

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**De la guivre au crapaud :**  
**l'analyse du motif merveilleux du baiser désenchanteur à la**  
**bête, dans le roman médiéval et dans le conte**

par Jacinthe Laporte



Département des Littératures de langue française  
Faculté des Arts et des Sciences  
Université de Montréal

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
maîtrise en études françaises

© Jacinthe Laporte, Avril 2008



**Université de Montréal**  
**Faculté des études supérieures**

Ce mémoire intitulé :

**De la guivre au crapaud :**

l'analyse du motif merveilleux du baiser désenchanteur à la bête,  
dans le roman médiéval et dans le conte

présenté par :

Jacinthe Laporte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur :

Gilles Dupuis

directeur de recherche :

Francis Gingras

membre du jury :

Isabelle Arseneau

## RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Le motif merveilleux du baiser désenchanteur à la bête est étudié ici sous de multiples facettes. Le mémoire offre une recension des contes-sources qui incluent des éléments de ce motif, dont Éros et Psyché, issu de la mythologie. Il présente également une recension des romans médiévaux qui comportent eux aussi des éléments du motif : *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, *Mélusine* de Jean d'Arras, puis de certains contes : *La Belle et la Bête* et le *Roi-Grenouille*. Le mémoire approfondit la réflexion sur l'utilisation du motif merveilleux et sa place dans le récit. Ces éléments-clé donnent-ils des indications qui permettent de situer l'œuvre dans une perspective de théorie des genres entre le lai, le conte et le roman? Le mémoire présente la fonction de l'ironie dans le récit, liée au déroulement qui déjoue les horizons d'attentes du lecteur. Enfin, le mémoire fournit des exemples plus actuels du motif du baiser désenchanteur ainsi qu'une courte analyse psychanalytique du motif.

Mot clés : littérature médiévale – motifs merveilleux – théories des genres – contes – romans – Renaut de Beaujeu – *Le Bel Inconnu* – *Mélusine* – contes de fées – *La Belle et la Bête* – bestiaires crapaud et serpent (guivre).

## ABSTRACT AND KEYWORDS

The motif of marvellous transformation involving the disenchanting kiss given to the beast is studied here in a number of manifestations. The dissertation presents a review of the source tales, some of them contained in mythology (Eros and Psyche). It also presents a review of the medieval romances that include elements of the motif – *Le Bel Inconnu* by Renaut de Beaujeu, *Melusine* by Jean d'Arras – and of certain tales: *Beauty and the Beast* and *The Frog King*. How do the use of the motif of transformation and its place in the narrative provide indications that make it possible to situate the work in a perspective of genre theory between the lay, the tale and the romance. The dissertation deals with the function of irony in the narrative linked to the story's progression, which frustrates the reader's expectations. Finally, the dissertation provides current examples of the motif of the disenchanting kiss and offers a psychoanalytic perspective of this motif.

Keywords: medieval literature – motifs of marvellous transformation – genre theory – tales – romance – Renaut de Beaujeu – *Le Bel Inconnu* – *Melusine* – fairytales – *Beauty and the Beast* – bestiary toad and serpent.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS.....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT AND KEYWORDS .....</b>	<b>III</b>
<b>DÉDICACE .....</b>	<b>VI</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>VII</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
CORPUS .....	2
MÉTHODOLOGIE .....	3
<b>CHAPITRE 1 : DÉFINITIONS DU MOTIF .....</b>	<b>7</b>
QU'EST-CE QU'UN MOTIF? .....	7
LA CLASSIFICATION DES MOTIFS MERVEILLEUX SELON AARNE ET THOMPSON .....	13
L'Épouse transformée en bête .....	16
LE MOTIF SOUS LE REGARD DE LA PSYCHANALYSE .....	20
LE MOTIF DE LA MÉTAMORPHOSE CLASSIQUE .....	25
<b>CHAPITRE 2 : AUX SOURCES DU MOTIF .....</b>	<b>28</b>
LA FEMME-SERPENT : LES CONTES-SOURCES .....	28
LE BESTIAIRE MERVEILLEUX FÉMININ .....	32
QU'EST-CE QU'UNE GUIVRE? .....	33
Les attributs de la Vouivre .....	35
Les racines de la Vouivre .....	36
Yseut .....	37
LE BESTIAIRE MERVEILLEUX DES MOTIFS DE DÉSENCHANTEMENT .....	37
LA PEUR DU SEXE FÉMININ .....	40
LE GRENOUILLE OU LE CRAPAUD .....	42
<b>CHAPITRE 3: IDENTIFICATION ET ANALYSE DU MOTIF DANS LE CORPUS.....</b>	<b>45</b>
LES OCCURRENCES DU MOTIF MERVEILLEUX DANS LE CORPUS PRINCIPAL .....	45
LE MOTIF DU FIER BAISER DANS <i>LE BEL INCONNU</i> .....	46
La symbolique des couleurs dans <i>Le Bel Inconnu</i> .....	49
MÉLUSINE : PRINCESSE ENCHANTÉE (FAÉE) OU CRÉATURE DÉMONIAQUE? .....	52
LE MOTIF DANS LES DEUX VERSIONS DU CONTE LA BELLE ET LA BÊTE .....	65
Les Bonnes manières encore plus importantes que la Beauté .....	65
Le public cible des contes .....	67

<b>CHAPITRE 4 : FONCTIONS DU MOTIF MERVEILLEUX DANS LE RÉCIT .....</b>	<b>70</b>
ANALYSE DU TRAITEMENT DU MERVEILLEUX .....	73
Le concept de l'horizon d'attente .....	73
LE BEAU JEU DE RENAUT AVEC LES PORTRAITS FÉMININS .....	78
LE BEAU JEU AVEC LES SYMBOLES DE L'AMOUR COURTOIS .....	79
Le jeu de Dames .....	80
BAISER VOLÉ: FONCTION D'IDENTIFICATION DU PERSONNAGE .....	82
FONCTION D'IRONIE DANS LE TRAITEMENT DU MOTIF .....	82
LE RÔLE DE LA « LITTÉRATURE » DANS LE RÉCIT .....	85
LE ROMAN DE MÉLUSINE EST-IL UN ROMAN? .....	86
DIFFÉRENCES ENTRE LE ROMAN ET LE CONTE .....	87
La Quête identitaire .....	93
Quant à la Belle et la Bête, est-ce vraiment un conte? .....	95
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>97</b>
ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE, LES EXEMPLES DE SHREK .....	97
LA RECHERCHE DE VÉRITÉ .....	100
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>102</b>
CORPUS PRINCIPAL .....	102
CORPUS SECONDAIRE .....	102
CORPUS CRITIQUE .....	103
<b>ANNEXE 1 - LE CHOC SALUTAIRE DU DÉSENCHANTEMENT .....</b>	<b>108</b>
LES EFFETS DÉSENCHANTEURS DU ROMAN .....	108
<b>ANNEXE 2 - ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>111</b>
FIGURE 1 .....	111
FIGURE 2 .....	112
FIGURE 3 .....	113
FIGURE 4 .....	114
FIGURE 5 .....	115
FIGURE 6 .....	116
FIGURE 7 .....	117
FIGURE 8 .....	118
FIGURE 9 .....	119
FIGURE 10 .....	120
FIGURE 11 .....	121
FIGURE 12 .....	122
FIGURE 13 .....	123
FIGURE 14 .....	124
FIGURE 15 .....	125
<b>ANNEXE 3 : CURRICULUM VITEA .....</b>	<b>126</b>

## DÉDICACE

Aux fées et aux lutins et autres créatures qui peuplent les contes...

À Maman qui me les a racontés en y mettant son cœur, tout son amour et tout son talent.

À Papa qui me les a fait vivre longtemps par toutes sortes d'astuces plus farfelues les unes que les autres.

À Jean-René qui mes les a gâchés désobligeamment et n'a jamais cru en rien.

Et enfin, à mon fils Arnaud, mon petit prince, mon crapaud d'amour qui me les rend merveilleux à nouveau...

## REMERCIEMENTS

Je voudrais marquer ma profonde gratitude envers les gens de mon entourage, à qui je parle de contes de fées depuis ma tendre enfance, mais particulièrement au cours des dernières années.

- \* Merci à ma cousine, mon âme sœur: Marie-Hélène Giguère avec laquelle j'ai grandi et qui m'écoute avec patience établir sans cesse de nouvelles théories.
- \* Merci à Marie Thibodeau, qui m'a aidée à dégager de brillantes analyses psychanalytiques sur ma recherche incessante de l'idéal.
- \* Merci à Cloé Legault, pour son écoute ironique et sa différence, qui me font évoluer.
- \* Merci à Pierre, qui a tout de même rendu l'écriture moins pénible certains week-ends.
- \* Merci à André Provencher pour ses encouragements et la belle job d'éditrice.
- \* Enfin, merci à Catherine Mavrikakis, la fée-marraine de mes études supérieures.

Un grand merci à Francis Gingras, brillant pédagogue pratiquant la maïeutique à merveille et futur ami à qui raconter encore mes péripéties incroyables!



## INTRODUCTION

Nous avons tous des souvenirs, qu'ils soient précis ou non, des contes qui bercèrent notre enfance... La matière, bien que mouvante, reste la même. Une princesse qui cherche l'amour, un grand méchant loup, une marâtre jalouse, un ogre peu futé, une magnifique pauvre qui épouse un roi, une fée-marraine bienfaitrice, un dragon qui garde un château ensorcelé, un crapaud qui se change en prince. Ces motifs, issus des contes de fées qu'on raconte aux enfants, sont passés dans le répertoire commun très rapidement. Cependant, à mesure que l'enfance se dissipe, certains restent sensibles à cette matière merveilleuse : des analystes tels Bruno Bettelheim ont analysé l'impact immense des contes de fées sur les enfants. Mais là n'est pas le sujet du présent mémoire.

Pourtant, dans le cours d'une vie humaine, les idées reçues, les archétypes et autres *topoi* refont surface et l'on voit des femmes chercher longtemps le prince charmant des contes de leur enfance. Quels sont-ils, ces contes? Ce sont ceux de Grimm, de Perrault et d'Andersen, pour la plupart, ayant été ceux le plus souvent adaptés en éditions illustrées et simplifiées. Dans ces récits, l'élément modificateur vient du merveilleux et, plus précisément, de ses répétitions facilement repérables qu'on appelle « motifs ».

