à la fée.

« diamant »²⁹⁸ puis à une « statue sur un piédestal »²⁹⁹ pour finir par « disparaître peu à peu dans la clarté pâissante du saphir »³⁰⁰. Par conséquent, Mélusine, sous l'influence du pouvoir de Nilrem, passe successivement du règne minéral au règne mi-animal et mi-humain, pour redevenir, par la suite, un minéral. L'ascension de la fée n'a d'égal que sa chute, à l'instar de Raymondin dans l'œuvre médiévale. Ce mouvement de la femme surnaturelle, à un niveau méta, peut se lire comme la métaphore du travail de l'écrivain. En effet, à la manière d'un auteur, Nilrem anime cette figure merveilleuse, la tire de son sommeil et lui insuffle mouvement et liberté le temps d'un récit, pour ensuite lui retirer une partie de ses dons, à l'issue du roman, et la faire disparaître. En ce sens, elle subit le même type de traitement qu'un autre « objet » issu de la science de l'ingénieur : la cathédrale.

5. En-quête initiatique

L'énigme de la cathédrale constitue le « fil rouge » du roman : l'édifice de lumière disparaît peu après que les personnages ont eu l'occasion de le contempler et de l'escalader, dès *l'incipit*, pour ensuite réapparaître dans sa totalité signifiante lors de l'épilogue qui correspond à l'achèvement de la quête. Bien que doublé par la suite d'une seconde enquête concernant la disparition de la robe de saphir en lien étroit avec l'identité de l'ingénieur Nilrem, seul ce premier questionnement qui relève de la nature et de la provenance de la cathédrale confère une véritable cohésion aux différents chapitres – ou à la « somme de rêves » – en apparence déliés de *Mélusine*, comme le souligne Paul Gorceix :

²⁹⁸ « Mélusine, dont les cheveux s'étaient défaits, dominant ce tumulte comme un navire qui se gouverne, offrait aux regards exaltés un corps miraculeux, dont chaque partie brillait comme les facettes d'un diamant », *Mélusine, op. cit.*, p. 104.

²⁹⁹ « Mélusine resplendissait comme une statue sur un piédestal », *ibid.*, p. 261.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 265.

En fait d'agencement, le récit est composé autour d'un argument que l'auteur a imaginé volontairement dérisoire puisqu'il s'agit de découvrir la mystérieuse matière dont est faite la cathédrale translucide qui n'est « ni pierre ni métal ». Mais qui plus est, sur le schéma du conte mélusinien – et c'est là une trouvaille – vient se greffer une sorte de roman policier véritable anticipation des bandes dessinées à la Tintin ! De telle sorte que le merveilleux médiéval est étroitement mêlé au fantastique du monde moderne³⁰¹.

Si la « greffe » d'un roman policier sur le conte mélusinien est bel et bien une invention ingénieuse de l'auteur, l'énigme de la cathédrale nous apparaît bien moins « dérisoire » qu'elle ne l'est aux yeux du critique littéraire. Par ce biais, Franz Hellens réinvestit les codes du roman policier et joue avec eux, sur le plan générique³⁰². De plus, cette construction lumineuse comporte des similitudes évidentes avec un objet qui a motivé une grande majorité des quêtes chevaleresques : le Graal³⁰³. À l'instar d'un roman arthurien dont le schéma topique est de mettre en scène l'irruption de l'aventure à la cour du roi amenant le départ d'un chevalier, celle-ci se manifeste, dans l'œuvre d'Hellens, sous la forme de cette cathédrale dont il s'agit de découvrir les propriétés et, par extension, le sens. Elle est *a fortiori* désignée comme telle par le narrateur qui se laisse aller un à commentaire « méta » soulignant les rouages du récit, son caractère fractionné ainsi que l'enchaînement rapide de ses chapitres :

Mélusine, je ne m'explique pas comment le train nous a conduits dans cette ville. [...] Le train, l'auto, l'ascenseur, et le sommeil qui suivit, tout me paraît mêlé dans une même vitesse et une **même aventure**³⁰⁴.

La cathédrale fait, aux yeux du narrateur, l'objet d'une quête : elle relève d'un désir qui demeure inassouvi, à la manière de Mélusine qu'il ne parvient jamais à faire

³⁰¹ Paul Gorceix, « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », art. cit., p. 143.

³⁰² Le chapitre intitulé « Œil-de-Dieu, détective » plus particulièrement peut être lu comme une parodie flagrante du *Sherlock Holmes* d'Arthur Conan Doyle ou d'*Arsène Lupin* de Maurice Leblanc, comme le relève également Paul Gorceix. Les portraits de ces deux détectives de renom possèdent en effet une place privilégiée dans le salon d'Œil-de-Dieu. Or, ce dernier, qui semble posséder des talents de déduction dignes de ses prédécesseurs, échoue lamentablement dans l'enquête que lui a confiée le narrateur, comme souligné plus tôt. Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 177 et suiv.

³⁰³ Voir par exemple *La Queste del Saint Graal*, op. cit. Le Graal y est notamment décrit comme le « saint Vessel », p. 270, l.3 et suivantes.

³⁰⁴ Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 129.

sienne. Toutes deux instruments de la volonté de Nilrem, elles disparaissent de surcroît après avoir révélé leurs secrets. Il s'établit en ce sens une forme d'analogie entre ces pendants merveilleux de l'œuvre évoquant la dimension bâtisseuse de la mère des Lusignan qui s'est attelée à l'édification de maintes forteresses et églises³⁰⁵.

La cathédrale, à la manière du Graal, est obscure dans son essence, qu'il s'agisse des matériaux qui la composent, de ses qualités ou de sa provenance. Cela ressort tout particulièrement lors de la première description de l'édifice :

après quelques heures de marche, nous aperçûmes un spectacle inattendu dans le vide accoutumé du désert. Devant nous se dressait une imposante cathédrale à deux tours carrées, sombres, presque noires. De loin, on pouvait la croire tout entière en bronze. Les rayons du soleil africain, avant de disparaître, embrasèrent un moment l'édifice ; toutes les arêtes se colorèrent en rouge, depuis les contours massifs de la base, l'immense rosace en cœur d'anémone et les balustres des pinacles, jusqu'aux sommets trop aériens pour être analysés. M'étant approché, je remarquai que cette cathédrale n'avait ni porches ni vitraux. On n'aurait su dire de quelle matière elle était faite. Ce n'était ni pierre ni métal. Tout ce qu'on pouvait affirmer, c'est que le temps n'y avait jamais mordu³⁰⁶.

La nature de cet objet, malgré les efforts d'« analyse » du narrateur, ne s'apparente à rien de connu, comme le souligne la récurrence de tournures négatives qui dénote un sentiment d'altérité. L'hésitation fantastique ressort en filigrane au travers de la modalisation de la perception « on pouvait la croire ». De plus, le déterminant indéfini des syntagmes nominaux « un spectacle inattendu » et « une imposante cathédrale », qui se mue en un déterminant défini dans la reprise anaphorique « la cathédrale », témoigne du travail d'inférence du narrateur qui s'évertue à saisir

³⁰⁵ Le bâtiment évoque, par ailleurs, le tombeau qui révèle à Geoffroi sa double nature féérique et humaine, peu avant la fin du *Roman de Mélusine*. Dans l'œuvre de Jean d'Arras comme au sein de celle d'Hellens, leurs propriétés sont similaires : ces deux monuments sont les lieux choisis pour délivrer la révélation finale et leurs matériaux se composent de pierres précieuses, indices de leur caractère merveilleux : « Et lors trouva ou milieu une des plus riches tombes, d'or et de pierres precieuses, qu'il cuidast jamais avoir veue [...] a ses piéz avoit en estant une royne d'albastre [...] », Jean d'Arras, *Mélusine, Mélusine, op. cit.*, p. 716-718. Tout se passe comme si l'absence du Graal dans ces œuvres engendrait la nécessité d'introduire un substitut aux vertus semblables et servant de moteur à la quête.

³⁰⁶ Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 17-18.

progressivement la signification de cet objet. La réaction des personnages à la vue de cet édifice correspond, quant à elle, à la topique de l'ineffable : « Tous deux regardaient la cathédrale, **sans rien dire**, la tête levée ; les tours étaient si hautes, qu'il fallait accomplir une véritable contorsion pour y atteindre du regard »³⁰⁷. Leur mutisme face au bâtiment est révélateur de la manifestation de la merveille. De même, la présence du sens de la vue est rendue explicite au travers du substantif « regard ». La cathédrale est donc un élément merveilleux qui produit, par le biais de la vue, une réaction d'étonnement face à l'altérité. Il s'agit alors de trancher sur la nature de cet « autre », ce qui est le propre du fantastique médiéval. La crainte qui découle d'une telle interrogation est verbalisée par le narrateur : « il importe que j'offre à l'humanité la solution de cet **angoissant** problème »³⁰⁸.

