



HAL
open science

Jean d'Arras au miroir du grand siècle. La figure serpentine dans la Mélusine de Nodot et chez quelques conteurs de la fin du XVIIe siècle

Tony Gheeraert

► To cite this version:

Tony Gheeraert. Jean d'Arras au miroir du grand siècle. La figure serpentine dans la Mélusine de Nodot et chez quelques conteurs de la fin du XVIIe siècle. Hubert Heckmann, Beate Langenbruch, Nicolas Lenoir. “ Cel corn ad lunge aleine! ” Mélanges en l'honneur de Jean Maurice, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, pp.335-353, 2016. hal-02058576

HAL Id: hal-02058576

<https://hal.science/hal-02058576>

Submitted on 6 Mar 2019

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

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

Jean d'Arras au miroir du grand siècle

La figure serpentine dans la *Mélusine* de Nodot et chez quelques conteurs de la fin du xvii^e siècle

Tony GHEERAERT

Le temps n'est plus où, sur la foi de quelques lignes tirées de la *Lettre à l'Académie* de Fénelon¹, on tenait pour négligeable l'influence du Moyen Âge sur la littérature du xvii^e siècle. On sait aujourd'hui que l'admiration pour l'Antiquité gréco-latine, professée par les élites, n'empêcha jamais ceux qu'on appelle « classiques » de goûter, plus ou moins clandestinement, la saveur des « vieux romans² ». Un colloque organisé par le Centre d'étude et de recherche Éditer-interpréter a fait le point sur ce courant le plus souvent souterrain, mais déterminant dans la constitution du classicisme, dont les œuvres ne sauraient s'expliquer par la seule référence aux chefs-d'œuvre datant du « Siècle d'Auguste³ ». Le plus souvent refoulé ou masqué, cet attrait pour une littérature volontiers condamnée par la culture officielle se donne à lire et à entendre pleinement lors de la vogue des contes de fées, qui déferle à partir de 1690 : les conteurs y multiplient à plaisir les références au « temps passé⁴ », à l'époque des « troubadours⁵ » et à la tradition millénaire au

-
1. Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie* [1714], Léon Feugère (éd.), Paris, 1886, p. 90.
 2. Voir Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, Alphonse Feillet (éd.), Paris, Aubry, 1870. On y lit que « si Aristote revenait et qu'il se mît en tête de trouver une matière d'art poétique en *Lancelot* », il réussirait « aussi bien qu'en *Illiade* et *l'Odyssée* » (p. 9).
 3. *Accès aux textes médiévaux du Moyen Âge au xviii^e siècle*, actes du colloque organisé par Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin, Rouen, 11-13 décembre 2008, Paris, Champion, 2012.
 4. Charles Perrault intitule son recueil de contes en prose *Histoires ou contes du temps passé* (Paris, Barbin, 1697).
 5. « Les troubadours sont les auteurs des petites histoires dont j'ai parlé [c'est-à-dire les contes] », explique la parente de Perrault, M^{lle} Lhéritier, dans la « Lettre à Madame D. G. *** (*Contes*, Raymonde Robert [éd.], Paris, Champion, 2005, p. 36).

cours de laquelle se sont transmises les légendes merveilleuses⁶. Les récits fourmillent de chevaliers errants cherchant aventures⁷, de donjons gothiques menaçant ruine⁸ et de manuscrits enluminés féconds en sortilèges⁹. La difficulté, pour le lecteur d’aujourd’hui, consiste à renouer les fils et à reconstituer les filiations : par quels vecteurs les élites du xvii^e siècle, formées dès leur plus jeune âge, dans les collèges, aux lettres latines, pouvaient-elles avoir connu l’héritage des romans de chevalerie et autres fantaisies féeriques ? Même en la cantonnant au monde des contes de fées, la question est d’autant plus épineuse que les auteurs sont peu enclins à dévoiler l’identité de leurs modèles, et s’ingénient plutôt à brouiller les pistes qu’à satisfaire la curiosité téméraire du critique. De plus, pour nourrir leur imaginaire, les conteurs puisent plus volontiers à la source des conteurs italiens de la Renaissance, Straparole au premier chef¹⁰, qu’à celle des manuscrits enluminés. Quelques textes peuvent toutefois se prévaloir d’une authentique ascendance médiévale, comme « Le Pigeon et la colombe » de M^{me} d’Aulnoy, dont Nadine Jasmin a montré qu’il démarque l’histoire de *Floire et Blanchefleur*¹¹, ou « L’Enchanteur » de M^{lle} de La Force, inspiré par un

-
6. Le *Mercurie galant*, dans la présentation qu’il donne des *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault, évoque la succession de nourrices, parents et gouvernantes par laquelle « depuis plus de mille ans » se sont transmis les contes (n^o de janvier 1697, p. 250 ; reproduit dans *Contes merveilleux*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Champion, t. IV, 2005, p. 335).
 7. Le chevalier de Mailly (voir *infra*) met ainsi en scène des « chevaliers qui avaient fait vœu de chercher des aventures de chevalerie » (« Les Illustres Fées », dans *Contes merveilleux, op. cit.*, p. 552).
 8. Comme celui où se trouve enfermé le prince Torticolis, dans le *Rameau d’or* de M^{me} d’Aulnoy : « Le roi... le fit enfermer dans une tour qui avait été bâtie exprès pour les princes rebelles, mais il ne s’en était point trouvé depuis deux cents ans : de sorte que tout y était en assez mauvais ordre » (M^{me} d’Aulnoy, *Contes des fées*, Nadine Jasmin [éd.], Paris, Champion, 2004, p. 302).
 9. Dans le même conte, Torticolis « prit un vieux manuscrit qui lui tomba le premier sous la main ; les feuilles en étaient de vélin, peintes tout autour, et la couverture d’or émaillé de bleu, qui formait des chiffres » (*ibid.*, p. 304).
 10. Straparole, *Les nuits facétieuses* [1550-1553], traduction revue et postfacée par Joël Gayraud, Paris, Librairie Corti, 1999.
 11. *Contes des fées*, Nadine Jasmin (éd.), *op. cit.*, p. 849-890. Voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de M^{me} d’Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Champion, 2002, p. 110-116, « La réécriture d’un roman précourtois du xii^e siècle ».

« ancien livre gothique » relatant un épisode du cycle du Graal¹² ; on peut éventuellement ajouter, à la lisière du genre du conte, *Grisélidis* de Perrault, lointainement issu de Boccace¹³. Mais même lorsqu'une origine aussi ancienne peut être démontrée, la connaissance du Moyen Âge dont disposent les conteurs reste le plus souvent indirecte : les romans d'autrefois sont lus dans des rééditions renaissantes, voire dans des ouvrages contemporains diffusés par les colporteurs – cette culture populaire n'épargnait pas les élites, comme le montrent les études portant sur la « lecture partagée¹⁴ ». Le plus souvent, le Moyen Âge mis en scène dans les contes procède d'une reconstruction fantaisiste qui ne s'appuie guère sur des recherches philologiques.