Le motif merveilleux a déjà été étudié sous plusieurs angles différents : que l'on parle de sémantique, de perspectives historiques, philologiques afin d'en dégager les fonctions dans le récit ou psychanalytiques, perspectives adoptées dans une petite partie de ce travail où l'analyse du motif merveilleux se fera d'abord en termes symbolique et psychanalytique. Une fois abordé le problème de la définition géné-

rale d'un motif, il s'agira d'étudier en détail un motif particulier, représentatif de l'esthétique du merveilleux.

La démarche n'était pas simple, il fallait non seulement sélectionner un motif parmi les milliers qui existent dans les index des folkloristes, mais aussi trouver un angle original. Pourquoi le motif du baiser merveilleux à la bête a-t-il été choisi ? Parce qu'il s'agit sans doute de l'un des motifs les plus populaires qui soit et, contre toute attente, il n'a pas fait l'objet de recherches précises reliées à son histoire, sa provenance et sa fonction dans un récit dont le genre reste en évolution dans le temps. Et pourtant, s'il existe un motif qui a une fonction-clé dans un récit, c'est bien celui-là ! Le motif du baiser merveilleux à la bête se trouve lié à l'aboutissement d'une quête liée à l'amour.

## **CORPUS**

La tradition orale et la culture populaire lui font une place enviable: on retrouve le motif d'un prince ou d'une princesse embrassant un animal ou une créature dans un nombre incalculable d'histoires pour enfants, et ce, encore de nos jours. Pourtant, lorsqu'il a été temps de sélectionner un corpus écrit savant dans lequel figurait le motif, le choix s'est restreint comme par magie: s'il est toujours présent dans plusieurs contes populaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, très peu de récits du Moyen Âge incluent le motif du baiser merveilleux à la bête.

Pour établir un corpus de recherche, la démarche a donc été effectuée à rebours, en débutant par les contes (plus connus et plus récents) pour en retracer des exemples dans le corpus médiéval. *La Belle et La Bête* est l'un des contes les plus populaires comportant ce motif, de même que *Riquet à la Houppe* ou *Outroupistache*

(selon les versions) où la princesse doit apprendre à aimer une créature hideuse. Viennent ensuite les contes de Grimm (et de tradition anglaise) de *La Balle d'or* ou *Le Roi-Grenouille* (*Frog-King*). Après quelques recherches, on peut retracer quelques contes de Madame d'Aulnoy tels *Serpentin-Vert*, *Le Prince Marcassin* (une version de *Barbe-Bleue*), *l'Oiseau Bleu*, *La Chatte Blanche*, *La Biche au Bois*. Mais comment cerner le sujet de manière encore plus précise à travers tout ce bestiaire?

## MÉTHODOLOGIE

À partir d'index de folkloristes comme ceux de Aarne et Thompson<sup>1</sup>, le motif a été étudié en fonction de ses relations avec tous les motifs cousins et il a également été possible de retracer quelques mythes, qui semblent à l'origine du motif du baiser merveilleux à la bête, soit celui (plus ou moins adapté) de *Léda et le cygne* (amour entre une mortelle et Zeus déguisé en cygne) ou alors d'*Eros et Psyché*, diffusé par *l'Âne d'Or* d'Apulée. Il s'agit du mythe de la transgression de l'interdit. Dans *Eros et Psyché*, le dieu Eros demande à son amante mortelle de ne jamais le regarder. Il s'enfuit, craignant la colère de sa mère Aphrodite lorsqu'elle lui désobéit<sup>2</sup>.

Un roman de la première heure contient aussi le motif merveilleux du baiser à la bête, mais d'une façon qui ne correspond pas à celle des contes. Dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, on trouve le motif du baiser merveilleux à la bête au milieu du récit, mais plutôt que de mettre en scène une princesse embrassant un crapaud ou une grenouille, l'auteur présentait un chevalier qui embrasse à contre-cœur une guivre (un serpent) qui se transforme en jolie princesse.

<sup>1</sup> Aarne, Antti et Thompson, Stith. *The Types of the Folktale*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, coll. «Folklore Fellows Communications», n. 184, 1961, seconde révision, 1981.

<sup>2</sup> L'index permettait de retracer les récits qui s'étaient, de près ou de loin, inspirés des grands mythes. Parmi ceux-ci figure *Le Roman de Mélusine*.

Dans le cadre de mes recherches autour du motif merveilleux du Fier Baiser, tel que celui du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, il a fallu sélectionner un corpus qui présentait soit tout le motif, soit certaines composantes de celui-ci qui semblaient intéressantes à analyser. Tous les éléments pertinents à une meilleure compréhension du motif ont été abordés : la place du motif dans le récit, les aspects symboliques de la scène où se déroule le motif ainsi que la fonction du motif dans le récit comme définisseur de genre. Il a d'abord semblé opportun d'écartier Mélusine parce que le motif de la métamorphose semblait trop éloigné de celui du Fier Baiser, mais le rôle de la femme-serpent dans le motif revisité par Renaut de Beaujeu impose d'y revenir. Sans penser qu'il s'agisse d'une source directe, on distingue une matière folklorique commune.

L'analyse du motif merveilleux dans la version de Jean d'Arras permet de réhabiliter Mélusine auprès de certains détracteurs qui accentuent indûment son caractère diabolique et perfide, alors que le texte de Jean d'Arras présente plutôt une Mélusine réunissant les qualités d'une bonne mère, d'une bonne épouse, d'une dame respectée et d'une Chrétienne accomplie. On peut penser à trois exemples précis de critiques peu amènes à l'endroit de Mélusine : Jean Markale, qui évoque une Mélusine dotée des deux sexes dans *Mélusine ou l'Androgyne*<sup>3</sup>, Denyse Delcourt, qui lie les états de fée et de serpente au tabou de la féminité<sup>4</sup>, et Stephen G. Nicols, qui inscrit Mélusine dans la lignée des monstres en résumant son histoire à celle d'une femme-serpent parricide qui épouse un homme lui aussi parricide (bien qu'accidentellement et symboliquement) et engendre des fils difformes et sanguinaires dont le pire,

---

<sup>3</sup> Jean Markale, *Mélusine ou l'Androgyne*, Paris, Retz, 1983.

<sup>4</sup> Denyse Delcourt, « Métamorphose, mystère et féminité : lecture du *Roman de Mélusine* par Jean d'Arras », *Le Moyen Français*, t.33, 1993, p. 85-107.

Geoffroy, partage le statut de héros avec sa mère<sup>5</sup>. Dans cette analyse comparative, je commencerai par cerner exactement les extraits de *Mélusine* qui m'intéresseront, soit tout le conte merveilleux inclus dans le roman.

La question d'inclure *Le Roman de Mélusine* ou non dans le corpus principal s'est imposée très rapidement parce que, bien qu'il n'y ait pas de baiser qui délivre dans le roman de *Mélusine*, le motif de la métamorphose en femme-serpent s'y trouve, tout comme dans *Le Bel Inconnu*. De plus, rares sont les romans et les sources médiévales qui peuvent avoir fait le lien entre la matière médiévale et celle des contes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Or, on sait avec précision que le *Roman de Mélusine* a été extrêmement populaire non seulement dans le Poitou (et plus particulièrement dans la région de Lusignan), mais également dans toute la France, où le personnage de Mélusine a fait son entrée dans le folklore national et le vocabulaire courant. Ce « chaînon manquant » me semblait essentiel à la recherche.

Je tracerai un portrait des principales sources de Jean d'Arras, identifiées par Jacques Le Goff dans son article « Mélusine Maternelle et Défricheuse<sup>6</sup> » et je soulignerai les libertés que Jean d'Arras semble avoir prises pour inscrire son personnage de fée dans la même lignée que la princesse enchantée dont il est question dans *le Bel Inconnu*. Je traiterai ensuite du motif merveilleux central du *Bel Inconnu* et de celui de Mélusine, dans leurs différences et leurs ressemblances, à partir de l'index des motifs merveilleux de Aarne et Thompson. Je tenterai ensuite de rapprocher les personnages féminins de ces deux romans : la princesse enchantée du

<sup>5</sup> Stephen G. Nichols, « Melusine Between Myth and History » dans Donald Maddox et Sara Stourm-Maddox (dr.) *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 137-164.

<sup>6</sup> Jacques Le Goff, « Mélusine Maternelle et Défricheuse », dans *Un Autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999, p. 295-316. La partie de Ladurie n'est pas publiée ici.

*Bel Inconnu*, la fée du *Bel Inconnu* et Mélusine, à la fois fée et princesse enchantée, bien que tout sépare ces deux récits et que le motif merveilleux de la métamorphose y soit traité en contrepoint.

Par ailleurs, dans la littérature, il existe également des contes fort populaires où le motif merveilleux choisi joue un rôle-clé. *La Belle et la Bête* de Madame de Villeneuve et de Madame Leprince de Beaumont reste l'un des contes les plus connus et les plus adaptés : qu'on pense à la version de Walt Disney, à celle de Jean Cocteau et aux innombrables versions dérivées d'une femme-enfant ayant à amadouer un être rébarbatif : *Heidi* de Johanna Spiri, en serait une variation, par exemple.

Nulle part dans le cadre de mes recherches sur les motifs merveilleux, je n'ai trouvé d'analyse exhaustive d'un seul motif merveilleux, mais traité avec tous les angles utiles à sa compréhension globale. Le présent mémoire a donc pour but de colliger et de rassembler en un seul document la matière de recherche et les références utiles à une meilleure compréhension dans son ensemble d'un motif merveilleux populaire, qui semblait jusqu'ici négligé par les chercheurs. Ce mémoire vise donc à offrir une synthèse qui pourrait se montrer utile à plusieurs chercheurs, afin de poursuivre en ce sens les recherches qui ont cours depuis la fin des années 1990, soit une meilleure définition et une meilleure compréhension des genres littéraires dans une perspective historique.