La révélation finale concernant le secret de la cathédrale permet la mise en scène d'un ultime coup de théâtre de Nilrem qui confère à l'ensemble du roman un second niveau de lecture : en révélant son identité et en levant le voile sur celle de Mélusine qui devient subitement le produit de sa magie, il opère une jonction entre la légende mélusinienne et le monde arthurien, subordonnant la première au second. De plus, il affirme sa mainmise sur le récit en se posant comme l'initiateur de la quête, ou de l'enquête du narrateur, et par là même remotive la dimension merveilleuse de l'œuvre :

- Homme de peu de foi ! Sachez que cette cathédrale, élevée par moi dans le désert devait disparaître le jour où quelqu'un en connaîtrait le secret.
- J'entends. Mais à quoi aura-t-elle servi dans cet isolement, si les hommes ne possèdent même pas la preuve de sa réalité ?
- Soyez sans inquiétude. Vos souhaits et vos efforts n'auront pas été inutiles. Cette cathédrale était faite de force et de lumière. En s'écroulant elle a dispersé sa force et sa lumière parmi les hommes³⁰⁹.

À l'occasion de cette analepse, l'analogie entre la cathédrale et le Graal se fait plus évidente encore : l'édifice disparaît dès lors qu'il a livré ses secrets. De plus, il irradie

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons, de même que dans l'exemple suivant.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 232.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 263.

de lumière et exerce un rôle bénéfique sur l'espèce humaine en lui conférant « force et lumière ». Le terme de « lumière » peut, qui plus est, référer métaphoriquement à la connaissance. Cette « cathédrale », qui contient intrinsèquement le sème « chrétien », est donc, de même que le Graal, un « objet » sacré qui délivre un savoir visant à améliorer l'espèce humaine.

L'opacité du signe « cathédrale » provient de son matériau qui résiste à l'entendement du narrateur, comme à celui du lecteur. En tant qu'elle constitue un objet merveilleux qui régit l'ensemble de la quête, le rôle de la cathédrale est similaire à celui du Graal. Comme lui, elle offre une résistance interprétative et est le lieu d'un ébranlement intellectuel. À la manière du « Saint Vaissel » dans la *Quête du Graal*, elle apparaît au début du récit puis s'efface pour réapparaître plus brillamment lors du dénouement final et révéler ses secrets à un élu. L'ensemble de l'œuvre converge vers cet unique et pour le moins déstabilisant dénouement. L'ultime scène de reconnaissance rétablit l'ordre des choses : Nilrem redevient Merlin, le monde à l'envers se remet à l'endroit. La plupart des clés de compréhension sont délivrées au narrateur comme au lecteur sous la forme d'analepses complétives.

De même que celle des récits arthuriens, la trame narrative de *Mélusine* relève somme toute d'un parcours initiatique, où il s'agit pour le chevalier – ou dans le cas présent, pour le narrateur – de se construire et d'évoluer au travers d'un parcours sinueux pour ensuite revenir à la cour – ou à la civilisation – avec une identité assise, et ce par le biais de l'aventure³¹⁰. Le récit possède donc tout naturellement une dimension cyclique³¹¹. À mi-chemin entre une quête mystique et une enquête policière, cette énigme est également révélatrice du mélange des genres auquel s'adonne malicieusement l'auteur belge. Dans le but de saisir l'ampleur de l'hybridité de

³¹⁰ Sur la dimension initiatique du roman d'Hellens, voir notamment Paul Gorceix, « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », art. cit., p. 140-164.

³¹¹ « Hellens conçoit le temps sous forme cyclique et répétitive », souligne également Pierre Halen, dans son article intitulé « Franz Hellens et l'histoire. En marge des essais », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 45-46.

Mélusine, nous allons, dans le chapitre qui suit, nous intéresser plus attentivement à l'expérience de lecture à laquelle nous convie Franz Hellens.

6. Œuvre « monstrueuse » : hybridité corporelle et générique

La première de couverture qui annonce, au travers de son titre, un ancrage de l'œuvre dans le folklore médiéval lié à la légende mélusinienne se voit à plusieurs reprises questionnée par les différents retournements des figures de Mélusine et de Merlin opérés par l'auteur ainsi qu'en raison du décor spatial parfois très moderne du roman.

Structurellement, l'œuvre d'Hellens adopte une forme en apparence éclatée et complexe, pourvue de chapitres qui se présentent généralement sous la forme de cellules narratives autonomes sans aucun lien apparent ou presque avec les chapitres environnants. Pourtant, pas à pas, le lecteur perçoit une certaine forme de cohésion des chapitres, que ce soit au niveau de la reprise de décors spatiaux, de certains thèmes qui s'anticipent les uns les autres ou de personnages. Locharlochi, par exemple, apparaît lors du chapitre II : il est reconnaissable à son chapeau melon, sa « badine », ses grandes chaussures et sa moustache qui lui donnent des airs de Charlie Chaplin³¹². Le personnage n'est nommé que cinq chapitres plus tard. Puis, il fait son retour au chapitre XX, à l'occasion d'une dispute avec la femme qu'il vient d'épouser. Torpied-Mada (ou Pierrot-Adam)³¹³ subit un traitement semblable : présent dès le premier chapitre, son identité n'est éclairée qu'à l'occasion du chapitre VIII et il réapparaît, peu avant la fin du roman, sous les traits d'un chef de tribu, au chapitre XXIV. L'auteur met ainsi en place différents procédés de retardement autour

³¹² Cette ressemblance est unanimement admise par la critique. Voir par exemple : Robert Frickx, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, art. cit, p. 82-83.

³¹³ Anne-Christine Royère, « "Ecrivons comme ça vient" : Franz Hellens et Henri Michaux », in *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand : PUBP, 2003, p. 168.

de son personnel romanesque – dont le plus exemplaire concerne, bien entendu, l'identité de Nilrem – et tisse, ce faisant, une toile narrative complexe. Au final, chaque chapitre dévoile à sa façon et de manière presque rétroactive une partie de la fresque globale et permet de livrer une part du double mystère qui perdure jusqu'à l'ultime fin du roman. À la manière du prénom « Nilrem » ou de la langue parlée par la tribu de Torpied-Mada, ce n'est qu'en inversant le sens de la lecture – de droite à gauche localement et, plus généralement, de la fin vers le début du récit – que l'œuvre prend tout son sens. Torpied-Mada nous donne ainsi la recette de la langue qu'il a inventée et, plus généralement, du roman d'Hellens : « « Enul tnallirb tulas ! » Retournez les syllabes comme une casaque, cela fait : « Brillant de la lune, salut ! »³¹⁴. En comparant le renversement syllabique avec une veste que l'on retourne complètement sur elle-même, il convoque implicitement un épisode bien connu de la tradition médiévale, celui de la *bestournée*. Raoul de Houdenc dans *La Vengeance Raguidel* met en scène une jeune femme chevauchant à l'envers sa monture et portant un manteau retourné :

Apriés le nain vint celvalcant
 une pucele a dras envers.
 Ne sai s'el fu faite a travers,
 mais tant vos di que tex estoit
 que tos ses dras envers vestoit
 D'un gris mantel fu afublee,
 mais li pene ert defors tornee
 et li dras ert devers le cors.
 Le cuir dedens, le poil defors,
 vestoit un peliçon ermin.
 Sa sambue d'un drap sanguin
 ert a envers mis en la sele.
 Nis les resnes a la pucele
 sont ce dedens defors tornees,
 et estoient si bestornees
 totes les cosses qu'ele avoit.³¹⁵

³¹⁴ Franz Hellens, *Mélusine, op., cit.*, p. 243.

³¹⁵ Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. par G. Roussineau, Genève : Droz, 2004, v. 4914-4929.

Par cet acte hautement symbolique, elle laisse entendre que le monde est à l'envers et qu'il s'agit pour Gauvain de rétablir le cours des événements en accomplissant la vengeance du chevalier Raguidel. L'allure *bestournée* de cette messagère peut également être lue comme une mise en abyme du roman lui-même : ce n'est qu'*a posteriori* que les différentes clés de lecture sont délivrées au lecteur³¹⁶. Hellens, à l'image de Raoul de Houdenc, met en scène un *mundus inversus* et sème des indices qui évoquent les nombreux retournements qu'il opère dans son œuvre. Par conséquent, à la manière de *La Vengeance Raguidel*, la *Mélusine* d'Hellens est un roman *bestourné* qui demande à être lu à « rebours ».