Aussi, *L'Histoire de Mélusine* de François Nodot¹⁵, suivie deux ans plus tard par *L'Histoire de Geoffroy*¹⁶, occupent-elles une place à part dans le corpus féerique « fin de siècle » : l'auteur s'y réclame en effet de Jean d'Arras, et affiche sa fidélité envers son modèle rédigé au XIV^e siècle. L'examen de cet ouvrage au croisement du roman et de la chronique permettra de mesurer la part de la dette des conteurs envers le Moyen

-
12. M^{lle} de La Force écrit dans l'« Avis » en tête du conte : « L'Enchanteur est pris d'un ancien livre gothique, nommé Perseval [*sic*]. On y a retranché beaucoup de choses qui n'étaient pas suivant nos mœurs. On y en a ajouté bien d'autres aussi », dans *Contes*, Raymonde Robert (éd.), *op. cit.*, p. 339-355. Voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002 (1982), p. 192-195 : Raymonde Robert explique que cet « ancien livre gothique » se révèle en fait être un épisode tiré de la première continuation de *Perseval*, et daté du XII^e siècle (Paris, BNF, Rés. Y² 74).
 13. L'histoire de *Grisélidis* est la dernière du *Décameron* (Boccace, *Décameron*, traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 840-852).
 14. Voir par exemple, sur la question du conte de fées, Catherine Velay-Vallantin, « Les *Contes* de Perrault entre ethnologie et histoire : relire Arnold van Gennep et Marc Soriano », dans Jean Perrault (dir.), *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998, p. 30-31.
 15. François Nodot, *Histoire de Mélusine, tirée des chroniques de Poitou, et qui sert d'origine à l'ancienne maison de Lusignan*, Paris, Barbin, 1698. Claude Barbin, en ces années où la vogue des contes battait son plein, s'était fait une spécialité de ce petit genre. La même année paraît un tirage portant, outre l'adresse de Barbin, celle de Moette (archives départementales de Vendée, bibliothèque Émile-Brethé, 1698). Pierre Bayle mentionne aussi une édition hollandaise parue chez Henry Desbordes, à Amsterdam (*Nouvelles de la République des lettres*, Amsterdam, Desbordes, t. II, juin 1699, p. 687). Une seconde édition voit le jour deux ans plus tard, sous un titre un peu différent (*Histoire de Mélusine, princesse de Lusignan, et de ses fils [...] desquels l'illustre maison de Lusignan tire son origine*, Paris, veuve Barbin, 1700).
 16. *Histoire de Geoffroy, surnommé à la grand'dent, sixième fils de Mélusine, et prince de Lusignan*, Paris, veuve Barbin, 1700.

Âge, ainsi que les enjeux de ces réécritures, dans leur triple dimension politique, éthico-religieuse et surtout esthétique. De telles considérations nous entraîneront sur un terrain cher à Jean Maurice : celui de la thématique animale. La dame de Lusignan, créature hybride, permet en effet d'éclairer le rôle et la place des innombrables figures serpentes – vipères, monstres ou dragons – dans l'ensemble de la production de contes merveilleux des années 1690, et singulièrement dans ceux de la plus fameuse des conteuses, M^{me} d'Aulnoy.

« La plus célèbre des fées¹⁷ »

De Morgane ou de Mélusine, les deux fées dont Laurence Harf-Lancner a montré la singulière importance au Moyen Âge¹⁸, l'âge classique a surtout gardé le souvenir de la seconde. Sa légende s'est essentiellement transmise par le canal du répertoire oral et folklorique¹⁹, mais la culture savante ne l'a pas non plus ignorée : connue des historiens²⁰, étudiée par les démonologues²¹, diffusée par la bibliothèque bleue, Mélusine donne également son titre à un roman, où son patronyme sert essentiellement à des fins publicitaires, car il n'est guère question de la noble dame poitevine dans ce *Roman de Mélusine* paru en 1637²². La princesse de Lusignan n'attendait que le regain d'intérêt pour le conte de fées, à la fin du siècle, pour réintégrer pleinement l'univers des belles-lettres. Beaucoup des auteurs de la période la mentionnent en passant, toujours d'ailleurs en respectant son rang et son passé ; le chevalier de Mailly,

17. *Histoire de Mélusine*, op. cit., préface « À son altesse royale Mademoiselle », non paginée.

18. Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

19. Le « bonhomme Robin », conteur mis en scène par Noël du Fail, raconte, à la veillée, entre autres histoires, celle de Mélusine (« Et ainsi occupés à diverses besognes, le bonhomme Robin, après avoir imposé silence, commençait le conte de la cigogne, du temps que les bêtes parlaient [...] ; de Mélusine, du loup-garou, du cuir d'Anette, du moine bourré ; des fées [...] », Noël Du Fail, *Propos rustiques ; Baliverneries ; Contes et discours d'Eutrapel*, Paris, Gosselin, 1842, p. 43). Rabelais évoque également Mélusine, au chapitre 38 du *Quart Livre*.

20. Brantôme mentionne sa légende (*Œuvres du seigneur de Brantôme*, éd. L. Lalanne, « Grands capitaines français », tome V, 1869, p. 19).

21. Comme Paracelse avant lui, Pierre Le Loyer en fait une nymphe dans son *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et âmes, se montrant visibles aux hommes*, Paris, Buon, 1605, p. 200-201.

22. M. L. M. D. M., *Le Roman de Mélusine*, Paris, P. Rocolet, 1637.

auteur des *Illustres fées*, met ainsi en scène un prince du Poitou à la recherche des secrets de féerie de son aïeule :

Il se souvint d'avoir ouï dire que Mélusine, de qui il descendait en ligne directe, avait été fée, qu'elle avait laissé des secrets de féerie admirables et plusieurs instruments servant à des usages particuliers de son art. C'était une ancienne tradition de sa maison, il se mit à penser où il pourrait trouver tout cela, et jugea que ce serait dans la tour de Lusignan, demeure ancienne de Mélusine et où elle apparaît encore de temps en temps, si l'on en croit les chroniques du Poitou²³.

Jean de Préchac, auteur de contes hagiographiques à la gloire du roi et de la maison d'Orléans (ses *Contes moins contes que les autres* datent également de 1698), mentionne également Mélusine dans sa « Reine des fées » : battue de peu lors de l'élection au poste royal par Méridiana, la dame de Lusignan est cependant bien traitée par la nouvelle souveraine ; celle-ci lève en faveur de son « aînée » l'interdiction de « féer » qui frappait depuis trois siècles ces créatures surnaturelles :

La Merlusine²⁴ ayant fait une profonde révérence, assura la reine qu'elle n'avait jamais perdu d'occasion de faire du bien à ceux de sa maison, et à beaucoup d'autres ; [...] elle faisait secrètement tous les biens dont elle était capable, sans autre motif que la satisfaction que les âmes bien nées trouvent à pratiquer la vertu ; la reine la traita fort civilement, et après lui avoir fait beaucoup d'honneur et donné de grandes louanges, elle leva son interdiction²⁵.