# CHAPITRE 1 : DÉFINITIONS DU MOTIF

## QU'EST-CE QU'UN MOTIF?

Le roi crapaud, la fée-marraine, le loup garou sont parmi les personnages que l'on retrouve le plus souvent. Tous ces personnages évoluent dans des récits constitués d'éléments distincts qui, dans l'ordre ou le désordre, forment la matière commune des contes. Ces éléments distincts sont appelés des motifs merveilleux. Le sujet de la présente recherche porte précisément sur l'un d'entre eux, soit le motif du baiser merveilleux à la bête.

Avant d'aller plus avant dans l'étude du motif choisi, il convient de définir ce que les récentes recherches ont établi au sujet du motif merveilleux en tant que tel. Qu'est-ce donc qu'un motif merveilleux ? Là-dessus, les spécialistes ont tenté, chacun à leur façon et selon leurs propres champs d'étude, de répondre à la question.

Francis Gingras a écrit sur le sujet du motif merveilleux un article qui, en plus de proposer une nouvelle définition du motif, propose un aperçu des principales définitions du motif à ce jour<sup>7</sup>. C'est en s'inspirant de ses recherches que nous tenterons d'expliquer ce qu'est un motif merveilleux pour enfin arriver à dégager sa fonction dans le récit.

Le folkloriste Stith Thompson définit le motif comme « le plus petit élément du conte ayant le pouvoir de se maintenir dans la tradition<sup>8</sup> ». Sa définition a l'avantage d'être facilement compréhensible et d'offrir une explication claire de ce qu'est un

---

<sup>7</sup> Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir », *Revue des Langues Romanes*, tome C1, 1997, p. 163-183.

<sup>8</sup> Stith Thompson, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977 [1961], p. 415.

motif merveilleux, mais l'équipe de recherche du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux arrive à la conclusion que cette définition du motif merveilleux est trop large pour permettre de définir le motif de manière précise, Le *Thesaurus*, initié par Francis Dubost en 1994 à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III), se développe aujourd'hui sous la direction de Francis Gingras (UdM), Armand Strubel (U. Paul-Valéry) et Jean-René Valette (U. ParisX-Nanterre). Prenant pour exemple le motif de l'anneau merveilleux, la définition établie désignerait mal un motif puisqu'on peut retrouver l'élément de l'anneau merveilleux amalgamé au récit d'un grand nombre de motifs merveilleux différents comme le motif de la mort apparente dans *Amadas et Ydoine* ou celui de l'enchantement dissipé dans *Lancelot*. L'exercice peut donc se transposer au motif de la présente recherche. Il est remarquable de constater qu'avec le simple motif du baiser à la bête qui transforme, on puisse arriver à tant de motifs apparentés. Avec une simple variation du motif merveilleux, que ce soit par une variation dans le bestiaire ou alors dans le baiser (ou simplement son allusion), on arrive à des dizaines et des dizaines de motifs et contes-types différents, tels que répertoriés dans l'index des motifs et contes-types de Stith Thompson.

Si Stith Thompson parle de plus petit élément « reconnaissable » d'un récit, l'équipe du *Thesaurus* informatisé conclut quant à elle à la possibilité d'élargir la définition du motif tel que décrit par Thompson. Selon eux, la prémisse intéressante de la définition de Thompson résiderait plutôt dans le côté répétitif du motif qui le rend reconnaissable. En effet, le maintien dans la tradition assure la répétition des mêmes éléments narratifs à l'intérieur de plusieurs récits différents. Plutôt que de considérer le motif comme un élément indivisible ou impossible à réduire davanta-



ge, il faudrait plutôt le voir comme un élément reconnaissable du récit précisément par son caractère répétitif.

Les structuralistes, et notamment Greimas et Courtés, ont aussi proposé leur propre définition du motif merveilleux :

Unités figuratives transphrastiques, constituées en bloc figés, des sortes d'invariants susceptibles d'émigrer, soit dans des récits différents d'un univers culturel donné, soit même au-delà d'une aire culturelle, tout en persistant, malgré les changements de contexte et de significations fonctionnelles secondaires que les environnements narratifs peuvent leur conférer<sup>9</sup>.

C'est ainsi que l'on retrouve de multiples versions de *Cendrillon*, dans plusieurs pays et dans des contextes différents et qu'il est possible de les reconnaître en fonction des motifs merveilleux qui y sont récurrents. Le motif pourrait donc être un micro-récit dans le récit<sup>10</sup>. La seule mention du motif implique un schème reconnaissable d'éléments à venir dans le récit. En tant que plus petit élément reconnaissable, l'auteur qui emploie un motif merveilleux le fait en pleine connaissance de ce que ce motif apporte au récit. On connaît déjà les effets d'un motif merveilleux à l'intérieur de la structure du récit auquel on l'applique. Il est d'ailleurs facile de recréer de nouveaux contes dans lesquels le lecteur sait parfaitement se retrouver, simplement en accolant plusieurs motifs merveilleux les uns à la suite des autres : les motifs étant presque tous familiers au lecteur. C'est une technique fort populaire dans la littérature pour enfants de nos jours<sup>11</sup>. (Voir Fig. 1 et 2 en annexe 2.)

<sup>9</sup> Greimas et Courtés *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, article « Motif », Paris, Hachette, 1969, p. 238, cité par Francis Gingras, art.cit. p. 164.

<sup>10</sup> Francis Gingras, art. cit., p. 164.

<sup>11</sup> *Un amour de grenouille*, de Robert Soulières, illustré par Ninon Pelletier, édition Dominique et Compagnie, 2007 n'est qu'un exemple récent, mais un nombre incalculable d'histoires destinées aux enfants traitent ou maltraitent le motif merveilleux du baiser désenchanté, à la bête et au crapaud en particulier.

Ainsi, le motif merveilleux, qui peut représenter les versions écrites de récits de tradition orale, ramène le lecteur à un univers connu de fables et de contes qui sont antérieurs même au récit qu'il est en train de lire, selon Michael Riffaterre, qui a également proposé une définition du motif. Riffaterre s'applique à en dégager davantage la fonction que la structure, le motif faisant référence à une intertextualité définie comme « la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie<sup>12</sup> ». Par ailleurs, plusieurs chercheurs s'accordent, que ce soit Laurence Harf-Lancner ou Philippe Walter : l'origine du motif merveilleux dans l'oralité semble faire l'unanimité<sup>13</sup>.

Mais pour ce qui est d'arriver à une définition du motif merveilleux, le groupe du *Thesaurus* soutient qu'il est impossible de tenter de définir un motif sans prendre en considération le thème auquel il s'apparente par rapport à ce motif. Le thème, par rapport au motif, est à la fois englobant et englobé. On fait ici référence au thème linguistique (le sujet) par opposition au thème esthétique d'un récit. Le thème demande une analyse socioculturelle ou anthropologique pour bien le cerner, ou alors une analyse à partir de récurrences (analyse thématique). Le motif permettrait d'actualiser une valeur sémantique d'un thème plus général.

Francis Gingras et l'équipe du *Thesaurus* en arrivent donc à proposer une nouvelle définition du motif merveilleux qui prendrait en considération tous les éléments précédents :

Toute unité textuelle organisée en un couple thème/prédictat dont au moins un des termes est marqué par un contenu

<sup>12</sup> Michael Riffaterre *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, cité par Francis Gingras, art. cit., p. 167-168.

<sup>13</sup> Les deux auteurs sanctionnent la théorie de l'origine dans l'oralité. Voir Laurence Harf-Lancner, « La Métamorphose au Moyen Âge », dans *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, École Normale de Jeunes Filles, 1985, p. 13 et Philippe Walter, *Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu, Rite, Mythe et Roman*, Paris, PUF, 1996, p. 1.

surnaturel ou dont la liaison prédicative crée une proposition irrecevable en regard des réalités empiriques<sup>14</sup>.

Pour donner les exemples tirés du texte et qui seront utiles à la compréhension : « l'anneau rend invisible » répond à la définition proposée du motif merveilleux par son prédicat (invisibilité). « L'enchanteur rend invisible » y répond à la fois par son thème et par son prédicat, qui contiennent tous deux du merveilleux. « L'arbre parle » ne répond à la définition par aucun des deux termes pris séparément, mais bien par la relation prédicative. Pour analyser simplement, bien reconnaître et différencier les termes *thème* et *prédicat*, on peut dire que le thème renvoie à ce dont on parle (par sa qualité de sujet) alors que le prédicat renvoie plutôt à ce qu'on en dit.

Si l'on tente d'analyser le motif merveilleux étudié avec cette définition, on peut d'ores et déjà s'apercevoir que la formulation du motif « du baiser à la bête qui transforme » pose un problème de dénomination. En effet, le motif ne s'accorde pas avec la nouvelle définition proposée et sa dénomination est plus longue que ce qui serait nécessaire à son explication. Il y aurait peut-être lieu de reformuler ce motif.

La première partie du motif, le baiser à la bête, n'a rien de merveilleux en tant que tel. Il est tout à fait possible d'embrasser un animal (même si cela reste marginal !) sans que le geste n'entraîne pour autant de conséquences surnaturelles. Cette partie du motif ne se qualifie pas de « merveilleuse » selon la définition proposée par Francis Gingras et l'équipe du *Thesaurus*, puisque ni son thème ni sa relation prédicative n'implique le surnaturel. Il faudrait que la conséquence du motif merveilleux se trouve décrite dans le motif. Il faut donc diviser le motif autrement pour

---

<sup>14</sup> Francis Gingras, art. cit., p.166 et Francis Dubost dans « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : le thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale » dans *Transferts de thèmes, transferts de textes : mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Matinez, Barcelone, PPU, 1997, p. 26-27.

tenter de l'analyser. Le baiser qui transforme (ou «baiser transformateur») serait davantage un motif par sa relation prédicative. Mais le problème, c'est que l'on perd l'un des éléments importants de l'ensemble, ne sachant plus que la transformation s'opère sur une bête.