Ainsi, l'enquête du narrateur concernant la nature de l'édifice construit par Merlin se révèle être en réalité une « quête » et ce à différents degrés. Sur le plan linguistique, on l'a vu, l'enjeu pour le narrateur est de s'approprier le signifié du syntagme nominal « cathédrale » qui offre une résistance interprétative. Parallèlement, sa quête, et par extension celle du lecteur, est aussi et de manière simultanée d'ordre générique puisqu'il s'agit de trancher en faveur d'une hypothèse plus ou moins rationnelle du mystère. Dans le cas où l'énigme de la cathédrale relève de la science, la conjecture doit être nécessairement expliquée par le biais d'un segment didactique vraisemblable. *Mélusine* s'inscrirait alors dans la lignée des romans de Jules Verne et relèverait de l'« imaginaire scientifique », lequel connaît un franc succès au début du XX^e siècle, moment de l'écriture du roman³¹⁷. Cette hypothèse de lecture est renforcée à plusieurs reprises par le biais d'épisodes relevant clairement du merveilleux scientifique, à l'instar du chapitre intitulé « Nos Maîtres, les

³¹⁶ Pour une lecture de la symbolique de la *Bestournée*, voir notamment Romaine Wolf-Bonvin, « La *Bestournée* et le « coup de la nef » : la merveille dans *La Vengeance Raguidel* », in *Une étrange constance. Les motifs du merveilleux dans les littératures française et francophone*, éd. par F. Gingras, Saint-Nicolas : Presses de l'Université Laval, 2006, p. 75-90, et plus précisément p. 79-80.

³¹⁷ « À plusieurs reprises, [Franz Hellens] fait appel à un genre de merveilleux, qui plus que jamais exerce son attrait sur les lecteurs du XX^e siècle : le merveilleux scientifique. Il consiste à anticiper sur la science de son temps pour imaginer les miracles à venir », Paul Gorceix, « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », art. cit., p. 151.

machines »³¹⁸. Les « automates »³¹⁹, par l'intermédiaire de Locharlochi, affirment leur suprématie sur l'homme : « Nos maîtres, nous les avons créés nous-mêmes dans les machines »³²⁰. Si le terme de « robot » n'apparaît que plusieurs décennies plus tard, ces automates qui ne sont plus mus par une force humaine, mais par leur propre essence, en possèdent déjà toutes les caractéristiques. Ce chapitre relève donc de l'anticipation et dénote d'une « méfiance » à l'égard de la science, qui est le propre de l'« imaginaire scientifique » du début du siècle³²¹. De manière plus édifiante encore, un second ingénieur du nom de Voltourne construit ce qui peut être lu comme les prémices de l'alliance de l'homme et de la machine, soit du *cyborg*, comme en témoignent les propos enflammés du personnage :

Nous prétendons édifier un être artificiel groupant dans son activité tout l'idéal humain. Cet être mécanique, je l'ai imaginé, je l'ai construit pour le bonheur de l'humanité. D'une simple pression du doigt ou du pied, je réalise tous mes désirs : je suis tout puissant, juste, multiple, impeccable et éternel. Le métal est ma chair ; l'électricité mon âme³²².

La fusion de la biologie avec la mécanique ressort tout particulièrement au travers de la métaphore finale : l'homme devient machine ou la machine devient humaine... Pourtant, en filigrane du propos de Voltourne transparait une interrogation inquiétante concernant la science et, plus généralement, le devenir de l'espèce humaine : « Les hommes seront-ils heureux ? »³²³ Ainsi, le caractère visionnaire de ces

³¹⁸ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 64-71.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

³²⁰ *Ibid.*, p. 68.

³²¹ « Jules Verne n'a pas eu d'héritiers directs et ce n'est qu'au début du XX^e siècle, avec la traduction de romans d'Herbert Wells, que des textes mettant en scène des images de la science se sont intégrés à un courant informel et dont la cohérence tient à des caractéristiques négatives, à savoir la méfiance envers la science et le fantasme d'une réversibilité du progrès technique. [...] Le « voyage extraordinaire », l'« anticipation », le « merveilleux scientifique », le « roman d'hypothèse », toutes ces étiquettes ont servi à l'époque et depuis pour désigner le corpus de l'imagination scientifique », Simon Bréan, *La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, éd. par M. Murat, Paris : PUPS, 2012, p. 45-47. Si l'étude de Simon Bréan se focalise sur la production française, la méfiance caractéristique vis-à-vis de la science se retrouve également dans l'œuvre d'Hellens.

³²² Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 138.

³²³ *Ibid.*, p. 140.

différents chapitres a amené la critique à voir en Hellens un précurseur de la *science-fiction* moderne³²⁴.

Dans *Mélusine* cependant, malgré cette saillie de l'imaginaire scientifique, l'énigme de la cathédrale ne dispose d'aucun segment didactique qui permettrait de trancher définitivement en faveur d'une hypothèse rationnelle, ce qui a pour effet d'ancrer le roman dans un second type de récits florissant au début du XX^e siècle : les romans fantastiques, caractérisés par leur « régime extraordinaire ». En effet, le régime spéculatif qui sous-tend ces textes, comme le souligne Simon Bréan, « oppose les principes ontologiques du monde de référence de l'écriture et ceux du monde de la fiction »³²⁵. Dans le cas présent, l'édification de la cathédrale, ses matériaux, ainsi que sa disparition sont marqués par l'irrationnel. Seule la science obscure de Nilrem, sa magie, constitue au demeurant l'explication d'une telle construction de lumière.

Rétrospectivement, quelques indices disséminés dans le texte nous permettent *a fortiori* de postuler que les éléments qui relèvent d'un savoir technique ultramoderne sont, en réalité, le fait de la « science » de Nilrem, de même que la cathédrale. L'ingénieur affirme notamment être à la source de la construction des différents automates évoqués plus tôt :

J'ai construit ces machines sur les plans d'un homme qui m'en fit la commande, dit l'ingénieur. Elles ne sont pas à moi. Il me plaît pourtant qu'elles habitent mon parc³²⁶.

³²⁴ Paul Gorceix affirme ainsi qu'« En dépit de sa critique du fantastique [...] Hellens n'a pas résisté à la tentation d'exploiter l'effet de « dépaysement », provoqué par l'irruption de la science-fiction dans le schéma mélusinien. Le machinisme devient le ressort des images d'automates et de robots qui composent le rêve très surréaliste auquel Mélusine confronte son compagnon », « Mélusine de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », art. cit., p. 149. Nous nous permettons toutefois de nuancer les propos du critique quant à la volonté de l'auteur de faire jaillir de la « science-fiction » dans son œuvre. En effet, comme le précise Simon Bréan « le terme de science-fiction ne peut être appliqué à ces œuvres [relevant du corpus de l'imagination scientifique] que de manière forcée, puisque les auteurs ne connaissaient, ni *a fortiori*, ne revendiquaient un tel terme », *La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature, op. cit.*, p. 47. De manière anachronique cependant certains éléments de l'œuvre d'Hellens peuvent être lus comme science-fictionnels.

³²⁵ *Ibid.*, p. 28.

³²⁶ Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 66.

Les pouvoirs de Nilrem s'avèrent donc nécessaires à la mise en branle de cette révolution technologique que sont les « robots ». Une question subsiste néanmoins : quel est ce mystérieux homme qui a fourni les plans techniques mis en œuvre par l'ingénieur ? Le déterminant indéfini laisse en effet planer un doute quant à son identité qui ne sera, par ailleurs, jamais élucidée par le texte. Il semblerait qu'Hellens invite son lecteur à un nouveau jeu de piste : les seules données qui lui sont implicitement délivrées sont qu'il s'agit d'un homme de science, capable d'élaborer des plans de machinisme complexe, mais inapte à les réaliser. Or, un seul personnage correspond à ce profil dans l'œuvre : l'ingénieur Voltourne. Celui-ci se présente pourtant comme l'antithèse de Nilrem, lorsqu'il évoque leurs travaux respectifs : « je ne voudrais pas vous faire l'injure de croire que vos sens sont brouillés, mais ce projet [la cathédrale] me paraît de l'autre monde. Je suis un constructeur de réalités ! »³²⁷. Au travers de cette affirmation, le personnage verbalise ce qu'il affirme être une tension entre la science rationnelle, la sienne, et celle « de l'Autre Monde », soit celle de Nilrem. Cette opposition a amené Paul Gorceix à émettre la conclusion suivante :

Hellens laisse entendre une fois de plus par la bouche de Voltourne que c'est la réalité, ici en l'occurrence la science, qui fournit le substrat de son fantastique [...]. Le visage inhumain de la science apparaît et génère un univers au fantastique inquiétant³²⁸.

La science serait donc, selon le critique, génératrice de fantastique. Mais de quelle science parlons-nous exactement ? Celle de Voltourne qui s'attache au réel ou celle de Nilrem, empreinte de savoirs obscurs et irrationnels ? La clé de compréhension de ce passage est délivrée par le texte lui-même : ces deux types de savoir ne sont en réalité

³²⁷ *Ibid.*, p. 147.