Il appartenait à François Nodot (1650-1710) de rendre à Mélusine la première place qui lui revenait de droit dans le panthéon de la féerie. Comme son contemporain Mailly, Nodot est d'abord un militaire, spécialiste de l'approvisionnement en vivres, sujet sur lequel il a rédigé un traité²⁶. Soldat et érudit, il a cru mettre la main, à Belgrade, sur des fragments inédits de Pétrone, qu'il a édités et traduits²⁷. Sa trouvaille, ou prétendue telle, rencontra de grandes réserves dans le milieu intellectuel ; il s'ensuivit une vive polémique, qui n'était pas close lorsque le munitionnaire antiquisant fit paraître son *Histoire de*

23. Louis de Mailly, « Le Prince Roger », dans *Les Illustres Fées*, Paris, Brunet, 1698 ; reproduit dans *Contes merveilleux, op. cit.*, p. 523.

24. Préchac choisit l'une des dénominations habituelles de la fée, la plus conforme à l'étymologie fréquemment alléguée (Mère Lusine, pour « mère des Lusignan »).

25. Jean de Préchac, « La Reine des fées », dans *Contes moins contes que les autres* [1698] ; reproduit dans *Contes merveilleux, op. cit.*, p. 749.

26. *Le munitionnaire des armées de France*, Paris, 1701.

27. *Traduction entière de Pétrone suivant le nouveau manuscrit trouvé à Belgrade, en 1688*, Cologne, 1694.

Mélusine. L'ouvrage, dédié, comme les contes en prose de Perrault, à Mademoiselle, n'est pas à proprement parler un conte de fées ; le critère d'exclusion n'est pas ici la longueur, car les récits de M^{lle} Lhéritier ou de M^{me} d'Aulnoy sont souvent de bonne taille, mais la structure et la composition. Construite sur une trame qui ne relève pas d'un conte-type clairement identifiable, l'œuvre ne procède pas du folklore, et ne feint pas même, comme la plupart des productions du temps, d'en être issue²⁸. Présentée comme un simple démarquage du roman de Jean d'Arras, le livre se trouve en fait au croisement de la chronique, de la nouvelle galante et du roman de chevalerie ; tout en donnant dans le merveilleux et l'aventure sentimentale teintée de préciosité, Nodot proclame aussi son souci de vérité factuelle et historique.

Un tel livre échappe aux classifications de la poétique classique ; les catégories médiévales sont plus aptes à en saisir l'esprit : comme l'ont montré Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy-Ladurie, l'histoire de Mélusine s'apparente plutôt au genre de la « légende » au sens que Grimm donne à ce mot, qu'à celui du conte²⁹. La légende se caractérise en particulier par un souci d'ancrage historique, sensible chez Jean d'Arras mais aussi chez Nodot : moins conteur qu'historien, c'est en antiquaire que ce dernier décide de traiter de la féerie. Il déclare dès le seuil de son ouvrage sa prétention à la fidélité envers les sources, privilégiant Jean d'Arras, mais sans ignorer les autres auteurs sérieux qui ont évoqué la fée du Poitou :

Pour composer notre histoire avec plus d'exactitude, je n'ai pas seulement suivi pour les faits l'auteur qui l'a écrite en 1387, mais j'ai consulté tous les livres que j'ai pu découvrir qui en ont parlé. J'ai trouvé que c'était environ l'an mille que Mélusine fit les prodiges qu'on lui attribue, et bâtit entre autres ce château si fameux et si important³⁰ [...].

De fait, il reprend longuement Brantôme et n'hésite pas à citer en latin le poème *Melusina* du président Salvaing de Boissieu³¹, fait surprenant

28. Il existe quelques contes-types qu'on peut rapprocher de l'histoire de Mélusine, dans la mesure où ils mettent en scène un époux surnaturel, comme le n° AT.449, « l'homme qui a épousé une femme-vampire », ou le n° AT.425, « La recherche de l'époux disparu », mais il ne s'agit que de convergences ponctuelles.

29. Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy-Ladurie, « Mélusine maternelle et défri-chieuse », *Annales, économies, sociétés, civilisations*, vol. 26, n° 3-4, 1971, p. 595.

30. François Nodot, *Histoire de Mélusine, op. cit.*, préface, non paginée.

31. *Ibid.*, p. 264-265.

pour un ouvrage mondain adressé à une dame. En ethnographe³², il identifie les toponymes liés à la tradition de Mélusine, et rapporte les coutumes locales concernant la fée :

[À propos de la fontaine où se rencontrèrent Mélusine et Raymondin] On l'appelle aujourd'hui, par corruption, Font de Sée, et tous les ans au mois de mai on tient une grande foire dans la prairie voisine où les pâtisseries vendent des figures de femmes bien coiffées, qu'on nomme des Merlusines³³.

C'est également en historien méticuleux que Nodot prend ses distances avec Jean d'Arras lorsque celui-ci, dans sa préface, justifie le merveilleux mélusinien en développant une apologie du surnaturel, et en recommandant à ses lecteurs de seulement s'émerveiller devant les œuvres divines, sans chercher à en percer le secret :

Or ça donc la créature ne doit pas trop travailler par outrage présomption que le jugement de Dieu le Créateur veuille comprendre en son bon entendement mais doit bien la créature en pensant soit émerveiller de celui, et en soi émerveillant considérer comme elle puisse dignement louer et glorifier et celui qui tellement juge et ordonne de telles choses à son plaisir, et vouloir sans contredit³⁴.

La féerie relevait à ses yeux de ces mystérieuses opérations divines qu'il convenait de révéler dans une admiration silencieuse :

Le prophète David, dit que les jugements et punitions de Dieu sont des abîmes sans fond et sans rive, et n'est passage qui telle choses cuide comprendre en son entendement, et pense que les merveilles qui sont en l'universel monde, sont les plus vraies, comme on dit des choses qu'on appelle Faées, et comme est de plusieurs autres choses, dont nous n'avons pas la connaissance³⁵.

L'adaptateur classique se contente, prudemment, de reprendre au discours indirect l'argumentaire du chroniqueur de Jean de Berry en faveur de la foi dans le merveilleux, mais sans demander à son lecteur d'y adhérer, ni même exiger de lui la simple suspension de la crédulité qu'inclut généralement le pacte de lecture féerique :

32. Sur la dimension « ethnographique » de ce roman, voir Lise Andriès, « *Mélusine* et *Orson* : deux réécritures de la Bibliothèque bleue », dans Thierry Delcourt et Élisabeth Parinet (dir.), *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, École des chartes, 2000, p. 90.