Encore là, autre problème, doit-on parler de transformation, ou alors clairement de métamorphose bien qu'il s'agisse plus précisément de «métamorphose inverse»? On pourrait tenter de reformuler le motif ainsi: motif de la bête métamorphosée par un baiser. Si on tente d'appliquer la définition de thème-prédicat à la nouvelle dénomination du motif, on peut dire que la bête métamorphosée par un baiser est un motif merveilleux par son prédicat (métamorphosée par un baiser). Afin de tenir compte de la situation particulière de la métamorphose inverse (ou «démorphose»), sans doute vaudrait-il mieux encore parler du motif du **désenchantement par baiser à une bête** ou du **baiser désenchanteur à la bête**. Dans les deux formulations, le thème reste merveilleux et la relation prédicative également.

La question qui se pose alors est celle de la présence de *la bête* dans cette définition: est-elle accessoire ou fonctionnelle? Pourrait-on réduire le motif à celui du «baiser désenchanteur», sans spécifier la forme prise par le sujet métamorphosé (une bête)? On peut supposer que le même motif pourrait se retrouver, pratiquement à l'identique du point de vue narratif, avec un être métamorphosé en plante (carnivore pour conserver l'aspect repoussant de la bête!) ou en statue de pierre. Ainsi il semblerait que, pour ce qui est de l'économie narrative, le motif soit bien celui du «baiser désenchanteur», la bête ajoutant une dimension symbolique, certes importante, mais non essentielle à la structure narrative.

Dans notre corpus, *Le Bel Inconnu* raconte l'histoire d'une guivre désenchantée en princesse alors que *La Belle et la Bête* inverse les sexes de la métamorphose et en change aussi le bestiaire : une bête masculine a besoin « d'embrasser » une femme pour retrouver sa condition d'homme. Les deux récits utilisent de manière opposée le motif que les médiévistes ont coutume d'appeler « Fier Baiser<sup>15</sup> », mais avec la même aversion avouée pour l'acte désenchanteur.

Avant d'amorcer les recherches sur le motif du Fier Baiser (ou du baiser désenchanteur), il convient de décortiquer son appellation. Pourquoi une épreuve qualifiante et toujours placée dans un moment-clé du récit porte-t-elle un nom si étrange ? Fier Baiser. Selon les annotations de Michèle Perret dans l'édition du *Bel Inconnu*<sup>16</sup>, le terme Fier Baiser, qui apparaît pour la première fois dans le récit au vers 192, garde encore la connotation de son origine latine. Il est d'ailleurs traduit par « Cruel Baiser » dans le texte en français moderne. « Fier » garderait encore quelque chose de son origine (*ferus*, adj. sauvage, *fera* n. bête sauvage) :

Il y a peut-être dans le nom de l'épreuve une indication de son caractère bestial. Mais nous ne pouvions traduire par *Baiser Sauvage*, qui, pour un lecteur moderne, prêterait plutôt à rire dans ce contexte<sup>17</sup>.

## **LA CLASSIFICATION DES MOTIFS MERVEILLEUX SELON AARNE ET THOMPSON**

Dans la classification des motifs merveilleux de Aarne et Thompson, les motifs (D) et les contes-types (CT) entourant *Le Bel inconnu* et *Mélusine* s'entrecroisent

<sup>15</sup> L'appellation de Fier Baiser est tirée directement du *Bel Inconnu*, où l'épreuve qualifiante que représente le baiser donné à une créature hideuse porte ce nom. Il semble que le terme soit compris par tous, et donc d'usage courant puisque nul part dans le récit n'est-il expliqué.

<sup>16</sup> Michèle Perret, dans *Le Bel Inconnu*, édition Michèle Perret, Paris, Honoré Champion, coll. Champion Classique, 2003.

<sup>17</sup> *Ibid.* p.13, note 2.

et s'entremêlent souvent. Si on peut associer les motifs des œuvres étudiées dans ce mémoire à autant de contes-types et motifs, c'est parce que la matière, mouvante, provient notamment de la tradition orale et demeure donc impossible à lier à un seul d'entre eux.

En consultant les index d'Aarne et Thompson, on voit nettement que plusieurs sous-catégories se recoupent et font des motifs du Fier Baiser et de ceux du roman de *Méhusine*, des motifs cousins. Les ressemblances sont nombreuses : Méhusine est une femme à queue de serpent (comme Blonde Esmerée) et le Fier Baiser (l'épreuve qualifiante du héros) dans le *Bel Inconnu* comporte une notion «de dégoût» semblable à l'interdit que transgresse Raymondin, soit voir Méhusine le samedi lorsqu'elle est mi-femme, mi-serpente.

Il a été ardu d'identifier, dans l'Index d'Aarne et Thompson, le motif merveilleux qui correspondrait complètement à celui à l'étude, car plusieurs ont des nuances ou des légères ressemblances qui les rendent intéressants. En ce sens, la plupart des motifs merveilleux ayant un élément commun avec le motif étudié pourrait constituer des motifs cousins. Les motifs traitant du baiser désenchanteur à la bête seront identifiés dès le début, nous pourrons ensuite voir tous les motifs reliés (ou motifs cousins) avec les seuls termes importants des récits. Leur grand nombre est surprenant, autant du côté du conte-type (CT) que de celui, plus restreint, du motif (D).

Pour ce qui est du motif du Fier Baiser ou baiser désenchanteur, il pourrait correspondre au motif **D1794 «Résultats magiques d'un baiser»** dans la catégorie générale des significations des moyens de produire un pouvoir magique (*Means of producing magic power*), mais sans qu'apparaisse précisément le résultat produit (le désenchantement). On pourrait aussi rapprocher le Fier Baiser du motif **D565.5**,

« **Transformation par un baiser** », mais ce dernier ignore le caractère merveilleux du motif.

Le motif du Fier Baiser est sans doute mieux représenté par le motif **D735** de la classification d'Aarne et Thompson : « **Désenchantement par un baiser** », que l'on trouve également sous le conte-type **CT 120** « **Tabou et désenchantement par un baiser** ». Plus précis que le motif **D1794** « **Résultats magiques d'un baiser** », puisqu'il signale la fonction du baiser (le désenchantement). Le conte-type, comme le motif, ne précise pourtant pas sur quoi ou sur qui agit le désenchantement. Le destinataire du baiser (et son caractère bestial) restent ainsi en retrait, comme le dégoût que doit surmonter le héros ou l'héroïne « désenchanteur ».

Le motif **D735.1** « **La Belle et la Bête** » renvoie au désenchantement d'un animal embrassé par une femme (homme). Il s'agit là du motif qui décrit le mieux le motif à l'étude. Le bestiaire de ce motif reste cependant très large, incluant autant les mammifères, les reptiles que les bêtes merveilleuses. Ce motif renvoie également au **conte-type 402A** où « **une princesse changée en crapaud est désenchantée par le baiser du héros qu'elle épouse** ».

Tous les contes-types des nombres 400 parlent du motif de l'époux (ou épouse) surnaturel(le) ou enchanté(e). Parmi ces contes d'époux et épouses perdus, Aarne et Thompson distinguent deux catégories : numérotés de 400 à 424, ils traitent de la femme surnaturelle alors que les types numérotés de 425 à 449 présentent le pendant masculin de l'époux surnaturel. Le récit du *Bel Inconnu* appartient donc au conte-type **402A** à la différence que la princesse n'a pas été changée en crapaud, mais bien en guivre.

Le conte-type **CT 410 «princesse désenchantée»** (*La Belle au Bois Dormant*) pourrait également s'appliquer, *la Belle au Bois Dormant* n'étant qu'un exemple de ce type de conte. Mais on voit qu'il n'est plus question ici de métamorphose que de manière implicite (le sommeil prolongé représentant un autre «état» du sujet sans véritablement altérer sa nature ou son apparence) ni même de baiser puisque le motif ne mentionne pas que le désenchantement s'opère par le baiser. Comme on le voit dans *la Belle au Bois Dormant*, le baiser l'éveille, mais ne la métamorphose pas...

### L'ÉPOUSE TRANSFORMÉE EN BÊTE

Il ne faut pas oublier que, dans le motif à l'étude, demeure une prémisse implicite concernant l'origine du désenchantement du personnage. Pour quelles raisons le personnage a-t-il besoin d'avoir recours à un désenchantement par baiser ?

Le motif **D191 «Homme transformé en serpent»**, pourrait concerner le personnage de Blonde Esmerée, mais le genre du personnage n'est pas le même, il s'apparente donc davantage au personnage de Serpentin Vert. Pour mieux décrire Blonde Esmerée, le motif **D391 du «Serpent transformé en personne»** est plus large, mais l'agent désenchanteur n'est pas mentionné dans le motif, ni même la cause de la transformation.

Ces deux personnages évoluent dans un conte-type qui pourrait les englober tous deux s'il était plus large: le conte-type 433 «Le prince serpent».

Le **CT 440** représente «*Le Roi-Grenouille*». Un crapaud ou une grenouille tombe amoureux d'une princesse et tente de s'en faire embrasser malgré son apparence dégoûtante<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Voir *infra*, p. 27 et p. 47



Le CT 433A «un serpent enlève une princesse et l’emmène dans son château» pourrait facilement décrire le *Roman de Mélusine*, là encore. Mais si l’animal est le même, le genre du personnage n’est pas le bon. Il s’agit de l’exact contrepoint du CT 411.

Le CT 411 «Le roi et le Lamia» comporte une étrange classification. Le motif de la femme-serpent y est traité ainsi: un roi tombe amoureux au premier regard et épouse une magnifique femme qui est en réalité une femme-serpent (motif B29.1). Ce conte-type résume assez bien l’histoire de *Mélusine*, mais comme le faisait remarquer Jacques Le Goff, Stith Thompson ne mentionne pas *Mélusine* et donne une référence indienne, soit le conte de Lamia<sup>19</sup>!

*Mélusine* serait désignée sous le motif de la «Fée sous forme de serpent» F234.1.7 ou encore sous le motif B29.1 «Lamia: visage de femme, corps de serpent».