³²⁸ Paul Gorceix, « Mélusine de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », *art. cit.*, p. 151. Il s'agit-là d'une contradiction interne : le critique souligne le fait que la machine de Voltourne de même que les automates relèvent de l'anticipation, donc de l'*imaginaire*, et affirme parallèlement que cette science est *réelle* et qu'elle génère le fantastique en faisant irruption dans le monde onirique.

pas aussi éloignés l'un de l'autre que Voltourne aimerait le faire croire³²⁹. En effet, notre analyse nous a permis de mettre en évidence que les deux acceptions du terme « science », soit l'exercice d'un savoir rationnel et les pratiques irrationnelles, sont étroitement liées et s'actualisent simultanément – voire se confondent – autour de la figure de Nilrem. Par suite, si Voltourne est bien le commanditaire des automates du Parc Artificiel, comme le suggère le texte, la mise en œuvre de la machine dont il se targue d'être le constructeur doit également avoir nécessité l'intervention de Nilrem. Par conséquent, il semblerait que ce ne soit pas la science en elle-même qui génère le fantastique, mais celui qui se trouve à sa source, soit l'ingénieur du rêve lui-même, Nilrem. Le *distinguo* entre réalité et irréalité, entre rationnel et irrationnel, n'est pas aussi tranché qu'il n'y paraît dans les propos de l'ingénieur Voltourne et le lecteur est ainsi invité à lire de manière non littérale l'œuvre du romancier belge. Pour lui en effet, du réel jaillit le fantastique et dans le fantastique naît le réel³³⁰. Cela correspond à ce qu'il nomme le « fantastique réel », à savoir : « faire lever du milieu du réel le plus contemporain des figures de fantastique durable »³³¹.

À l'inverse des romans médiévaux éponymes, nul prologue ne vient, dans l'œuvre d'Hellens, délivrer de clés de compréhension. L'hésitation fantastique du lecteur

³²⁹ Cela correspond à l'idée largement répandue que la frontière entre les avancées scientifiques majeures et la magie est perméable. En effet, Arthur C. Clarke met notamment en évidence que dès lors qu'une révolution scientifique échappe en partie à l'entendement humain, elle devient indiscernable d'une composante magique. Cf. « Hazards of Prophecy », in *The Futurists*, éd. par A. Toffler, New-York : Random House, 1972, p. 133-150. Ainsi, l'électricité qui a révolutionné fondamentalement notre mode de vie est, de nos jours encore, appelée « la fée Electricité ».

³³⁰ Vie Nachtergaele précise que « L'unité de Franz Hellens – de l'homme comme de l'œuvre – semble bien se trouver dans une vision du monde spécifique : pour lui, le réel trempe dans le fantastique, comme le fantastique habite le réel. Tout réel dont il s'empare est soumis à une déréalisation, comme le fantastique dont il se sert se voit inscrit dans le réel. [...] Sans doute, Hellens s'appuie le plus souvent sur la réalité la plus quotidienne pour y dépister les traces du fantastique. Mais la démarche inverse ne lui déplaît pas non plus », « En guise d'introduction », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 5.

³³¹ Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles ; Amiens : SODI, 1967, p. 54-55. Cette définition est également citée par Paul Gorceix pour étayer son analyse. Cf. « Mélusine de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », art. cit., p. 153.

début donc dès *l'incipit* de l'œuvre dont l'étrangeté est source d'un doute hyperbolique qui n'a de cesse de croître jusqu'à l'issue du roman :

Hellens laisse planer le doute, conformément à un principe esthétique qu'il a plusieurs fois réaffirmé : le réalisme fantastique doit utiliser le rêve, doit plonger le lecteur dans une atmosphère onirique, mais sans jamais mentionner explicitement l'entrée dans le rêve. Il faut que le lecteur soit troublé, hésite ; par conséquent, Hellens veille à ce que l'ambiguïté se maintienne jusqu'au bout³³².

De cette esthétique de l'incertain découle un déficit en matière de délimitation du rêve et de la réalité. Par ce biais, l'auteur semble, à sa manière, questionner la relation entre l'univers fictionnel et le monde réel³³³. Tout converge, sur le plan structurel, dans le but de bouleverser l'horizon d'attente du lecteur, de l'absence de balisage du monde onirique à l'enchaînement de cellules narratives qui s'anticipent et se répètent sans la moindre transition.

L'hésitation fantastique qui gagne le lecteur face à cette structure apparemment chaotique est initiée par la présence même des figures médiévales, Mélusine et Merlin. L'enchanteur et la fée sont profondément marqués par leur ambivalence intrinsèque, qui malgré leurs efforts réitérés ne disparaît pas complètement dans les œuvres médiévales. Dans la *translation* moderne d'Hellens, ces deux figures peuvent se lire comme des allégories de l'hybridité générique du roman : personnages dont la monstruosité devient métaphore, ils agissent comme le signal d'une structure narrative complexe. Le doute fantastique qui gravite autour de ces deux pendants merveilleux semble de fait contaminer l'ensemble de l'œuvre. En somme, par le truchement de Merlin et de Mélusine, une interrogation qui concerne le statut ontologique de la fiction transparaît *in fine*.

³³² Michel Oten, « Du merveilleux celtique au réalisme fantastique », art.cit., p. 176.

³³³ Christian Angelet, « Rhétorique de l'objet chez Hellens ou les voies et moyens de l'écriture », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 99. Comme évoqué précédemment, cette problématique semble déjà présente au Moyen Âge, cf. notre chapitre concernant l'« Éclairage merveilleux » de Mélusine, notamment p. 85.

Le « fantastique réel » est, par conséquent, un oxymore qui a le mérite d'éclairer le paradoxe de la *Mélusine* d'Hellens. L'hésitation fantastique naît de ses figures médiévales réactualisées, tantôt reprises fidèlement, tantôt retournées. Cependant, elle se propage à l'ensemble de l'œuvre, d'abord sur le plan générique, puisque la *Mélusine* d'Hellens oscille entre le merveilleux scientifique, le roman fantastique, le roman policier et le roman d'apprentissage, mais également d'un point de vue ontologique, étant donné que le dernier rempart du lecteur, à savoir le pacte de lecture – lequel garantit une délimitation entre le monde de la fiction et la réalité – est mis à mal au point de ne plus différencier ce qui relève du réel et ce qui provient de l'imaginaire. Telle semble être au demeurant l'innovation de Franz Hellens : son « fantastique réel » affecte le monde de la diégèse, celui du personnel romanesque, s'étend à la méta- et à l'extradiégèse pour enfin contaminer l'univers du lecteur qui perd ses repères et ne sait plus ce qui relève du rêve ou non.

7. Vers une poétique de Franz Hellens

Tout rêve est fait de morceaux brefs ou assez développés... Le rêve est une suite de discontinus, d'oppositions et de conciliations, dont l'ensemble laisse l'impression du continu³³⁴.

Au travers de notre cheminement somme toute assez bref et incomplet de la *Mélusine* d'Hellens, compte tenu de son caractère dense et intriqué, nous nous sommes efforcée de relever les similitudes plus ou moins évidentes de l'œuvre moderne vis-à-vis d'hypotextes qui l'ont précédée afin de voir dans quelles proportions celle-ci est marquée de réminiscences médiévales nécessaires à la lisibilité des personnages et de l'Ailleurs onirique. Dans le cadre de notre analyse, nous nous sommes également attelée à mettre en lumière ce que nous avons appelé des « glissements » et des « retournements parodiques » opérés par l'auteur au sein de son roman en regard de la tradition médiévale. L'approche comparatiste nous a permis de mettre en évidence que ces derniers n'épargnent aucune strate du roman : Nilrem, ingénieur onirique, miroir inversé de Merlin – empreint de résurgences médiévales le plus souvent renversées – constitue à la fois le signal, le prétexte et le moyen par lequel l'univers fictionnel est mis à l'envers. Par son biais, la lecture se fait rétroactive et le sens des nombreux indices n'est éclairé que dans un second temps. Instrument privilégié du fantastique, il contamine l'ensemble de l'œuvre par ses nombreuses « manipulations » intra- et extra-diégétiques. De la même manière, bien que dans une moindre mesure, Mélusine participe de l'atmosphère inquiétante du roman : comme Merlin, elle possède un bagage narratif qui s'est enrichi au fil des siècles et des réécritures, offrant un large spectre de possibles littéraires. Toutefois, si les caractéristiques potentiellement angoissantes de l'enchanteur sont exaltées dans la

³³⁴ Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, op. cit., p. 63.

réécriture moderne, celles de Mélusine – peut-être en raison du spectre de vision idéalisé du narrateur – s'avèrent, le plus souvent « euphémisées », voire « métaphorisées », contribuant à muer en quintessence la fée et à la rendre, partant, envoutante plutôt qu'effrayante. La restriction de point de vue, opérée par le biais du narrateur, ne permet pas de trancher définitivement sur la nature de ces deux êtres surnaturels et contribue ainsi à renforcer le doute du lecteur concernant leur identité ontologique.