33. François Nodot, *Histoire de Mélusine*, op. cit., p. 25, note.

34. Jean d'Arras, *Mélusine nouvellement imprimée*, Troyes, Febvre, 1692, fol. A i-A ij. Nous citons Jean d'Arras d'après l'édition probablement utilisée par Nodot, voir *infra*.

35. *Ibid.*, fol. A i.

Cet auteur dit, dans une manière de préface, digne d’être lue pour son ingénuité, qu’il a tiré toute sa narration des Chroniques de Lusignan, qui étaient tombées en la possession du duc [...]; ajoutant, qu’il obéit à son prince, et qu’il réfère tout à la gloire de Dieu, parce qu’il est persuadé que son récit est très vrai, quoiqu’il paraisse incroyable ; mais que l’opération des choses surnaturelles, ainsi que le sont celles des fées, sont des jugements du Ciel, qui selon le prophète David, paraissent des abîmes à l’esprit de l’homme, trop faible pour les comprendre.

Nodot reconnaît certes bien des « acronymes³⁶ » dans son récit, mais les attribue à son modèle et les conserve, dit-il, par un scrupule de fidélité.

En revanche, comme le montrent plusieurs indices, cette minutie ne le conduit pas à revenir aux manuscrits médiévaux, ni même aux premiers incunables : Nodot, en traitant séparément, dans deux volumes distincts, les aventures de Mélusine et celles de Geoffroy, adopte le découpage imaginé vers 1525 par l’éditeur Philippe Le Noir, et repris ensuite par tous ses successeurs³⁷. Tout porte à penser que Nodot s’est en fait servi d’une édition de colportage, les imprimeurs troyens étant, à la fin du XVII^e siècle, les seuls à inscrire encore l’histoire de Mélusine dans leur catalogue. Deux éditions avaient vu le jour dans les dernières décennies du siècle, l’une chez Oudot, en 1677³⁸, l’autre chez Jacques Febvre, en 1692³⁹. Toutes deux reproduisaient le même texte, écrit dans un français archaïsant plus proche de Jean d’Arras que la version de Nodot. Celui-ci fait siennes plusieurs altérations du texte imputables à ces ouvrages de papier bleu. Ainsi, il reprend le nom de Nathan que ces ouvrages donnent au fils d’Élinas⁴⁰, alors qu’il s’appelait Mataquas chez Jean d’Arras⁴¹.

Malgré les libertés que l’adaptateur prend avec sa source, l’*Histoire de Mélusine* n’en constitue pas moins une pièce capitale dans l’élaboration d’une théorie classique du conte merveilleux. Le roman de Jean d’Arras offrait en effet un précieux argument en faveur de la thèse défendue par M^{lle} Lhéritier sur l’origine des fées et la fonction des conteurs mondains classiques. Selon cette parente de Perrault, les contes de fées avaient été

36. François Nodot, *Histoire de Mélusine*, *op. cit.*, préface, non paginée.

37. Sur les manuscrits et les premières éditions du roman de Jean d’Arras, voir Laurence Harf-Lancner, « *Le Roman de Mélusine et Le Roman de Geoffroy à la grand’dent* : les éditions imprimées de l’œuvre de Jean d’Arras », *Bibliothèque d’humanisme et de Renaissance*, L (2), 1988, p. 349-366.

38. *Mélusine nouvellement imprimée*, Troyes, Nicolas Oudot, 1677.

39. *Mélusine nouvellement imprimée*, Troyes, Jacques Febvre, 1692.

40. *Ibid.*, fol. A iiij.

41. Jean d’Arras, *Mélusine, ou la noble histoire de Lusignan*, Jean-Jacques Vincensini (éd.), Paris, Librairie générale française, 2003, p. 130.

inventés par les troubadours, avant de tomber dans les mains du peuple qui en avait certes préservé le souvenir, mais qui les avait dénaturés :

[Les troubadours] remplirent leurs récits de prodiges étonnants des fées et des enchanteurs [...]. La tradition nous a conservé les contes des troubadours, et comme ils sont ordinairement remplis de faits surprenants, et qu'ils enferment une bonne morale, les grands-mères et les gouvernantes les ont toujours racontés aux enfants pour leur mettre dans l'esprit la haine du vice et l'amour de la vertu. Ils n'ont plus servi qu'à cet usage. [...] Ces contes se sont remplis d'impureté en passant par la bouche du petit peuple ; de même qu'une eau pure se charge toujours d'ordure en passant par un canal sale. Si les gens du peuple sont simples, ils sont grossiers aussi ; ils ne savent pas ce que c'est que bienséance⁴² [...]

La mission des conteurs, expliquait-elle, consistait à retirer ces œuvres de la culture orale pour leur rendre leur éclat aristocratique et les réintégrer dans l'univers des belles-lettres où elles avaient vu le jour :

Cette décadence des romans [et des contes] en ayant fait prendre du dégoût, on s'est avisé de remonter à leur source, et l'on a remis en règne les contes du style des troubadours. Un Académicien illustre par quantité de beaux ouvrages et par les lumières admirables qu'il a dans tous les beaux-arts, a mis en vers des contes de ce caractère, qui ont eu une approbation universelle. Ensuite on en a fait en prose⁴³ [...]

Ce séduisant échafaudage spéculatif manquait pourtant singulièrement de substrat pour l'étayer : on n'a pas gardé trace, et pour cause, des œuvres des trouvères portant sur Cendrillon ou L'Oiseau bleu. Avec *Grisélidis*, *L'Histoire de Mélusine* représente une pièce de choix à verser en faveur de cette thèse fragile, et c'est ce qui explique sans doute en partie le dévolu jeté par Nodot sur la fée du Poitou : Jean d'Arras n'est certes pas à proprement parler un « troubadour », mais néanmoins un écrivain lettré, dont le roman a été récupéré et galvaudé suite à la récupération folklorique dont elle a fait l'objet ; il pouvait donc servir à illustrer la théorie de M^{lle} Lhéritier. La situation de Nodot vis-à-vis de son modèle est ainsi objectivement fort proche de celle qui avait conduit Perrault à mettre en vers le conte de Boccace quelques années plus tôt : les deux auteurs puisent dans une matière médiévale noble, qui s'est ensuite « sali[e] entre les mains du peuple⁴⁴ » du fait du mode de transmission

42. M^{lle} Lhéritier, « Lettre à Madame D. G*** », dans Raymonde Robert (éd.), *Contes*, *op. cit.*, p. 35-39.

43. *Ibid.*, p. 37.