Le conte-type 401 décrit «La princesse transformée en biche» ou formulé autrement le «désenchantement de la princesse en passant trois jours et trois nuits dans un château désert». Il s’agit toujours de la «Quête de l’épouse perdue» selon le très populaire conte-type 400. On y retrouve explicitement le conte de la *Biche au Bois* de Madame d’Aulnoy, où une simple princesse (sans caractère féerique aucun) se voit métamorphosée par l’accomplissement d’une malédiction jetée sur elle à sa naissance, par une fée marraine mécontente. Il est intéressant de noter que, selon Laurence Harf-Lancner, la biche est l’animal par excellence des métamorphoses des fées et qu’une biche blanche dans un bois indique presque toujours qu’il s’agit d’une fée ou qu’elle conduira le héros à la fée<sup>20</sup>. Ainsi Madame d’Aulnoy, en puisant dans le répertoire médiéval et folklorique, a doté sa princesse d’un caractère

<sup>19</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.* p. 304.

<sup>20</sup> Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984, p. 219-220.

féerique très marqué, probablement sans le vouloir, un peu comme Jean d'Arras, qui, par la description du personnage, a assimilé sa fée Mélusine à une princesse victime d'enchantement!

Le symbole du baiser dans la société médiévale s'apparente à une promesse. On embrasse l'autre pour sceller une entente: que ce soit entre seigneur et vassaux ou chevaliers ou entre futurs époux<sup>21</sup>. La tradition du baiser entre les époux s'est maintenue alors que celle plus solennelle du caractère social et politique a disparu. Comme le baiser fait partie intégrante du motif à l'étude, il est important de le situer par rapport à ses cousins du côté marital.

Le motif **D742** correspond au «**Désenchantement par une promesse de mariage**». Il s'agit du motif de prédilection des contes plus puritains du XVII<sup>e</sup> siècle, de Perrault, Madame d'Aulnoy et des autres conteurs de cour. Mais ce motif renvoie aussi à la malédiction de Présine, mère de Mélusine, qui espérait se départir de sa condition de fée en épousant un mortel. Cela fait étonnamment penser au conte de *La Petite Sirène* d'Andersen. Nous reviendrons à la sirène plus loin dans l'étude des bêtes merveilleuses<sup>22</sup>.

De manière plus large, qui dit mariage, dit consommation de l'acte sexuel. Le motif du «**Désenchantement d'un animal par une admission dans le lit de la femme**» renvoie au numéro **D734**, mais il correspond aussi au **conte-type 440 du Roi-Grenouille**. Il s'agit exactement du motif utilisé par Madame de Villeneuve dans la première version de *La Belle et la Bête*, écrite antérieurement à celle, plus connue, de Madame Leprince de Beaumont. Dans la version de Madame de Villeneuve, la Bête demande tous les soirs à la Belle: «*Voulez-vous coucher avec*

<sup>21</sup> Yannick Carré, *Le Baiser sur la bouche au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1992.

<sup>22</sup> *Infra*, p. 44.

*moi*». Ce trait, pour le moins érotique, a été gommé dans la version ultérieure du conte<sup>23</sup>.

Le motif du «**Mariage à un serpent sous sa forme humaine**» correspond au numéro **B656.2** C'est ce motif qui colle le mieux au *Roman de Mélusine*.

Les récits mélusiniens se classent dans la catégorie **C** du Tabou.

Mélusine répond à la catégorie **C31.1.2** «**Regarder une épouse surnaturelle à certaines occasions**». Présine, la mère de Mélusine, qu'on ne devait pas voir en couches, y correspond aussi puisque le motif est très large et ne précise pas les tabous exacts.

Sous ce même motif **C31.1.2**, Aarne et Thompson relient aussi des motifs dont l'épouse varie légèrement de forme merveilleuse: **B81.2** «Sirène épousant un homme», **D361.1** «L'épouse-cygne», **F302.2** «Homme qui marie une fée et la ramène en sa maison», et le motif **G245.1** «Sorcière se transforme en serpent quand elle prend son bain».

Mais Présine se retrouve plus précisément dans la **catégorie C31.1.4** «**Époux qui regarde sa femme surnaturelle en couches.**» Ce motif renvoie aussi au **C151**, «**Tabou relié à l'accouchement.**» L'homme ne doit pas être présent à l'accouchement.

Ce n'est là qu'un simple aperçu des liens qui unissent les motifs merveilleux et les contes-type entre eux, justement en raison de la matière mouvante qui les constitue.

---

<sup>23</sup> Voir *infra*. p. 77.

Curieusement, en France, les **contes-types 425-449** (version masculine) sont au moins dix fois plus populaires que les **contes-types 400-424** (Femme surnaturelle) selon Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze<sup>24</sup>. Les contes cousins du *Roi Grenouille* semblent beaucoup plus populaires, d'après les recensements des folkloristes, que ceux de la femme-serpent enchantée. Ce qui explique peut-être que l'épisode du Fier Baiser du *Bel Inconnu* puisse d'abord sembler inversé par rapport à la tradition.

Pourquoi en est-il ainsi, nul ne le sait avec exactitude, même si plusieurs ont tenté des explications de différentes natures, dont celle de la psychanalyse. Sachant que l'écriture était, au Moyen Âge, surtout l'affaire des hommes, ils se seraient donc eux-mêmes mis en scène dans le rôle de la victime d'enchantements.

## **LE MOTIF SOUS LE REGARD DE LA PSYCHANALYSE**

La peur de l'altérité semble être l'élément qui réunit tous ces motifs. Dans tous les cas des contes-types 400, on trouve un époux ou une épouse aux prises avec un partenaire différent. Or la nature est ainsi faite que pour se reproduire, le mâle doit s'accoupler avec la femelle. La cohabitation de cette différence effraie l'humain depuis le début des temps et il semble y avoir toujours eu une lutte de domination d'un genre sur l'autre. En cela, ma pensée ne diffère pas beaucoup de celle des psychanalystes qui ont réfléchi sur le sujet. La différence fait peur. Et il s'agit à la base, de différences entre l'homme et la femme. L'esprit humain s'est chargé de représenter cette peur de l'altérité par des modèles beaucoup plus terrifiants et plus à même de refléter leur état d'esprit. Devoir embrasser un monstre, quel qu'il soit, est

---

<sup>24</sup> Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français*, tome II, Paris, Érasme, 1964, p.17 et ss et p. 72 et ss.

effectivement terrifiant. Les psychanalystes parlent donc abondamment de maturité sexuelle – nous y reviendrons.

Pourquoi, en France, transforme-t-on plus couramment en animal l'homme, que la femme? Pourquoi, chez les Français, dix fois plus d'hommes que de femmes attendent le baiser qui les délivrera de leur condition animale? À partir d'une simple réflexion, il est possible d'associer la vision de la sexualité à cette époque à un acte bestial. La femme doit donc apprivoiser la sexualité bestiale de l'homme pour la transformer en modèle social acceptable. Cela renvoie l'homme à un rôle passif semblable à celui du *Bel Inconnu*, victime du Fier Baiser. Il s'agit du même schème dans *La Belle et la Bête*. La Bête attend, passive (même si elle fait des avances tous les soirs !). La femme est donc plus active dans cette éducation à la sexualité. Lorsque la femme se trouve en position animale – femme-serpent ou sirène – elle devient active. Les sirènes chantent pour attirer les marins, la petite sirène fait un pacte avec une sorcière pour aller retrouver son amant, Mélusine prend les devants et organise à la fois son union, son mariage et toute la vie du royaume qu'elle a fondé. Blonde Esmerée, dans *Le Bel Inconnu*, prend également les devants et va cueillir elle-même le baiser salvateur.

Il semble vraiment curieux que les folkloristes recensent davantage de contes CT 425-459 à démorphose masculine, que de contes-types à démorphose féminine, parce que c'est le sexe féminin qui restait mystérieux. La peur de l'inconnu, la peur du sexe féminin, aurait pu mener à son « animalisation » plus fréquente, mais les occurrences recensées par les folkloristes semblent démentir l'hypothèse des psychanalystes. Ève aurait laissé moins de traces que prévu.

Selon le psychanalyste Bruno Bettelheim<sup>25</sup>, le conte a pour but éducatif de fournir des clés de compréhension encore indéchiffrables aux enfants, de ce qu'ils peuvent attendre de la vie. Si la finalité des contes reste l'amour, c'est dans la pleine acceptation de ce que cela implique que l'enfant apprendra à aimer de manière adulte. La dimension sexuelle reste très mystérieuse et la majeure partie du développement de l'enfant s'effectue à travers cette phase initiatique de l'apprentissage sexuel. On ne devient adulte que si on a apprivoisé le côté bestial en nous et en l'autre. Il serait impossible d'accéder au véritable amour sans avoir vaincu les peurs sexuelles que la relation implique. La dame aux Blanches Mains le dit bien au Bel Inconnu aux vers 4426-4437 : il ne sait pas aimer. « Fors tant que ne savéz amer » v.4430.

Mais la notion opposée s'appliquerait également dans une démarche psychanalytique : il serait impossible de voir autre chose qu'une bête en l'autre s'il n'y avait aucun amour pour procéder à la métamorphose psychique. Voilà pourquoi tant de protagonistes de contes se trouveraient aux prises avec un partenaire animal. Il s'agit, pour le héros, de changer sa vision primaire de l'altérité (symbolisée par une bête) pour pouvoir progresser, vaincre l'épreuve et trouver l'amour. Mais si le héros se montre trop impatient (la plupart du temps, ce trait de caractère revient à l'héroïne), il arrive presque toujours une conséquence fâcheuse, comme pour démontrer que l'apprentissage sexuel précoce n'est pas non plus à souhaiter et que rien n'arrive plus rapidement à celui qui saute les étapes. L'enfant, selon Bettelheim, devrait être en mesure d'intégrer inconsciemment cette leçon en écoutant les contes.

En ce qui concerne l'homme, la forme du serpent serait plus souvent employée parce que le serpent représente un danger, sans compter le symbole phallique associé à la morphologie ophidienne. L'association de la femme et du serpent est quant

<sup>25</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont Pocket, 1976.

à elle aussi vieille que celle d'Adam et Ève. Le serpent est un animal menaçant, dangereux et ce, depuis la tradition chrétienne qui en a fait le symbole de l'astuce, de la fourberie<sup>26</sup>. Mais le serpent renvoie aussi à un côté féminin plus maternel à travers la légende de Mélusine, la fée-serpente inspirée du personnage légendaire de guivre – assurément féminin – recensé à peu près partout en Europe par les folkloristes, et probablement connu à l'époque où Renaut de Beaujeu a écrit son roman.