Oscillant entre roman initiatique, roman policier, conte merveilleux, récit fantastique et merveilleux scientifique, la *Mélusine* d'Hellens est un texte pluriel, à la manière de ses héros tout droit issus de la tradition médiévale. Pourtant, il n'y a dans tout cela rien de bien nouveau : il est communément admis par la critique moderne que le *Merlin* de Robert de Boron et la *Mélusine* de Jean d'Arras sont tous deux teintés d'hybridité générique, avec toutes les précautions que demande cette notion appliquée au Moyen Âge. Le premier se présente comme un roman arthurien imprégné de merveilleux et prend par exemple des allures de fabliau lorsque Merlin joue des tours de passe-passe aux différents protagonistes du récit. La seconde se veut, quant à elle, un conte féérique qui se fait chanson de geste, voire chronique, alors que le récit se focalise sur les exploits guerriers et les croisades des fils de Mélusine, lesquels occupent une bonne partie de la trame romanesque. Les sutures imparfaites constituent en ce sens, selon Emmanuèle Baumgartner, « autant de traces de divers courants qui parcourent ce[s] texte[s] »³³⁵. Qu'il s'agisse des œuvres médiévales ou de la réécriture d'Hellens, tout se passe comme si l'hybridité corporelle de l'enchanteur et de la fée appelait un mélange générique. Ce dernier ne possède donc en soi rien d'innovant et semble lié à ses figures surnaturelles de manière plus ou moins directe. D'un point de vue structurel, la dimension onirique et décousue du roman – qu'il tient d'auteurs dont il avoue volontiers l'influence sur

³³⁵ Emmanuèle Baumgartner, « La Dame du lac et la Mélusine de Jean d'Arras », *art. cit.*, p. 184.

son œuvre, comme Edgar Allan Poe ou Gérard de Nerval qui s'est lui-même intéressé à la figure de Mélusine³³⁶, mais également de la tradition médiévale en raison des similitudes entretenues avec l'Autre Monde – relève également du réemploi, de même que son personnel romanesque médiéval. Néanmoins, chacun de ces éléments récupérés participe paradoxalement, tous autant qu'ils sont, à l'originalité de l'œuvre du romancier belge. Ainsi, *Mélusine* parvient-elle à trouver son équilibre entre « répétition et innovation », condition *sine qua non* d'une lecture plaisante selon Umberto Eco³³⁷.

Notre analyse comparée est mue par une ambition sous-jacente, celle de questionner ce qui fonde l'originalité d'une œuvre et, partant, ce qui légitime la réécriture. La *Mélusine* d'Hellens nous permet d'avancer que la production et la « re-production », lorsque cette dernière relève d'une élaboration poétique, ne s'avèrent pas aussi éloignées qu'il n'y paraît, puisque toutes deux comportent une part de reprise et de nouveauté. Dans les arts, en effet, et plus particulièrement en littérature, la création est tributaire d'un héritage qui la transcende : toute œuvre se positionne en fonction de ce qui la précède et innove ou reprend à sa façon – réactualise, en d'autres termes, de manière inédite – des personnages, des scénarios ou des segments plus ou moins étendus d'une histoire. Ainsi, chaque « œuvre nouvelle entre [...] en résonance avec un ensemble qui lui préexiste, et ces résonances contribuent à lui conférer sa force esthétique »³³⁸. L'indépendance complète d'une œuvre vis-à-vis des textes antérieurs se révèle être, en d'autres termes, une chimère. Partant, ce qui distingue une réécriture d'une œuvre qui se veut « autonome » est peut-être bien, en ce sens, la volonté qui la sous-tend d'assumer l'héritage qui fait sa richesse.

³³⁶ *Les filles du feu* de Gérard de Nerval portait comme titre initial « *Mélusine ou les filles du feu* ».

³³⁷ Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 68, 1994, p. 9-26.

³³⁸ Dominique Boutet, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003. p. 57.

Cette filiation, l'œuvre d'Hellens la revendique explicitement par son titre, son univers onirique et son personnel romanesque. En prenant délibérément part au dialogue transfictionnel des œuvres, l'auteur contribue à augmenter et à corriger l'existence fictionnelle des personnages qu'il convoque en inventant une suite à la *Vulgate* de Merlin et en rectifiant la naissance de Mélusine qui n'est plus la fille de Présine, mais le fruit du roulement d'un saphir magique dans le sable. Les ressemblances et, davantage encore, les dissemblances entretenues par l'œuvre du romancier belge vis-à-vis de textes antérieurs constituent donc le lieu privilégié de l'*inventio*. Par conséquent, ce que l'on a appelé l'« art du *bestournement* », titre de notre travail, est, on le comprend, un art de la réappropriation de motifs, de structures et de figures visant la création d'un nouvel *unicum*. Cette pratique héritée du Moyen Âge fait d'Hellens le pendant moderne d'un scribe ou d'un *auctor*, à la manière de Florence Delay et Jaques Roubaud qui revendiqueront un tel titre, bien des années plus tard :

Copier, prendre la suite, le relais, la main inconnue, quelle belle activité ! Ne plus être seul, mais deux, dix, cent. Ne plus être auteur, mais scribe parmi les autres scribes. Ne plus avoir à inventer, mais à pénétrer, imaginer et se soumettre à ces lois mystérieuses qui font que d'un bout à l'autre de l'Europe le silence est tenu sur l'identité du père de Perceval, Gauvain se fait un plaisir de déclarer son nom et Lancelot de taire le sien³³⁹.

L'application d'un prisme médiéval nous offre donc la possibilité de pénétrer ce texte en profondeur par le dialogue avec ses hypotextes et d'appréhender ainsi l'envergure de la tâche à laquelle Hellens s'est attelé : en augmentant et en corrigeant la matière littéraire, le romancier joue continuellement avec les codes de lecture des différents genres évoqués et fait montre d'une parfaite maîtrise de ces derniers. Il n'a de cesse de convoquer des personnages et des scénarios connus pour mieux les déconstruire et amener son lectorat à douter perpétuellement de ses propres inférences et savoirs préconstruits. Il s'amuse également du bagage littéraire de ses figures et les retourne

³³⁹ Florence Delay, « Graal soixante-treize », in *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, éd. par M. Gally, Paris, PUF, 2000, p. 43.

de manière tout à fait ludique. Partant, il met à mal l'horizon d'attente du lecteur qu'il contredit presque systématiquement et problématise, ce faisant, la lecture de son œuvre.

La méfiance est de rigueur pour aborder *Mélusine*, car Franz Hellens s'évertue à brouiller continuellement les pistes et le sens, invitant son destinataire à une lecture non littérale de son récit : Nilrem l'ingénieur n'est autre que Merlin l'enchanteur, Mélusine, dont le nom renvoie explicitement au schéma mélusinien est en réalité autant une fée de type morganien. Ainsi, Eugène Vinaver note subtilement qu'« amplifier » « ne signifie pas nécessairement « rendre plus clair » : on peut, en amplifiant, éclairer le lecteur comme on peut l'égarer et le confondre »³⁴⁰. L'œuvre d'Hellens illustre parfaitement ce concept : en opacifiant son œuvre, en accroissant l'hésitation fantastique qui ne se cantonne plus ni au faire, ni à l'être, pour devenir permanente et hyperbolique, le romancier belge forge une poétique de l'incertain. En cela réside la véritable innovation du romancier : avec *Mélusine*, ce sont nos certitudes les plus profondes qui s'effondrent.

Arrivée au terme de ce parcours pour le moins déstabilisant, l'hésitation qui est la nôtre quant à la possibilité de mettre un point final à ce travail n'a d'égale que celle du lecteur parvenu aux dernières pages du roman d'Hellens. Comment en effet clore un sujet qui n'a peut-être été qu'effleuré, sinon en ouvrant le propos sur une question qui, nous le pensons, a de quoi donner le vertige et qui a semble-t-il hanté l'auteur de *Mélusine* comme bien d'autres avant et après lui. Le fantastique naît, selon Todorov, « le temps d'une hésitation »³⁴¹. Or, ce doute est volontairement prolongé le temps d'un récit par notre auteur. Pis encore, il dépasse les bornes mêmes de la fiction et contamine le réel en s'attaquant au pacte de lecture. Dès lors, s'il n'y a plus de

³⁴⁰ Eugène Vinaver, *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris : Nizet, 1970, p. 161.

³⁴¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 47.

délimitations claires entre le réel et l'imaginaire, se peut-il que tout ceci ne soit qu'un rêve ?

Mélusine après le cri... Le lac scintille, c'est une bague et c'est toujours toute la mer passant à travers l'anneau du Doge, car il faut que, cette alliance, tout l'univers sensible la consacre et que rien ne puisse plus faire qu'elle soit brisée. Mélusine au-dessous du buste se dore de tous les reflets du soleil sur le feuillage de l'automne. Les serpents de ses jambes dansent en mesure au tambourin, les poissons de ses jambes plongent et leurs têtes reparaissent ailleurs comme suspendues aux paroles de ce saint qui les prêchait dans le myosotis, les oiseaux de ses jambes relèvent sur elle le filet aérien. Mélusine à demi reprise par la vie panique, Mélusine aux attaches inférieures de pierraille ou d'herbes aquatiques ou de duvet de nid, c'est elle que j'invoque, je ne vois qu'elle qui puisse rédimmer cette époque sauvage³⁴².