44. « À Monsieur *** en lui envoyant *Grisélidis* », dans *Contes merveilleux*, *op. cit.*, p. 146. Cette mention n'apparaît que dans l'édition de 1691 et disparaît des textes ultérieurs.

oral, et à laquelle il convient de redonner son éclat, au prix d’adaptations à la sensibilité de leur temps, comme le préconise M^{lle} Lhéritier⁴⁵. Cette modernisation de la féerie, indispensable à sa réhabilitation, passe chez Nodot par plusieurs techniques de réécriture qui relèvent des exigences propres à la poésie classique du merveilleux telles que les a mises en évidence Nadine Jasmin ; ces procédés sont à considérer non comme un simple sacrifice aux conventions du temps, mais comme autant d’outils nécessaires à la restauration d’une œuvre ancienne, afin de lui rendre son éclat sans lui ôter sa patine.

Miroir de la cour

« Moderne », Mélusine l’est par nature du fait de sa condition : elle est une princesse. Dans son « Épître aux Fées modernes », M^{me} de Murat, s’adressant à ces dernières, raillait les anciennes fées, qui n’étaient que des paysannes rustaudes. Celles de son temps étaient plus élégantes :

Les anciennes fées vos devancières ne passent plus que pour des badines auprès de vous. Leurs occupations étaient basses et puérides, ne s’amusant qu’aux servantes et aux nourrices. Tout leur soin consistait à bien balayer la maison, mettre le pot au feu, faire la lessive, remuer et endormir les enfants, traire les vaches, battre le beurre, et mille autres pauvretés de cette nature. [...] Mais pour vous, Mesdames, vous avez bien pris une autre route [...]. Vous êtes toutes belles, jeunes, bien faites, galamment et richement vêtues et logées, et vous n’habitez que dans la cour des rois, ou dans des palais enchantés⁴⁶.

Notre fée du Poitou fait toutefois exception, de l’aveu même de la conteuse : « Hors Mélusine, et quelques demi-douzaines de ses semblables, tout le reste n’était que des gueuses. » La fée du Poitou est une fille de roi fière de sa haute naissance. Aussi Nodot n’a-t-il nul besoin de changer son identité, ses mœurs ou ses vêtements pour en faire une « fée moderne » : il lui suffit de la restaurer dans son ancienne dignité et ses privilèges d’autrefois. L’adaptateur classique, davantage que les éditeurs populaires, insiste sur les qualités aristocratiques de son héroïne, qui conjugue perfection physique et haute vertu morale ; alors que Raymondin reste silencieux au moment du départ de Guy

45. « La bienséance des mots n’ôte rien à la singularité des choses ; et si le peuple, ou les troubadours, s’étaient exprimés comme nous, leurs contes n’en auraient que mieux valu » (M^{lle} Lhéritier, *op. cit.*, p. 39).

46. M^{me} de Murat, « Épître aux fées modernes », dans *Contes*, Geneviève Patard (éd.), Paris, Champion, 2006, p. 199.

et Urian pour Chypre, c'est elle qui leur prodigue des leçons de sage gouvernement :

Raymondin ne tint pas grand discours à ses enfants, il se retira après les avoir embrassés, pressé qu'il était de douleur, et laissa le soin à son épouse de leur donner les instructions qu'ils devaient suivre pour se comporter prudemment dans une aussi haute entreprise [...]. Elle leur enseigna les maximes les plus sûres qu'ils pouvaient pratiquer, pour régner heureusement ; elle leur prescrivit encore la manière dont ils devaient en user avec une si grande quantité de noblesse, qui leur faisait l'honneur de les suivre pour combattre sous leurs étendards⁴⁷.

Chez l'auteur médiéval comme chez le classique, Mélusine est impliquée dans des questions politiques qui dépassent le seul cadre de la fiction et touchent à l'actualité. La *Mélusine* de Jean d'Arras était en effet un texte à haute teneur idéologique : à cette époque, le duc de Berry, à l'instigation de son frère Charles V, avait repris par la force le Poitou aux Anglais, et tâchait désormais de légitimer sa difficile conquête. *L'Histoire de Mélusine*, commandée par le duc à Jean d'Arras, avait pour fonction de justifier les prétentions dynastiques du mécène. Le romancier soulignait ainsi les liens entre les Lusignan et les Luxembourg, dont le duc descendait par sa mère, et suggérait par-là que, la branche française des Lusignan étant éteinte, le nouveau seigneur du Poitou pouvait avec quelque vraisemblance apparaître comme le suzerain en droit du comté, et non comme un simple conquérant.

Comme son illustre prédécesseur, Nodot compose sa Mélusine pour mieux servir les descendants de la fée :

J'ai entrepris de renouveler cette histoire, et même de l'éclaircir en quantité d'endroits, à la sollicitation de plusieurs personnes de qualité qui sont sorties de la fameuse Mélusine, dont la postérité devient très puissante⁴⁸.

Nodot substitue aux références politiques liées à la guerre de Cent Ans des considérations moins intempestives : en 1698, la France vient à peine de sortir de la longue et difficile guerre de Sept Ans qui l'avait opposée à une vaste coalition européenne. *L'Histoire de Mélusine* fait indirectement écho à l'un des événements qui ont contribué au règlement du conflit, le mariage du duc de Bourgogne, petit-fils du roi et dauphin attendu, avec la pétillante Marie-Adélaïde de Savoie, nièce de Mademoiselle, destinataire du livre de Nodot. Cette union matrimoniale,

47. *Histoire de Mélusine*, op. cit., p. 96-97.

48. *Ibid.*, préface non paginée.

prévue par le traité de Ryswick, scellait la réconciliation entre la Savoie, qui avait pris le parti des coalisés jusqu'en 1696, et la France.

Ce coup d'échec diplomatique serait d'un piètre intérêt pour comprendre l'importance politique de la fée-serpent si les conteurs classiques, souvent proches du cercle des Orléans, ne faisaient pas couler dans les veines de leurs Mélusines autant, voire plus, de sang savoyard que poitevin. Préchac, qui accorde à Merlusine une place de choix dans ses *Contes moins contes que les autres*, oublie ainsi les Lusignan et ne connaît que la seconde vie de Mélusine à Sassenage : « quoiqu'elle habitât depuis longtemps les montagnes du Dauphiné, elle avait cédé sa retraite aux Chartreux, et s'était retirée dans le château de Sassenage⁴⁹ ». Mélusine est honorée depuis longtemps dans la région : les barons de Sassenage en avaient fait graver la figure au fronton de leur château. Selon les légendes locales, Mélusine, après son départ du Poitou, revécut les mêmes aventures que celles qu'elle avait connues près de Raymondin, s'éprenant du seigneur du lieu, lui ordonnant de ne pas chercher à la voir le samedi, et se métamorphosant pour toujours après la trahison de son second conjoint. Nodot, trop contraint par sa source, ne peut aller si loin qu'il en oublierait les origines poitevines de la légende, mais il prend sur lui d'ajouter à sa source un appendice sur la destinée dauphinoise de son héroïne, fondé sur un poème du président de Boissieu, dont la fille avait épousé le baron de Sassenage :

Il arrivera aussi un jour que quelques-uns de mes descendants [c'est Mélusine qui parle], sortant de Lusignan, deviendront seigneurs de Sassenage : ce seront de grands guerriers, et qui feront quantité de belles actions. Enfin lorsque quelqu'un de ma maison sera prêt de mourir, j'irai annoncer leur cruel destin par des cris et des gémissements⁵⁰.