Au niveau psychanalytique, il est admis d'emblée que l'une des plus grandes craintes refoulées de l'homme, hormis la castration, serait une peur incestueuse d'être « engouffré » par l'orifice qui l'a mis au monde. Le serpent « maternel » du type du personnage de la guivre et de celui de Mélusine représenterait donc cette menace d'être avalé et prisonnier à l'intérieur d'un « gouffre cylindrique » rappelant le vagin. Le même animal peut donc symboliser à la fois l'organe reproducteur mâle de l'extérieur et l'organe reproducteur féminin de l'intérieur.

Toujours selon les théories de Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, le motif de l'homme transformé davantage en grenouille qu'en serpent pour un personnage féminin, serait aussi très répandu pour des raisons psychanalytiques. La grenouille et le crapaud ne sont pas des animaux dont on peut réellement avoir peur et desquels on devrait se sentir menacé. On en éprouve du dégoût, tout simplement. L'animal est petit, visqueux et la plupart du temps, il inspire la répulsion chez l'héroïne qu'il cherche à séduire. Ainsi en est-il pour le personnage de *Serpentin Vert* dans le conte du même titre de Madame D'Aulnoy : il est davantage hideux et repoussant, que réellement menaçant. Les nains, les *Riquet à la Houppe*, *Outroupistache* et autres créatures informes ou dégoûtantes des contes de fées ren-

---

<sup>26</sup> Bible Tob, « Or le serpent était la bête la plus astucieuse de toutes les bêtes des champs que le Seigneur Dieu avait faites. », Genèse (3,1).

voient exactement au même raisonnement psychanalytique : le sexe masculin inspirerait d'abord du dégoût chez la femme plutôt que de la peur. Une exception confirme la règle : le conte de *La Belle et La Bête* qui fait une référence camouflée à la peur de l'acte sexuel, considéré ici comme bestial.

Dans le conte, la Bête est terrifiante, certes, mais c'est le père qui en est d'abord effrayé. L'amour œdipien entre en ligne de compte de manière importante : c'est le père de la Belle qui l'envoie à la Bête... Il se résigne à offrir l'objet de son amour – la fille pour laquelle il a cueilli une rose – à un ennemi potentiel afin de garder la vie sauve. La Belle peut donc, en toute impunité, transformer son amour œdipien en un amour matrimonial envers la Bête, puisque c'est la volonté de son père de la voir agir ainsi. Cela se fait lentement, évidemment, et au prix de nombreux efforts d'appriivoisement des deux côtés.

Pierre Gallais montre dans un article paru en 1986<sup>27</sup>, combien sont voisins les contes-types 400 (la fée) et 401 (la princesse à délivrer), comment l'on peut passer de l'un à l'autre, et hésiter entre les deux. Les contes-types 401 ont exercé une réelle attraction sur les contes-types 400, car la princesse enchantée serait une princesse *faée* (adjectif de l'ancien français que l'on pourrait traduire par « enchantée »). Ce serait donc des versions rationalisées du conte-type 400, que d'enlever le statut de fée aux princesses, pour ne leur laisser que le statut d'être *faées - enchantées*. Elles deviennent ainsi ensorcelées sans détenir les pouvoirs d'ensorceleuses. D'actives, elles deviennent passives. Les femmes représentent moins une menace sous la forme de princesses passives et dépendantes, que sous celle d'une fée pleine d'initiative (autant sexuelle que bâtisseuse). Ce n'est cependant pas le cas pour

---

<sup>27</sup> Pierre Gallais, « Les fées seraient-elles nées au XIIIe siècle? » *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 29, 1986, p.359-360. Références



Blonde Esmerée, qui, sous sa forme de guivre, prend les devants et donne le baiser au chevalier.

## LE MOTIF DE LA MÉTAMORPHOSE CLASSIQUE

Nous avons vu précédemment que plusieurs motifs merveilleux sont liés entre eux. Parmi ces motifs connexes, j'ai déjà identifié ceux de la métamorphose par transgression telle qu'elle apparaît dans le roman de *Mélusine*, les personnages de femme-serpent ou dragon, guivre ou sirène. Le motif entourant le loup-garou, une version masculine cousine du motif issu de *La Belle et la Bête*, englobe évidemment le motif du baiser à la bête. Ce personnage demeure celui de l'une des croyances les plus populaires au Moyen Âge : la lycanthropie. Mais selon la psychanalyse, ce n'est pas nécessairement l'humain qui se métamorphose en loup, c'est son double, c'est sa seconde nature, plus bestiale et sexuelle, qui revêt la forme d'un loup. Laurence Harf-Lancner donne un aperçu de « cette révélation parfois insoutenable de l'altérité qu'est la métamorphose » dans « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou<sup>28</sup> ». Toute altérité fait peur et inspire une cause ou une explication merveilleuses afin de dégager une compréhension (même surnaturelle) de cette altérité. Il serait plus facile pour un homme de considérer son épouse comme étant carrément surnaturelle plutôt que d'accepter qu'elle soit si différente de lui. L'inverse est également possible : le loup-garou demeure une figure de l'homme sauvage peut-être plus facile à admettre que de considérer que l'homme a en lui-même une part de bestialité qui fait peur à la femme. Que l'explication de l'altérité soit surnaturelle aplanit cette même altérité qui demeure insécurisante. Le terme même de monstre vient du

<sup>28</sup> Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales ESC*, 1985, t.1, p. 208-226.

latin *monstrare* (montrer du doigt). Le monstre se définit comme étant différent de l'homme et différent de l'animal, à mi-chemin entre les deux.

Pour conclure cette partie, il faudra poser la question du motif de la métamorphose classique : quel est-il et comment peut-on le définir? Quand se présente-t-il sous forme inversée et de quel ordre est cette inversion : structurale ou sexuelle ?

Du plus loin que remontent les écrits sur les métamorphoses, il n'y aurait PAS de métamorphose classique s'appliquant d'abord à l'homme ou à la femme. Les deux types de métamorphoses ont toujours été sur un pied d'égalité : des hommes autant que des femmes pouvaient être métamorphosés, selon les besoins du mythe ou du récit. L'origine, là encore, remonterait à la nuit des temps. Les animaux attribués à la femme diffèrent de ceux qui ont été attribués à l'homme, mais déjà, dans la mythologie grecque, on trouve bon nombre de créatures mi-humaines et mi-animales : des centaures (mi-humain, mi-cheval), des satyres (mi-hommes, mi-boucs), des sirènes (mi-femmes, mi-oiseaux ou poissons), pour ne nommer que ceux-là. On trouve ensuite quantité d'animaux aux caractéristiques humaines dans divers récits. On voit que l'homme-loup (le loup-garou) n'a pas de pendant féminin. Mais le chevreuil enchanté peut, quant à lui, tout aussi bien être chevreuil que biche. Le serpent semble être la forme privilégiée pour la femme dans les contes folkloriques, alors que le crapaud personnifie davantage l'homme, même si quelques exceptions comme le conte de *Serpentin Vert* de Madame d'Aulnoy viennent confirmer la règle.

Toutes ces métamorphoses restent de forme principalement animale. Même si les femmes-fleurs ressurgissent dans certains récits du Moyen Âge, elles s'apparentent davantage aux fées qu'aux plantes. Au sujet de ces métamorphoses, Jacques Le Goff précise dans «Le merveilleux dans l'Occident médiéval <sup>29</sup>» qu'on ne se

<sup>29</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 473.

transforme plus en végétal au Moyen Âge comme on le faisait dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. La transformation en végétal est le plus souvent de type savant. Un être humain, fait à l'image de Dieu, ne peut se transformer que par rapport au Diable. Ainsi au Moyen Âge, se transforme-t-on en animal, le plus souvent en loup-garou ou alors en cerf, en oiseau, en serpent (!). Pourquoi précisément ces animaux ? Peut-être parce que chacun est très présent dans le quotidien de l'homme médiéval. Il chasse (tout en le respectant) le cerf, il craint le loup, il envie l'oiseau de voler et il méprise le serpent, très présent dans l'imaginaire chrétien.

## CHAPITRE 2 : AUX SOURCES DU MOTIF

### LA FEMME-SERPENT : LES CONTES-SOURCES

Dès que l'on trouve une femme-serpent dans un conte ou dans un roman, on pense tout de suite à identifier les occurrences et les sources. Nous savons que *Le Bel Inconnu* en présente une, sans savoir exactement de quel personnage du folklore s'est inspiré Renaut de Beaujeu. Pour le roman de *Mélusine ou la Noble Histoire des Lusignan*, la recherche des sources a été menée par Jacques Le Goff dans son article «Mélusine Maternelle et Défricheuse» puis complétée par Laurence Harf-Lancner dans *Les Fées au Moyen Âge*. Voici les principaux récits latins et étrangers liés à la femme-serpent (ou guivre ou dragon). Il est fort à parier que la plupart de ces contes-sources étaient déjà connus à l'époque de Renaut de Beaujeu.

Dans son article, Jacques Le Goff mentionne que Jean d'Arras est le premier à avoir adapté en un roman consistant, les contes très brefs dont Mélusine faisait l'objet et qui lui ont servi de sources présumées : les deux contes des *Nugis curialium* de Gautier Map, *Henno aux Grandes Dents* (IV, 9) et *Edric le Sauvage*, ainsi que le conte de *La dame au château de l'Esperver* et celui de *Raymond (ou Roger) du Château-Rousset* (I, 15), recensés dans les *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury. Ces contes inscrivent donc Mélusine (non encore nommée) dans le registre de la littérature largement diffusée avant que Jean d'Arras, puis Coudrette, ne la fixent dans la littérature savante, sans oublier le conte d'*Éros et Psyché* diffusé dans sa forme savante par Apulée dans *l'Âne d'or* et vraisemblablement transmis au Moyen Âge par les *Mythologiae* de Fulgence.