³⁴² André Breton, *Arcane 17*, éd. par J.-J. Pauvert, Paris : Presses de l'imprimerie moderne, 1989, p. 69.

8. Bibliographie

Ouvrage de référence :

HELLENS Franz, *Mélusine ou La Robe de saphir*, préf. par P. Gorceix, Bruxelles : Les Éperonniers, 1987.

Autres œuvres du même auteur :

HELLENS Franz, *Le Fantastique réel*, Bruxelles ; Amiens : SODI, 1967.

HELLENS Franz, *Nouvelles réalités fantastiques*, Bruxelles : Les Ecrits, 1941.

Littérature médiévale :

JEAN D'ARRAS, *Mélusine ou La Noble Histoire des Lusignan*, éd. et trad. par J.-J. Vincensini, Paris : Le Livre de Poche, 2003.

Queste del Saint Graal (La), éd. par A. Pauphilet, Paris : Champion, 2003, (1923).

RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, éd. par G. Roussineau, Genève : Droz, 2004.

ROBERT DE BORON, *Merlin*, éd. critique par A. Micha, Genève : Droz, 1979.

ROBERT DE BORON, *Merlin*, trad. par A. Micha, Paris : Flammarion, 1994.

Tristan en prose, éd. par R. L. Curtis, München : Hueber Verlag, t. I, 1963.

Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise, éd. par D. Lacroix et P. Walter, Paris : Librairie Générale Française, 1989.

Autres œuvres citées :

BARJAVEL René, *L'Enchanteur*, Paris : Gallimard, 1987.

BRETON André, *Arcane 17*, éd. par J.-J. Pauvert, Paris : Presses de l'imprimerie moderne, 1989.

DE NERVAL Gérard, *Les filles du feu*, Lausanne : Rencontre, 1957.

.

MOLIERE, *Les Fourberies de Scapin*, éd. par J. Serroy, Paris : Le Livre de Poche, 2011.

RABELAIS François, *Pantagruel*, éd. et trad. par M.-M. Fragonard, Paris : Pocket, 2009.

Littérature critique :

ANDRIES Lise, « La Métamorphose animale dans *Mélusine* et *Valentin et Orson* », *Ateliers*, 22, 1999, p. 53-63.

ANDRIEUX-REIX Nelly, BAUMGARTNER Emmanuèle, « *De semblance(s) en vraie semblance ; exemple d'un parcours du Merlin à la Queste* », in *Comme la lettre dit la vie, Mélanges offerts à Michèle Perret*, éd. par D. Lagorgette et M. Lignereux, Paris : LINX, 2002, p. 19-43.

ANDRIEUX-REIX Nelly et BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le « Merlin » en prose : fondation du récit arthurien*, Paris : PUF, 2001.

ANGELET Christian, « Rhétorique de l'objet chez Hellens ou les voies et moyens de l'écriture », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 99-109.

ARON Paul, « Mélusine : lecteur d'une légende surréaliste », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 145-154.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, trad. par G. Lane, Paris : Seuil, 1970.

BANNIARD Michel, « Adaptations et compromis entre rationalité et irrationalité : l'invention littéraire de Merlin (VII^e-XI^e s.) », in *Temps et Histoire dans le roman arthurien*, éd. par J.-C. Faucon, Toulouse : EVS, 1999, p. 33-45.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 1-27.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Fiction and History : The Cypriot Episode in Jean d'Arras's *Mélusine* », in *Of Lusignan Founding Fiction in Late Medieval France*, éd. par D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Georgia : University of Georgia Press, 1996, p. 185-200.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Furent les Merveilles pruvees et les aventures truvees », in *Voires fu – ou comment composer du passé, Hommage à Francis Dubost*, éd. par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J. Valette, Paris : Champion, 2005, p. 33-47.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « La Dame du lac et la Mélusine de Jean d'Arras », in *Mélines continentales et insulaires*, éd. par J.-M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 181-192.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », in *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans : Paradigme, 1994, p. 76-91.

BAZIN-TACCHELLA Sylvie, REVOL Thierry et VALETTE Jean-René, *Le « Merlin » de Robert de Boron*, Neuilly : Atlande, 2000.

BECKER Karin, « Métamorphoses et réalités trompeuses dans le roman médiéval : *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », in *Cigare-Poisson. La métamorphose : un procédé à l'œuvre*, éd. par R. Baustert, T. Raus et F. Wilhelm (dir.), Metz : Centre Ecritures, 2008, p. 35-56.

BERTHELOT Anne, « Dragon rouge / dragon blanc, dragon d'or / dragon d'airain : Les Avatars du dragon dans le corpus merlinesque », in *Le Dragon dans la culture médiévale*, éd. par D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald : Reineke Verlag, 1994, p. 11-25.

BERTHELOT Anne, « Fantôme de parchemin : la constellation des auteurs dans les romans arthuriens en prose », in *L'« effet auteur » au Moyen Âge*, éd. par D. Buschinger, Amiens : Université de Picardie, 2003, p. 12-17.

BERTHELOT Anne, « Le Merveilleux dans *Le Roman de Mélusine* », *Mélusine*, éd. par D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald : Reineke-Verlag, Wodan, 65, 1996, p. 1-15.

BERTHELOT Anne, « Merlin *Samildanach* : « homme sans qualités » et « *Hero with a thousand faces* » », in *Façonner son personnage au Moyen Âge*, éd. par C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence : CUER MA, 2007, p. 55-65.

BERTHELOT Anne, « Merlin Magicien ? », in *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence : CUER-MA, 1999, p. 53-64.

BERTHELOT Anne, Notice à l'édition *Le Livre du Graal I*, Paris : Gallimard, 2001, p. 1741-1766.

BERTHELOT Anne, « Onomastique et antécédents merlinesques », in *Pur Remembrance, mélanges en mémoire de Wolfgang A. Spiewok*, Greifswald : Reineke-Verlag, 2001, p. 1-22.

BERTIN Annie, « Forme et statut de la parole dans *Merlin* », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, 15, 2000, p. 5-10.

BLOCH Howard, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37, 1985, p. 7-21.

BODENHEIMER Marie-Odile, « L'univers féérique et le symbolisme dans *Le Roman de Mélusine* de Jean d'Arras », *Bien dire et bien apprendre*, 12, 1994, p. 41-51.

BOUGET Hélène, *Enquerre et deviner, Poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (Fin du XII^e-premier tiers du XIII^e siècle)*, Thèse de Doctorat, sous la dir. de C. Ferlampin-Acher, Université de Rennes 2, Haute Bretagne, 2007.

BOUTET Dominique, « De la Cité terrestre à la cité de Dieu, Merlin et les limites de l'Histoire humaine », in *Entre l'Âge et la Bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, éd. par M.-E. Bely, J.-R. Valette, J.-C. Vallecalle, Lyon : PUL, 2003, p. 69-82.

BOUTET Dominique, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris : Champion, 2003.

BREAN Simon, *La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, M. Murat, Paris : PUPS, 2012.

BROWNLEE Kevin, « Mélusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », *Yale French Studies*, 86, 1994, p. 18-38.

CLARKE Arthur C., « Hazards of Prophecy », in *The Futurists*, éd. par A. Toffler, New-York : Random House, 1972, p. 133-150.

CLASSEN Albrecht, « Women in Fifteenth-Century Literature », in *Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig*, 2 vol., éd. par J. Hardin, J. Jungmayr, Bern : Peter Lang, 1992, p. 434-441.

CLIER-COLOMBANI Françoise, « Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire », in *Par la fenestre*, éd. par C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence : CUER-MA, 2003, p. 67-86.

CLIER-COLOMBANI Françoise, *La Fée Mélusine au Moyen Âge*, préf. J. Le Goff, Paris : Le Léopard d'or, 1991.

CLIER-COLOMBANI Françoise, « Le Beau et le laid dans le *Roman de Mélusine* », in *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence : CUER-MA, 2000, p. 79-104.

CLIER-COLOMBANI Françoise, « Les Gestes de Mélusine », in *Le Geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence : CUER-MA, 1998, p. 149-173.

CLIER-COLOMBANI Françoise, « Mélusine : images d'une fée serpente au Moyen Âge dans les manuscrits illustrés du XV^e siècle du *Roman de Mélusine* », in *Mélusine moderne et contemporaine*, éd. par A. Bouloumié, Lausanne : L'Age d'Homme, 2001, p. 21-34.

COMBES Annie, « Du *Brut* au *Merlin* : le fils du diable et les incertitudes génériques », *Cahier de recherches médiévales*, 5, 1998, p. 15-32.