En célébrant en Mélusine la fée de la Savoie, les conteurs rendent hommage au cercle des Orléans, amateurs de féerie, tout en célébrant la récente alliance de la maison de Savoie avec la famille de France.

Nodot se soucie aussi de la forme de son ouvrage, et opte pour une écriture susceptible de trouver des échos dans le public salonnier. Ainsi qu'il s'en explique dans son épître dédicatoire, il convenait, pour offrir dignement *L'Histoire de Mélusine* à Mademoiselle, de la parer des atours qui convenaient à cette princesse :

J'ai donc recueilli tous ces événements fameux ; mais pour les rendre plus agréables à Votre Altesse Royale, j'ai cru qu'il ne fallait pas les laisser aussi

49. Jean de Préchac, « La reine des fées », *op. cit.*, p. 749.

50. *Histoire de Mélusine*, *op. cit.*, p. 169.

nus qu'ils le sont dans les Chroniques qui en font mention ; et que je devais leur donner les ornements qui peuvent leur convenir⁵¹.

On ne s'étonne pas, dès lors, du tour sentimental que Nodot donne volontiers aux événements, ni de la correspondance amoureuse que s'échangent Guy de Lusignan et Hermine, l'héritière de Chypre, et dont on ne trouve trace ni chez Jean d'Arras ni dans les éditions bleues :

— Je vous ai déjà de si grandes obligations, Seigneur, reprit Hermine, que je n'ose en exiger encore de votre générosité : car de quelles manières pourrais-je satisfaire à tant de grâces ?

— En suivant le penchant que vous témoignez avoir par vos lettres, Madame, ajouta cet amant. Ces précieuses lettres que j'ai relues cent fois, et dont ma bonne fortune vient d'augmenter le nombre. En disant ces paroles, il tira de sa poche la lettre de la princesse, que le Soudan [Sultan] avait interceptée⁵² [...].

La peinture de Guy en parfait amant courtois, héroïque, dévoué et « généreux », la lettre interceptée, ou encore la tonalité galante rappellent le style des romans sentimentaux dont on se délectait dans les salons. La lettre qu'expédie Antoine de Lusignan à sa chère duchesse de Luxembourg est, de même, un modèle dans le genre de la « lettre galante » :

Il ne s'était jamais vu jusqu'à présent qu'on eût mis le siège devant un cœur pour l'obliger à se rendre. C'est une place qui ne se gagne qu'à force de tendresse, de soins, d'empressements, et non pas à main armée. Ce sont là les troupes qu'on doit faire agir pour s'en rendre maître. Les plus forts bataillons sont de faibles moyens pour s'en emparer⁵³.

La métaphore filée de la conquête amoureuse, comparée à celle d'une place assiégée, justifie une conception précieuse de l'amour, fondée sur le mérite et la patience d'une cour assidue. De tels changements sont loin d'être d'anecdotiques modifications inspirées par le prétendu mauvais goût du temps : elles correspondent en fait à une stratégie concertée de réhabilitation. Elles contribuent à recréer la « littérature » d'une œuvre dont les éditeurs troyens l'avait privée en dépouillant le récit de tout ornement pour ne conserver que la trame romanesque.

Nodot s'emploie aussi à moderniser la notion même de féerie. Si Jean d'Arras, suivi par les éditions bleues, glorifiait un monde enchanté dans lequel il voyait un témoignage de la toute-puissance de Dieu, Nodot

51. *Ibid.*, « Épître à Mademoiselle », non paginée.

52. *Ibid.*, p. 148.

53. *Ibid.*, p. 235.

préfère un merveilleux plus actuel et plus sulfureux, comme le montre la note dans laquelle il renvoie le lecteur à un traité au parfum de scandale : « Voyez le livre intitulé *Le Comte de Gabalis* touchant la nature de ces peuples. Il est fort divertissant⁵⁴. » L’auteur de ce curieux texte⁵⁵, l’abbé de Villars, surtout connu pour avoir été un détracteur de *Bérénice*, reprenait des thèses de Paracelse sur le merveilleux élémentaire⁵⁶ ; il expliquait, comme avant lui le médecin renaissant, que chaque élément est régi par une espèce surnaturelle : au feu sont liées les salamandres, à l’eau les nymphes, à l’air les sylphes et à la terre les gnomes⁵⁷. Mélusine se prêtait d’autant mieux à cette modernisation que Paracelse avait lui-même identifié la fée du Poitou à une nymphe. Être aquatique, en particulier le samedi qu’elle passe dans sa cuve, elle est aussi aérienne lorsqu’elle s’envole à la fin de l’histoire, et chtonienne par sa queue de serpent, cet animal étant traditionnellement lié à la terre. Nodot était ainsi encouragé à abonder dans le sens de ces théories fantaisistes ; il fit de Mélusine une élève de ces créatures féeriques auprès desquelles elle a selon lui peaufiné son savoir, au point d’oublier presque la malédiction qui pesait sur elle :

Elle alla donc ainsi de forêt en forêt pendant longtemps, et apprit si bien les sciences occultes par la communication qu’elle eut encore avec les esprits aériens, et les terrestres, qu’elle s’acquitt beaucoup de crédits parmi ces peuples élémentaires ; et si le désir de se voir délivrée de sa métamorphose des samedis ne l’eût pas pressée, elle eût renoncé à s’allier avec les hommes, pour conserver cet heureux empire⁵⁸.

« Fée moderne », Mélusine l’est enfin dans la mesure où son histoire manifeste toutes les qualités requises pour plaire au parti des Modernes, auquel sont liés les promoteurs du conte de fées. En adaptant Jean d’Arras, Nodot rejette les modèles gréco-latins au profit d’une source française, médiévale et chrétienne. Pour être une fée damnée, sa Mélusine n’en est pas moins pieuse et dévote ; ainsi prend-elle soin de faire restaurer l’abbaye de Maillères incendiée par son fils Geoffroy :

54. *Ibid.*, p. 18.

55. *Le Comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes*, Amsterdam, Pierre de Coup, 1715.

56. *Le Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits (Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus)* [1535], Sylvie Paris (trad. et éd.), Nîmes, Lacour, 1998.

57. Les gnomes de Gabalis correspondent aux pygmées de Paracelse : ce sont les élémentaux attachés à la terre.

58. *Histoire de Mélusine, op. cit.*, p. 18.

Que cependant, pour réparation du tort que souffrait l'Église, elle allait faire rebâtir cette abbaye plus belle qu'elle n'était, et capable d'y loger un plus grand nombre de religieux, qui desserviraient l'autel avec plus de piété⁵⁹.