Le conte de *Henno aux Grandes Dents* relate le mariage du héros avec une très belle femme qui quitte toujours l'église avant la fin de la messe. Intriguée, sa belle-mère perce un trou dans le mur de la chambre de sa bru et la voit se baigner sous la forme d'un dragon (*draco*), assez semblable à la guivre du *Bel Inconnu*. Henno, mis au courant par sa mère, retient sa femme à l'office et l'asperge d'eau bénite. Celle-ci saute à travers le toit et disparaît dans les airs. Le récit précise que sa descendance lui survit.

Dans *Edric le sauvage*, le héros se perd en forêt et arrive à une belle maison où dansent de très belles dames. Il tombe amoureux de l'une d'elles, qu'il enlève pour passer trois jours et trois nuits en sa compagnie. Au quatrième jour, elle lui promet santé, bonheur et prospérité s'il l'épouse sans jamais lui poser de question concernant ses sœurs et l'endroit dans le bois où il l'a trouvée. Il promet, mais un soir qu'elle rentre tard, il lui demande pourquoi ses sœurs l'ont retenue si longtemps et elle disparaît subitement, lui laissant un fils.

Dans le conte de *La Dame de l'Esperver*, le schéma reste le même en ce qui concerne la rencontre, le mariage et les retards à la messe. Retenue de force dans l'église par son mari et des serviteurs suspicieux, elle s'envole, brisant elle aussi le toit de l'église. Une tour en ruine jouxtant la chapelle servait de témoin de l'histoire à l'époque de Gervais de Tilbury, précise l'auteur.

Bien qu'il n'y ait pas de métamorphose en serpent à proprement parler dans ces deux récits, la fée trahie s'envole tout de même, présentant sans doute des caractéristiques communes avec Mélusine qui s'envole et avec la guivre, plus dragon que serpent, de Renaut de Beaujeu. En effet, si la créature de Renaut de Beaujeu est une guivre, on décrit clairement ses attributs merveilleux dès que le personnage l'aper-

çoit. Ses yeux brillent comme des escarboucles, elle dégage une lumière intense qu'on compare à des cierges et sa queue comporte trois boucles. Cette description coïncide bien avec celles que donne Édith Montelle dans son livre *L'Œil de la Vouivre*<sup>30</sup>. D'ailleurs, aux vers 3134-35, il est dit que la guivre crache du feu : « Que la boce ot tote vermelle par mi jetoit le feu ardant », alors qu'il s'agit d'un attribut traditionnel du dragon.

Le conte de *Raymond du Château-Rousset* relate quant à lui l'histoire d'un seigneur qui rencontre, près d'une fontaine, une dame qui l'interpelle par son nom. Elle consent à l'épouser si Raymond s'abstient de la voir nue. Ils prospèrent et se reproduisent jusqu'à ce que Raymond arrache le rideau derrière lequel son épouse se baigne. La belle se transforme alors en serpent et disparaît dans l'eau du bain. Comme c'est le cas pour Mélusine, seules les nourrices l'entendent la nuit lorsqu'elle revient voir ses petits.

Un autre récit, transmis par le dominicain Vincent de Beauvais dans son *Speculum naturale* (2, 127), raconte qu'un noble de Langres épousa une belle femme rencontrée au hasard en forêt, mais la surprit un jour au bain sous forme de serpente, après une délation de sa servante. Accusée, elle disparut, laissant elle aussi une progéniture toujours vivante, semble-t-il, à l'époque de l'écriture.

On voit bien les caractéristiques que Jean d'Arras a pu emprunter à l'un ou à l'autre de ces récits. Il mentionne d'ailleurs lui-même ses sources plusieurs fois au début du roman en parlant d'un certain Gervaise (sans doute Gervais de Tilbury)<sup>31</sup>. On trouve donc plusieurs occurrences de la femme-serpent au moment du bain. La

<sup>30</sup> Édith Montelle, *L'Œil de la Vouivre*, Genève, Slatkine, 2006.

<sup>31</sup> *Mélusine ou la Noble Histoire des Lusignan*, édition Jean-Jacques Vincensini, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 2003, p. 116.

plupart de ces contes mentionnent la descendance qui reste humaine après la métamorphose de la fée. Tous les époux trahissent leur femme suite à la suggestion de quelqu'un de l'entourage. Certains ont été témoins de la forme animale de la fée, comme Raymondin à la première transgression. On voit donc par cet aspect, que ce n'est pas tellement la découverte du secret qui constitue la trahison, mais bien la révélation en public, devant témoins ou, selon Pierre Gallais, «c'est l'irruption de la société dans la vie de couple qui le détruit<sup>32</sup>». Cela explique probablement le dédoublement des transgressions dans le roman de *Mélusine*.

Mais l'aspect religieux du roman diverge totalement de celui des contes latins. Jean d'Arras a évacué toute mention d'un démon à exorciser derrière la dame craintive fuyant l'église. Il fait plutôt de Mélusine une chrétienne fervente et pieuse qui construit des abbayes et des monastères. Il a complètement «*bestourné*» le motif, dans un effet qui vient appuyer la théorie selon laquelle on ne dispose pas suffisamment d'indices pour considérer Mélusine comme un être démoniaque au même titre que les fées des contes-sources, et ces interprétations sont peut-être davantage le fruit de contamination des contes d'origines, que de ce qui est réellement écrit par Jean d'Arras. Certains critiques, tels Claude Lecouteux<sup>33</sup>, voyaient clairement la queue de serpent comme une marque de christianisation de la légende qui permettait d'identifier le caractère diabolique de la femme surnaturelle. Mais Jean d'Arras, tout en mettant en scène au XIV<sup>e</sup> siècle très chrétien, une femme surnaturelle (et donc diabolique selon l'Église), a plutôt cherché à la sanctifier en l'établissant non pas comme une démons, mais bien une dévote Chrétienne. Mélusine, la fée, est donc le résultat d'une double christianisation du personnage de la femme surnatu-

<sup>32</sup> Pierre Gallais, art.cit., p. 360.

<sup>33</sup> Claude Lecouteux, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Imago, 2e édition, 1997, p. 52-57.

relle des contes-sources et en ce sens, il ne faudrait pas la considérer aussi diabolique que pouvaient l'être ses aïeules.

## **LE BESTIAIRE MERVEILLEUX FÉMININ**

Il est difficile voire impossible de penser au serpent sans y voir une connotation religieuse. Le serpent reste l'un des personnages principaux de la Genèse, puisque c'est lui qui convainc Ève d'enfreindre la loi divine. D'ailleurs, dans la Genèse, le serpent peut avoir une parenté avec la guivre médiévale puisqu'il semble originellement doté de pattes : Dieu le châtie en lui retirant les pattes pour le contraindre à ramper sur le sol jusqu'à la fin des temps, dans la Genèse (3, 14). Dieu semble maudire le serpent en lui enlevant les pattes et le fait de ramper, qui est naturel pour le serpent, est présenté comme un signe de malédiction :

Le seigneur Dieu dit au serpent: «Parce que tu as fait cela, tu seras maudit entre tous les bestiaux et toutes les bêtes des champs; tu marcheras sur ton ventre (et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie.

Puis, Dieu établit un lien direct entre le serpent et la femme au verset 15 :

Je mettrai l'hostilité entre toi et la femme, entre ta descendance et sa descendance. Celle-ci te meurtrira à la tête et toi, tu la meurtriras au talon.

Le serpent de la Bible a aussi une caractéristique humaine : il s'exprime tout comme l'humain. Certaines images de la scène du jardin d'Eden le représentent d'ailleurs sous la forme d'une femme à corps de serpent. Le pas à franchir pour y retrouver Mélusine est bien petit.

Dans l'ouvrage *Animals in the Middle Ages*, on trouve certaines de ces représen-



tations graphiques du Moyen Âge, qui ont peut-être inspiré les récits de femme-serpent dans la transmission de la culture orale<sup>34</sup>. (Annexe 2, Fig. 3 à 9).

À travers toutes ces morphologies confondues entre plusieurs animaux et même des humains, de quel animal parle-t-on exactement? Le serpent s'apparente à la guivre (wivre, du Moyen haut-allemand *wipera* pour *vipera* en latin populaire). Mais parfois la guivre est décrite comme un dragon. À première vue, il me semble y avoir une nette confusion de vocabulaire dans le bestiaire médiéval. Alors que Blonde Esmerée du *Bel Inconnu* est transformée en guivre multicolore crachant du feu (v. 3134-35), la serpente qu'est Mélusine n'a qu'une queue en bas du nombril, mais peut s'envoler lorsque tout son corps se métamorphose en serpente à la deuxième transgression de l'interdit. De la guivre multicolore au serpent volant, ces deux espèces s'apparentent drôlement à la figure mythique du dragon, serpent fabuleux pouvant voler et cracher du feu! Toutes les formes de métamorphoses qui s'apparentent nettement à celui de la femme-serpent seront donc incluses dans le propos, de même que d'autres qui pourraient nous éclairer quand le motif reste le même, comme la femme transformée en biche, par exemple.

Les recherches de la folkloriste française Édith Montelle<sup>35</sup> identifient toutes les sources de tradition orale de ce personnage mythique qui relie toutes les femmes-serpents de la littérature entre elles.

## **QU'EST-CE QU'UNE GUIVRE?**

La guivre ferait partie des récits des traditions orales de France avant même l'arrivée des Celtes sur le territoire. Selon les légendes, la guivre trouve son origine

<sup>34</sup> Nona C. Flores, «Effigies amicitiae... veritas inimicitiae», *Nona C. Flores (dir.) Animals in the Middle Ages, a book of essays*, New York - London, Garland Publishing, 1996, p.167-195.

<sup>35</sup> Édith Montelle, *L'Œil de la Vouivre*, Genève, Slatkine, 2006.

dans un personnage surnaturel appelé La Vouivre. Elle peut à la fois être serpent, dragon, femme à corps de bête ou bête à corps de femme<sup>36</sup> :

En Bourgogne, la Vouivre est souvent présentée avec une couronne d'or sertie de diamants, avec des écailles brillantes, multicolores et sonores, et sa queue s'orne d'un anneau. La Vouivre garde le trésor des Templiers [...] elle porte une tête de chat sur un corps de crapaud. [...] elle vole sous la forme d'un serpent ailé à la belle couronne de diamants et elle relève son capuchon pour cacher ses richesses. Elle ressemble alors à un cobra agressif.