COMBES Annie, « La science de Merlin », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, 15, 2000, p. 10-19.

DELAY Florence, « Graal soixante-treize », in *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, éd. par M. Gallay, Paris : PUF, 2000.

DELCOURT Denyse, « Métamorphose, mystère et féminité : Lecture du *Roman de Mélusine* par Jean d'Arras », *Le Moyen Français*, 33, 1993, p. 85-107.

DJUNGU-SIMBA K. Charles, « *Mélusine* ou Comment se mirer dans l'Afrique », in *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises et alentour*, éd. par P. Halen et J. Riesz, Bruxelles : Textyles-Éditions, 1993, p. 257-266.

DONNARD Ana, « Merlin, l'Intermédiaire des Mondes », in *Le Monde et l'Autre Monde*, éd. par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans : Paradigme, 2002, p. 97-111.

DOUGLAS Kelly, « The Domestication of the Marvelous in the Melusine Romances », in *Melusine of Lusignan : Founding Fiction in Late Medieval France*, éd. par D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Athens : Georgia Press, 1996, p. 32-47.

DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}-XIII^{ème} siècles)*. *L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois*, Paris : Champion, 1991.

DUBOST Francis, « Fantastique médiéval : esquisse d'une problématique », *Etudes médiévales*, 3, 2001, p. 101-115.

DUBOST Francis, « Merlin, la merveille et le roman », *Synergies Inde*, 2, 2007, p. 129-150.

ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Paris : B. Grasset, 1985.

ECO Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 68, 1994, p.9-26.

FABRE Marie-Louise, *Suzanne ou les avatars d'un motif biblique*, Paris : L'Harmattan, 2000.

FABRY Irène, « De rappels en prédictions, savoir convaincre et savoir agir : le rôle ambigu de Merlin, de la naissance d'Arthur à son accès au trône de Bretagne (dans le *Merlin en prose* et la *Suite Vulgate*) », *L'Esplumoir*, 6, 2007, p. 15-23.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « La parole dans le *Merlin* de Robert de Boron », in *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, éd. par D. Quéruelet et C. Ferlampin-Acher, Paris : Ellipses, 2000, p. 89-104.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « Le *Merlin* de Robert de Boron. Roman des origines et origines du roman », in *Fils sans père. Etudes sur le Merlin de Robert de Boron*, éd. par D. Hüe, Orléans : Paradigme, 2000, p. 5-10.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris : Champion, 2003.

FRAPPIER Jean, « Le motif du "don contraignant" dans la littérature du Moyen Âge », *Travaux de linguistique et de littérature*, 7(2), 1969, p. 7-46.

FRICKX Robert, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, Bruxelles : Palais des Académies, 1992.

GAUCHER Elisabeth, « Fils du diable, héros rédempteurs : Merlin et Robert le Diable », in *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, éd. par D. Quéruelet et C. Ferlampin-Acher, Paris : Ellipses, p. 61-72.

GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, « La fée Présine : une figure maternelle ambiguë aux origines de l'écriture romanesque », in *550 Jahre deutsche Melusine-Couldrette und Thüring von Ringoltingen. 550 ans de Mélusine allemande-Couldrette et Thüring von Ringoltingen*, éd. par A. Schnyder et J.-C. Mühlethaler, Berne : Peter Lang, 2008, p. 111-128.

GEORGE Véronique et VERELST Philippe, « Merlin, personnage fantastique, merveilleux et de science-fiction. A propos de *L'Enchanteur* de René Barjavel », in *Plaist vos oïr bone cançon vallant ?*, *Mélanges offerts à F. Suard*, éd. par D. Boutet, M.-M. Castellani, F. Ferrand et A. Petit, Lille : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1999, t. II, p. 947-961.

GENETTE Gérard, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 65-278.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

GONZALEZ SALVADOR Ana, « Le fantastique réel chez Franz Hellens : hasard et nécessité », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 137-144.

GORCEIX Paul, « Du Mythe à la modernité présurréaliste. *Mélusine* de Franz Hellens, un récit fantastique », in *La littérature belge de langue française : au-delà du réel [...]*, éd. par J. Blancart-Cassou, Paris : L'Harmattan, 1995, p. 33-42.

GORCEIX Paul, « Franz Hellens et les *Essais de critique intuitive* », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 75-87.

GORCEIX Paul, « Mélusine de Franz Hellens. Rêve, Fantastique et Surréalité », in *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, éd. S. Ben Ali, Clermont-Ferrand : PUBP, 2003, p. 147-158.

GORCEIX Paul, « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », *Bulletin de l'ARLLF*, 1989, t. LXVII, 1-2, p. 140-164.

GUERREAU-JALABERT Anita, « Des Fées et des diables. Observations sur le sens des récits « mélusiniens » au Moyen Âge », in *Mélusines continentales et insulaires*, éd. par J.-M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 105-137.

HALEN Pierre, « Franz Hellens et l'histoire. En marge des essais », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 39-53.

HALEN Pierre, « *Mélusine* de Franz Hellens, proximité et distances d'un écrivain avec le surréalisme », in *Dada-Surrealismo : precursoros, marginales y heterodoxos*, éd. par L. Bermudez, Cádiz : Universidad de Cádiz, 1986, p. 51-53.

HALEN Pierre, « Un certain regard sur le monde. Le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens », in *Ecritures de l'imaginaire. Dix études sur neuf écrivains belges*, éd. par M. Otten, Bruxelles : Labor, 1985, p. 45-67.

HARF-LANCNER Laurence, « De la Métamorphose au Moyen Âge », in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris : PENSJF, 1986, p. 3-25.

HARF-LANCNER Laurence, « La vraie histoire de la fée Mélusine », *L'Histoire*, 119, 1989, p. 8-25

HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine : La naissance des fées*, Paris : Champion, 1984.

HEIDMANN Ute, « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », in *Les nouvelles voies du comparatisme*, éd. par H. Roland et S. Vanasten, Gent : Academia Press, 2010, p. 27-40.

HERBIN Jean-Charles, « Mots et merveilles dans le *Merlin* 747 ou Merlin l'enchanteur ? », *L'Information Grammaticale*, 87, 2000, p. 37-43.

HUOT Sylvia, « Dangerous Embodiements : Froissart's Harton and Jean d'Arras's Mélusine », *Speculum*, 78, 2003, p. 400-421.

KENNEDY Elspeth, « The Scribe as Editor », in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, éd. par J.-C. Payen et C. Régnier, Genève : Droz, 1970, t. I, p. 523-531.

KLATTE Gerlinde, « Feu, brume, soleil – l'imaginaire de la lumière dans l'œuvre de Franz Hellens », in *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, éd. par S. Ben Ali, Clermont-Ferrand : PUBP, 2003, p. 117-138.

LABERE Nelly, *Etude comparée du mythe de Mélusine au Moyen âge et au XX^e siècle dans Mélusine ou l'histoire des Lusignan de Jean d'Arras, le roman de Mélusine de Coudrette, Carnage de Jacques Audiberti, La Vouivre de Marcel Aymé, Mélusine ou la robe de Saphir de Franz Hellens*, Mémoire de maîtrise, sous la dir. de M. Gally et J.-P. Morel, Université de Paris III, 1998.

LECOUTEUX Claude, « Bilan et perspective », in *Mélusines continentales et insulaires*, éd. par J.-M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 11-26.

LE GOFF Jacques, LE ROY-LADURIE Emmanuel, « Mélusine maternelle et défricheuse », *A.E.S.C.*, 1971, p. 587-622.

LE GOFF Jacques, « Rire au Moyen Âge », *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, 3, 1989, p. 1-14.

LUCKEN Christopher, « *Roman de Mélusine* ou *Histoire de Lusignan* ? La Fable de l'histoire », in *Mélusines continentales et insulaires*, éd. par J.-M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 139-167.

LYSØE Éric, « 1920. Franz Hellens publie *Mélusine*. La Belgique fantastique au prisme de la femme au bain », in *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, éd. par J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis, R. Grutman, Paris : Fayard, 2003, p. 261-272.

LYSØE Éric, « Franz Hellens et le « fantastique réel » : quelques jalons pour l'arpenteur », in *La littérature belge de langue française : au-delà du réel...*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 20, Paris : L'Harmattan, 1995, p. 85-101.

MADOU Jean-Pol, « L'écho et le miroir », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 111-121.

MALCOR Linda A., « Merlin and the Pendragon : King Arthur's *Draconarius* », *Arthuriana*, 10/1, 2000, p. 3-13.

MICHA Alexandre, « L'influence du *Merlin* de Robert de Boron », in *Mélanges d'études romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner*, *Travaux de linguistique et de littérature*, 16 :1, 1978, p. 395-409.

MICHA Hugues, « Reflets du monde contemporain dans le *Merlin* de Robert de Boron », *Revue des Langues Romanes*, 81, 1975, p. 395 - 430.