L'allégeance moderne est perceptible également à travers l'image avantageuse qui est donnée de Mélusine, et qui renvoie au « féminisme » caractéristique du parti moderne : c'est elle en effet qui prend en main le destin des Lusignan, et, à ses côtés, Raymondin fait piètre figure ; il ne doit ses succès qu'à l'obéissance aveugle qu'il accorde aux volontés de la fée. Effacé, faible, coléreux, il prend place dans la galerie des protagonistes masculins des contes, pusillanimes ou irascibles, lâches ou despotiques, rarement doués de vertus admirables⁶⁰. L'héroïsme de Mélusine, à l'origine de la gloire des Lusignan, participe de la célébration d'une féminité placée au cœur de l'univers curial ; les mondaines qui constituent l'appui le plus solide du parti moderne trouvent ainsi dans le portrait de la fée un reflet de leurs propres aspirations éthiques, voire politiques.

Il convient enfin, pour mesurer l'inscription de l'œuvre dans le courant moderne, de s'arrêter au frontispice placé en regard de la page de titre. La formule latine placée au bas de l'image⁶¹ permet d'en identifier l'auteur : il s'agit de Nicolas Guérard (1648-1719), élève de François Chauveau qui illustra les romans de M^{lle} de Scudéry. L'artiste s'écarte de l'iconographie traditionnelle depuis Jean d'Arras : s'il conserve la naïveté de l'original, qui représentait dans la même scène les deux moments les plus dramatiques des aventures de Mélusine, il prend soin de les inscrire dans deux plans différents ; sur le devant de l'image, la fée est plongée à mi-corps dans un bassin d'où émerge la queue de serpent, mais sans le peigne et le miroir qui, d'après le texte, servaient à sa coiffure. Le graveur, centrant l'image sur la fée, fait aussi disparaître Raymondin que, sur l'original, l'on voyait mettre l'œil au trou de la serrure. Au fond, nous devinons la fée, cette fois complètement métamorphosée, quitter la tour de Lusignan par la voie des airs.

Le plus inattendu est la légende inscrite par le graveur : « *desinit in colubrum mulier formosa superne* », travestissement plaisant du quatrième vers de l'*Art poétique* d'Horace : « *desinat in piscem mulier formosa superne*. » La substitution d'un serpent au poisson de l'auteur latin est plus sérieuse que pourrait le laisser croire la modestie de la retouche :

59. *Ibid.*, p. 254.

60. Sur le discrédit dont pâtit l'image masculine par exemple chez M^{me} d'Aulnoy, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 350-368.

61. « *Guérard invenit et fecit* ».

le détournement d'une des plus hautes autorités revendiquées par les Anciens vaut comme une provocation. En se réclamant de qui apparaît, aux yeux d'Horace, comme le contre-modèle absolu, Guérard, et Nodot avec lui, revendiquent une forme d'art contre laquelle s'est construit le classicisme des Anciens. La citation transformée d'Horace fait en effet de Mélusine, aussi repoussante par son appendice caudale qu'elle est séduisante par le haut de son corps, l'emblème d'une esthétique anti-horatiennne. La figure honnie par la tradition devient ainsi la clef de voûte d'un système du beau fondé sur le composite. Les méandres tortueux de la croupe féerique rattachent la poétique mélusinienne à une tradition maniériste qui, au XVI^e siècle, avait fait de la *figura serpentinata*, inspirée par la redécouverte du Laocoon, la pierre angulaire d'un système plastique en rupture avec le néoclassicisme renaissant. Il n'est pas indifférent qu'on retrouve sur notre estampe les sinuosités appuyées de la queue, qui littéralisent la marque caractéristique de la deuxième Renaissance. La figure serpentine connaît un regain de faveur, à la fin du XVII^e siècle, dans le monde des arts plastiques : elle triomphe dans le style rocaille qui se développe alors, et dont Raymonde Robert a montré qu'il entretenait des liens étroits avec le genre du conte de fées⁶². Le tombeau d'Élinas, tel que le décrit Nodot, a ainsi tout d'un monument rococo :

Là elle fit ériger à son mari un mausolée si magnifique, que jamais il ne s'en est vu de pareil. Il y avait un grand nombre de chandeliers d'or, garnis de pierreries, et des lampes semblables, qui brûlaient jour et nuit. On voyait au pied de la tombe une représentation naturelle du roi faite d'albâtre, qui lui ressemblait beaucoup. Cette figure avait la main droite appuyée sur une table de marbre noir, où l'aventure de ce malheureux prince était écrite en lettres d'or⁶³.

Le rococo des contes ne se limite pas toutefois à permettre la constitution d'un décor curial élégant : il est une pièce centrale dans le dispositif anticlassique des Modernes tel qu'il s'élabore à travers la féerie. La tortueuse Mélusine met en péril la norme classique de beauté dans la mesure où elle suggère la faillite de l'idéal platonicien du *kalonkagathon*, et laisse affleurer une inquiétante ressemblance entre le *kakon* et le *kalon*. Comme l'écrit Gisèle Venet,

la poétique baroque [...] procède en effet de la reconnaissance implicite de la dangereuse contiguïté entre le beau et le monstrueux, et trouve son

62. « Décor de la féerie, féerie du décor : les contes de fées et le rococo », dans Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire*, op. cit., p. 371-388.

63. *Histoire de Mélusine*, op. cit., p. 20.

originalité créatrice dans la mise en mouvement de formes « dépravées », dans la recherche d'une beauté qui contrevienne aux lois de la proportion⁶⁴.

La figure scandaleuse de Mélusine incarne la séduction obscure qu'exerce un art dépravé : terrifiante et érotique, la fée, telle qu'elle est représentée au seuil de l'ouvrage, fonctionne comme un manifeste anticlassique qui aboutit à rejeter les valeurs d'équilibre et d'harmonie, de symétrie et de proportion, au profit d'une hybridation monstrueuse à travers laquelle se trouve repensée la catégorie du beau. La gravure permet d'inscrire le livre, et au-delà le corpus féerique « fin de siècle », dans un courant souterrain d'hostilité sourde au classicisme antique, qui part du maniérisme post-renaissant pour aller jusqu'à Hogarth et sa « *serpentine line* », en passant par le rococo. On constate, sans surprise, que l'*Histoire de Mélusine* rejette la plupart des éléments de la poétique aristotélo-horatienne : l'auteur ne se soucie ni de vraisemblance, ni de bienséance, ni d'équilibre dans la composition. L'œuvre est tout entière sous le signe du mélange : le livre entremêle le roman et le conte, l'histoire et la légende, le vrai et le faux⁶⁵ ; l'héroïne principale n'est pas moins équivoque : chrétienne ou païenne, tenant à la fois de la sainte et de la fée, fondatrice d'abbaye et matricide, monstrueuse au moral comme au physique, Mélusine, pour être impure, n'en est pas moins touchante, pathétique, et pour tout dire sympathique.