MONTANDON Alain, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles. En guise de préface », *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^e et XV^e s.)*, 11, 2004, p. 7-17.

MONTANDON Alain, « Franz Hellens : mythe et histoire », in *L'Histoire et la Géographie dans le récit poétique*, éd. par S. Coyault, Clermont-Ferrand : PUBP, 1997, p. 61-71.

MONTANDON Alain, « La Baignoire et la chambre : le secret de l'autre », in *L'un(e) miroir de l'autre*, éd. par E. Martín-Hernández, Clermont-Ferrand : PUBP, 1998, p. 272-282.

MORRIS Matthew W., « Les Origines de la légende de Mélusine et ses débuts dans la littérature du Moyen Âge », in *Mélusine moderne et contemporaine*, éd. par A. Bouloumié, Lausanne : L'Age d'Homme, 2001, p. 13-19.

MÜHLETHALER Jean-Claude, WAHLEN Barbara, « Dépasser le modèle arthurien : Geoffroy la Grand'Dent, chevalier de la fin des temps ? », in *550 Jahre deutsche Melusine-Couldrette und Thüring von Ringoltingen. 550 ans de Mélusine allemande-Couldrette et Thüring von Ringoltingen*, éd. par A. Schnyder et J.-C. Mühlethaler, Berne : Peter Lang, 2008, p. 343-380.

MÜLLER Catherine M., « L'autre oublié dans le *Roman de Mélusine* : tombeau de la mémoire et poésie monumentale », *Le Moyen Français*, 43, 1998, p. 61-76.

MÜLLER Catherine M., « Pour une poétique de la dé-nomination dans *Mélusine* de Jean d'Arras et de Couldrette », *Le Moyen Français*, 57, 2001, p. 29-48.

NACHTERGAELE Vie, « En guise d'introduction », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 5-10.

OTEN Michel, « Du merveilleux celtique au réalisme fantastique », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 175-188.

PILLARD Guy-Edouard, « Les thèmes initiatiques dans les romans de Mélusine », in *Mélanges de Mythologie française offerts à Henri Dontenville*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1980, p. 218-245.

ROBLIN Sylvie, « Le Sanglier et la serpente : Geoffroy la Grant'Dent dans l'histoire des Lusignan », in *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, éd. par L. Harf-Lancner, Paris : Ecole normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 247-285.

ROYERE Anne-Christine, « "Ecrivons comme ça vient" : Franz Hellens et Henri Michaux », in *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand : PUBP, 2003, p. 159-180.

SAINT-GELAIS Richard, « Adaptation et transfictionnalité », in *L'adaptation dans tous ses états*, éd. par A. Mercier et E. Pelletier, Québec : Nota bene, 1999, p. 243-258.

SAINT-GELAIS Richard, « Contours de la transfictionnalité », in *La fiction, suites et variations*, Québec : Nota bene, France : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 5-25.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, 2011.

SAINT-GELAIS Richard, « Personnage et transfictionnalité », in *La Fabrique du personnage*, éd. par F. Lavocat, C. Murcia et R. Salado, Paris : Champion, 2007, p. 269-286.

SEARLE John, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, trad. et préf. J. Proust, Paris : 1982.

SORLIN Evelyne, « Mélusine et les déesses territoriales irlandaises. Aux origines de la *banshee* celtique et européenne », in *Mélusine continentales et insulaires*, éd. par J.M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 223-246.

SPIEGEL Gabrielle M., « Maternity and Monstrosity : Reproductive Biology in the *Roman de Mélusine* », in *Mélusine of Lusignan : Founding Fiction in late Medieval France*, éd. par D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Athens, Georgia : Georgia University Press, 1996, p. 100-124.

THORPE Lewis, « Merlin's sardonic laughter », in *Studies in medieval literature and languages*, in *Honor of Frederik Whitehead*, éd. par W. Rothwell, W.R. J. Barron, D. Balmires, L.Thorpe, New York : Bames & Noble Books, 1973, p. 323-339.

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

TRACHSLER Richard, *Merlin l'enchanteur. Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris : SEDES, 2000.

VALETTE Jean-René, « Merveilleux et production du sens : le cas du *Merlin* de Robert de Boron », *Littératures*, 43, 2000, p. 35-45.

VICTORIN Patricia, « Engien et merveille dans le *Merlin en prose* du pseudo-Robert de Boron : la part du diable, l'œuvre de Dieu », in *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, 15, 2000, p. 37-42.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Aristote dans les prologues de *Mélusine* (Jean d'Arras, Couldrette et Thüring von Ringoltingen), Du contexte culturel à la valeur herméneutique », in *550 Jahre deutsche Melusine-Couldrette und Thüring von Ringoltingen. 550 ans de Mélusine allemande-Couldrette et Thüring von Ringoltingen*, éd. par A. Schnyder et J.-C. Mühlethaler, Berne : Peter Lang, 2008, p. 304-325.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Du Récit mélusinien au *Dernier chant des Malaterre* de François Bourgeon. Propositions pour une esthétique de la réécriture », in *PRIS-MA*, XIVII, 1998, p. 63-82.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Le motif mélusinien et la transgression (analyse narrative) », in *Amour, mariage et transgression au Moyen Âge*, éd. par D. Buschinger et A. Crépin, Göppingen : Kümmerle, 1984, p. 225-237.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Le *Roman de Mélusine*. Impasses de la discontinuité et sens du chamarré », in *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, éd. par M. Mikhaïlova, Orléans : Paradigme, 2005, p. 117-134.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Le *Roman de Mélusine*. La fée, les déesses-mères celtiques et la souveraineté », *Iris*, 29, 2005, p. 89-102.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Les *semblances* celtiques de Mélusine. Evidence et sens des trompe-l'œil », in *Entre France et Italie, Tra Italia e Francia. In honorem E. Suomela-Härmä*, éd. E. Garavelli, M. Helkkula, O. Välikangas et M. Ursin, Helsinki : Société néophilologique (Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki, 69), 2006, p. 457-472.

VINCENSINI Jean-Jacques, « L'Interdit Mélusinien (introduction au merveilleux dans la narration médiévale) », *Censures et interdits*, éd. par B. Baillaud, J. de Gramont et D. Hüe (dir.), Cahiers Diderot, 9, Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 89-102.

VINCENSINI Jean-Jacques, « Samedi, jour de la double vie de Mélusine. Introduction à la signification mythique des récits « mélusiniens » », in *Mélusines continentales et insulaires*, éd. par J.-M. Boivin et P. Mac Cana, Paris : Champion, 1999, p. 77-103.

VITULLO Liliane, « De l'autobiographie à la fiction romanesque : l'élaboration de la diégèse chez Franz Hellens », in *Franz Hellens entre mythe et réalité*, éd. par V. Nachtergaele, Louvain : Leuven University Press, 1990, p. 89-97.

VINAVER Eugène, *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris : Nizet, 1970.

WAHLEN Barbara, « "Je n'en feray que che que j'en ay empensé !" Le nain Tronc dans *Ysaïe le Triste* », Lausanne : Archipel, 2002.

WALTER Philippe, « Merlin en ses métamorphoses : le cor et la plume », in *Cornes et plumes dans la littérature médiévale. Attributs, signes et emblèmes*, éd. par F. Pomel, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 73-90.

WALTER Philippe, « Merlin, le loup et saint Blaise », *Mediaevistik* 11, 1998, p. 97-111.

WESTRA Haijo J., "The Allegorical interpretation of myth : its origins, justification and effect", in *Mediaeval Antiquity*, éd. par A. Welkenhuysen, H. Braet, W. Verbeke, Louvain : Leuven University Press, 1995, p. 277-290.

WHITE-LE GOFF Myriam, « Mélusine : l'envol de la dragonne, de la fée à la femme, ou la littérature métamorphique », in *les Annales de l'Université Stefan cel Mare Suceava, section littérature*, 2008, version dactylographiée.

WOLF-BONVIN Romaine, « La *Bestornée* et le « coup de la nef » : la merveille dans *La Vengeance Raguidel* », in *Une étrange constance. Les motifs du merveilleux dans les littératures française et francophone*, éd. par F. Gingras, Saint-Nicolas : Presses de l'Université Laval, 2006, p. 75-90.

WOLFZETTEL Friedrich, « La "découverte" du folklore et du merveilleux folklorique au Moyen Âge tardif », *Moyen Français*, 51-53, 2002, p. 627-640.

ZASTROIU Ana, « « Fantastique réel » et « réalisme magique » chez Franz Hellens », in *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, éd. S. Ben Ali, Clermont-Ferrand : PUBP, 2003, p. 139-145

Dictionnaires :

Dictionnaire étymologique de la langue française, O. Bloch, W. Von Wartburg, Paris : Presses universitaires de France, 1994.

Dictionnaire de critique littéraire, Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, Paris : Armand Colin, 2004.

Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/>.