Le frontispice invite à reconsidérer l'ensemble des créatures chtoniennes telles qu'elles apparaissent chez les conteuses. Les contes, en effet, regorgent d'ondulations vipérines, de dragons sinueux ou d'ondoyantes sirènes. Le plus fameux exemple en est Serpentin Vert, personnage de M^{me} d'Aulnoy dans lequel une certaine critique psychanalytique aime à voir un symbole phallique. D'abord effrayée par « l'affreux Serpentin Vert, aux longs crins hérissés », la princesse Laideronnette ne tarde pas à se laisser séduire par la créature et à lui déclamer des vers d'amour :

Est-ce vous, Serpentin, cher amant, est-ce vous ?
 Puis-je revoir l'objet pour qui mon cœur soupire,
 Quoi ! je puis vous revoir, mon cher et tendre époux⁶⁶ ?

64. Gisèle Venet, « Avant-propos », dans Line Cottagnies, Tony Gheeraert et Gisèle Venet (dir.), *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque (xvi^e-xviii^e siècles)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 8.

65. Voir la distinction d'Aristote entre poésie et histoire, *Poétique*, 1451a-1451b.

66. M^{me} d'Aulnoy, « Serpentin vert », dans *Contes des fées*, op. cit., p. 590 et 594.

Si la dimension « érotico-sadique » de cette relation ne fait pas de doute⁶⁷, il n'est pas exclu non plus d'y repérer la mise en abyme d'une fronde menée contre l'art officiel. La séduction équivoque de Serpentin, qui conjugue laideur et beauté, opère selon des canons qui ne sont pas ceux hérités de la Grèce et repris par la première Renaissance italienne. Le motif folklorique de l'époux monstrueux sert ici de support à une réflexion d'ordre esthétique : ambigu, tout ensemble prince charmant et bête épouvantable, il paralyse la princesse dans une fascination délicieuse, où se mêlent terreur et attraction. L'intense sensualité de la créature n'est pas sans rappeler celle qui se dégage des beaux monstres chers aux maniéristes⁶⁸.

En exhibant avec complaisance la figure serpentine, les conteuses proclament leur refus de souscrire au goût des Anciens ; leur préférence va à l'excentricité de l'arabesque plutôt qu'à la régularité de la ligne. La fée poitevine, mi-femme mi-serpent, sert ainsi à célébrer des valeurs non vitruviennes ; elle manifeste la dilection accordée au chemin capricieux plutôt qu'à la rigueur de la symétrie, à la spirale sinueuse plutôt qu'à la correspondance des parties. Les contes optent pour la dissonance, l'incongruité, les torsions et les torsades, le décousu, en un mot le mouvement qui déplace les lignes, et délaissent ce rêve de pierre où le classicisme menace déjà, en cette extrême fin du siècle, de se figer en académisme. Une séduction vénéneuse se substitue à la beauté apollinienne : Mélusine la monstrueuse, ou le délicieux Serpentin Vert, possèdent une grâce inouïe, et contre nature, plus belle encore que la beauté⁶⁹. L'interprétation sexuelle de Serpentin Vert ne saurait en effet épuiser l'étrangeté de ces curieuses scènes d'amour : ce sont les fondements gréco-latins de l'esthétique du grand siècle qui chavirent avec le cœur de la princesse Laideronnette. Serpentin, prince attrayant et monstre repoussant, ne peut exercer son charme que sur les ruines d'un néoclassicisme contesté.

67. Voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 149-151.

68. Les exemples picturaux ou dans les arts plastiques sont innombrables, des grotesques d'Antonio Tempesta à la statue des Apennins par Jean de Bologne ; les monstres séduisants ne sont pas non plus inconnus en littérature : voir la belle étude de Gisèle Mathieu-Castellani, « La séduction du monstre. Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques », dans *La beauté et ses monstres*, *op. cit.*, p. 94-112.

69. « Hogarth, dont le traité est un éloge de la ligne serpentine appelée “Ligne de la beauté”, précise que la ligne ondoyante acquiert un supplément de beauté grâce à une valeur impondérable : la grâce » (Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 367, « La modernité »).

Si l'adaptateur de *L'Histoire de Mélusine*, comme celui de *Grisélidis*, entreprennent tous deux de faire sortir leur récit « tout sec et tout uni » du « papier bleu où il est depuis tant d'années⁷⁰ », il ne s'ensuit pas que les positions théoriques respectives de Nodot et Perrault soient rigoureusement les mêmes. En fait, d'un certain point de vue, elles sont inverses : alors que Perrault fait disparaître toute référence à Boccace et s'abstient de mentionner Pétrarque, pour ne reconnaître de dette qu'à l'égard de la Bibliothèque bleue, Nodot au contraire affecte de ne rien connaître de ces éditions grand public et ne renvoie qu'à l'autorité prestigieuse de Jean d'Arras. Ces deux partis pris entraînent deux types de réécriture différents : Perrault, qui ne se croit pas tenu de respecter la lettre des éditions populaires, se sent libre de métamorphoser le conte en nouvelle versifiée et richement ornée ; il multiplie les « traits de satire⁷¹ » aussi bien que les références mythologiques afin de donner de la pompe à une source pauvrement traitée. Nodot, au contraire, se flatte de faire justice au texte original à travers un simple « toilettage », de sorte qu'il est amené à dissimuler ses interventions plutôt qu'à les exhiber. Contrairement à Coudrette, qui choisissait dès le début du xv^e siècle de donner une version en vers de l'histoire de Mélusine, il opte pour la prose, et ne se permet pas les libertés poétiques que s'autorise l'auteur de *Grisélidis*. Ses manipulations du roman médiéval dans le sens de la galanterie sont évidentes, mais elles restent somme toute modestes eu égard à la façon dont les contemporains traitaient les conteurs italiens. C'est donc bien la double affirmation simultanée de fidélité à l'égard de Jean d'Arras et de modernisation de la féerie qui constitue la véritable originalité de l'entreprise de Nodot.

L'œuvre de Nodot témoigne des allers-retours permanents qu'effectue la figure mélusinienne entre la culture savante et la culture populaire : la trame de l'histoire, empruntée par Jean d'Arras à la fois aux « vraies chroniques » et aux « ouïs-dire » folkloriques des « anciens », procédait déjà d'une fusion habile de matériaux issus de ces deux univers. En tentant de redonner un lustre curial à la fée-serpent, tout en adaptant les enjeux politiques et esthétiques de son récit à l'intention de ses lecteurs aristocratiques, Nodot ne fait que prolonger ce mouvement d'oscillation qui caractérise l'histoire de Mélusine depuis les origines, et atteste ainsi la puissance universelle d'un thème qui trouve de forts échos dans l'imaginaire.

70. Charles Perrault, « À Monsieur ***, en lui envoyant *Grisélidis* », dans *Contes merveilleux*, *op. cit.*, p. 143.

71. *Ibid.*, p. 108.