Assez souvent, les témoins la comparent non pas à un serpent, mais à un crapaud gigantesque. De toutes ces notations se dégage une constante : la Vouivre est un être hybride mi-femme mi-bête. Et les deux animaux qui nous intéressent dans le cadre de ces recherches se trouvent soudain liés par une tradition orale qui les apparente au même personnage mythologique.

Au Moyen Âge, des variantes de la Vouivre aurait donné leur nom au mot *guivre*. La pucelle aux Blanches Mains et la pure fiancée (Blonde Esmerée) doivent toutes deux être délivrées de leur maléfice par un chevalier courtois. Comme dans le motif merveilleux du Fier Baiser, qui est toujours lié à un animal merveilleux reptilien : guivre, serpent, dragon ou basilic.

Même le nom de Mélusine viendrait, toujours selon la folkloriste Édith Montelle, de Mé Lusine : « *La Mère Lusine ou Mère lumineuse et sinueuse, la Mère à la pierre de lumière et au corps de serpent*<sup>37</sup> ». Ainsi est-il également spécifié en notes de bas de page de l'édition Vincensini que Mélusine viendrait peut-être DE *Mater Licinia*, du nom gallo-roman *Licinius*, l'un des premiers occupants romains installés dans la

<sup>36</sup> Édith Montelle a recueilli les principaux contes de France et son introduction est riche en informations sur les origines du motif de la femme-serpent. *Ibid.*, p. 15

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 17.

région. La « mère Lusine » deviendrait ainsi la « mère des Lusignan<sup>38</sup>». Jean d'Arras aurait puisé dans la tradition pour écrire *Méhusine* sur la commande des Lusignan, qui cherchaient à s'approprier la légende pour légitimer leur descendance. Il ne faut pas oublier que Méhusine est, à une lettre près, l'anagramme de *Lusignan*.<sup>39</sup>

## LES ATTRIBUTS DE LA VOUIVRE

La Vouivre est toujours associée à une créature de sexe féminin. Les hommes la rencontrent dans la forêt près d'une source (le *Bel Inconnu* fait exception) ou dans un château. C'est le cas de Méhusine et de Blonde Esmerée.

L'une des caractéristiques importantes du personnage de la Vouivre reste l'enfantement. La Vouivre est fertile et engendre. Elle revient même allaiter ses petits la nuit... C'est peut-être une des raisons pour lesquelles on a longtemps pensé que les serpents étaient attirés par le lait et qu'ils venaient téter aux pis des vaches.<sup>40</sup>

Dans la plupart des récits, l'escarboucle est l'œil qui permettrait à la Vouivre de voir, comme un troisième œil. Elle tient l'escarboucle dans sa gueule ou alors la porte sur le front. C'est un détail intéressant quand on sait que l'escarboucle est une pierre de feu qui brille d'un rouge flamboyant. On peut ainsi la rapprocher facilement des lèvres de la guivre du *Bel Inconnu* : Blonde Esmerée semble avoir une es-

<sup>38</sup> Jean d'Arras, *Méhusine ou La Noble histoire des Lusignan*, nouvelle édition critique d'après le manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal avec les variantes de tous les manuscrits, traduction, présentation et notes par Jean-Jacques Vincensini, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 2003, note p. 129.

<sup>39</sup> *Ibid.*, note p. 219.

<sup>40</sup> Mlle Amélie Bosquet, *La Normandie romanesque et merveilleuse Traditions, légendes et superstitions populaires de cette province*, édition Bertout, 1987, réédition de 1845.

La légende de Villedieu-lès-Bailleul, dans la Basse-Normandie fait état d'un serpent maléfique que les habitants du village réussirent à amadouer avec des grandes jarres de lait déposées tous les jours devant sa grotte.

carbocle à la place de la gueule puisque sa bouche est merveilleuse et vermeille et elle hypnotise le *Bel Inconnu* (v. 3181-85):

Et si a il mout grant mervele,  
De la bouce qu'a si vermelle.  
Si tant s'enten en li regarder,  
Que d'autre part ne pot garder

La Vouivre est gardienne de trésors, d'où l'isotopie de l'or qui entoure ses descriptions. La Vouivre est riche, comme l'indiquent tous les contes de traditions orales recueillis par les folkloristes, que ce soit par Montelle ou par Delarue et Tenèze. La guivre du *Bel Inconnu* n'y fait pas exception, nous reviendrons sur la symbolique des couleurs ultérieurement dans le travail.

### LES RACINES DE LA VOUIVRE

D'où vient donc cette Vouivre dont tant de contes s'inspirent? Montelle a retracé celle qui semble être la toute première mère-serpent, la toute première Vouivre. Elle aurait comme inspiration Échidna la Scythe, de la mythologie grecque. Alors qu'Héraclès garde les chevaux en Scythie, ceux-ci disparaissent pendant son sommeil. En les cherchant, il découvre une caverne où vit une femme très belle, mais dont le corps se termine en queue de serpent: Échidna. Elle promet de lui rendre ses chevaux à condition qu'il s'unisse à elle. Il accepte et ils conçoivent ensemble trois enfants, qui sont les descendants des Scythes. Échidna dont le nom vient du terme grec *ekhidna* – vipère – est elle aussi dans le récit, mère de nombreux dragons et serpents, dont Ladon gardien du jardin des pommes d'or, qu'Héraclès tua pour accomplir sa tâche et qu'Héra transforma en constellation du Serpent<sup>41</sup>.

Un autre récit mythologique peut également avoir influencé le motif merveilleux

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 29.

de la femme-serpent et il s'agit de celui de Médée dont les éléments constitutifs s'apparentent à ceux des récits de la Vouivre si on analyse un peu le mythe. Médée offre à Jason un baume qui le rend insensible au venin : la toison d'or gardée par un serpent. Elle aide Jason à acquérir la souveraineté s'il lui reste fidèle et quand elle apprend sa trahison, elle le punit en empruntant un schéma propre à la Vouivre : elle incendie le palais, réduit sa rivale en cendres, tue ses enfants et s'envole dans un char tiré par des chevaux ailés. Plusieurs éléments rappellent étrangement Mélusine...

## YSEUT

Appelée *guivre* par les lépreux auxquels elle doit être livrée en punition d'adultère tel que mentionné dans le *Tristan* de Béroul v. 1214 «Donc savra bien Yseut la guivre». Elle est la nièce du Morholt que combat Tristan, tout juste avant de tuer le dragon. Elle a des pouvoirs de guérisseuse transmis par sa mère et Tristan lui fait ériger une statue où elle est représentée avec une grosse émeraude au milieu du front, rappelant ainsi l'escarboucle d'une Vouivre du *Tristan* de Béroul.

## LE BESTIAIRE MERVEILLEUX DES MOTIFS DE DÉSENCHANTEMENT

En feuilletant un ouvrage-clé de Claude Lecouteux<sup>42</sup>, il a été possible de relier plusieurs animaux légendaires entre eux. La folkloriste Édith Montelle a été également d'une grande utilité pour ce segment. Toutes ces créatures merveilleuses ont une parenté avec la guivre et le crapaud.

**La chimère grecque**: un monstre femelle qui crache le feu. Elle a la tête d'un lion, le corps d'une chèvre et la queue d'un dragon.

<sup>42</sup> Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993, dans le lexique, p. 165-170.

**Le basilic**, le roi des serpents. Le terme vient de *basilecoc* (selon le bestiaire de Pierre de Beauvais). Il naît d'un œuf de coq ou de serpent pondu sur du fumier et couvé par un crapaud. Il a des pattes et une tête de coq sur un corps de serpent. Ses yeux pétrifient et son haleine est enflammée (dragon crachant le feu?). On le tue à l'aide d'un vase clair de cristal (plus tard, un miroir) afin de lui refléter son regard assassin.

**Le serpent**: sous plusieurs formes: l'*aspic* porte l'escarboucle, le *scytalis* est muni d'écailles multicolores qui fascinent les hommes qui le voient et qui sont cloués sur place, comme hypnotisés. Selon certaines traditions ancestrales, un serpent se trouve caché dans le ventre des femmes et c'est la raison pour laquelle ce sont les sorciers qui doivent les déflorer<sup>43</sup>.

**Le serpent à tête humaine**: un monstre appelé dracontopode<sup>44</sup>. Ce serait le serpent du paradis ou une vipère à tête de femme... La fée Mélusine est tributaire de ces légendes.

**Le dragon**: serpent, aigle et lion aux griffes acérées, il crache le feu. Il peut voler, il est gardien des trésors et des lieux sacrés. C'est à l'origine un serpent de grande taille, mais l'imagerie, différente d'un récit à l'autre, a ajouté à l'animal beaucoup d'éléments dissemblables. C'est le symbole du démon tel que combatt par l'archange Michaël dans la Bible.<sup>45</sup> Il combine les caractéristiques du serpent, de la guivre, et du basilic en une seule créature terrifiante.

**Le grand crapaud**: c'est celui qui aurait couvé le basilic. Selon les croyances, le crapaud portait la pierre de connaissance dans la tête. On a même pensé que la

<sup>43</sup> *Infra*, p. 45, et revoir l'analyse psychanalytique de la peur du serpent chez l'homme selon Bruno Bettelheim.

<sup>44</sup> Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 169.

<sup>45</sup> Bible Tob, Apocalypse (12, 1-9)

Pierre semi-précieuse la crapaudine était formée, comme une perle, dans la tête des vieux crapauds.

**La coquadrille** : une femme qui a la forme d'un petit lézard, mais qui vomit son venin pour apporter la maladie.

**La sirène** : Monstres oiseaux à tête de femme dans l'Antiquité, les sirènes deviennent peu à peu des femmes à queue de poisson. Leur chant vient probablement de la forme antique de la sirène oiseau, mais c'est pour capturer les marins que la sirène mi-femme mi-poisson chante. Mélusine resterait un exemple de sirène.

**L'ondine** : cousine d'eau douce de la sirène, elle a des cheveux d'or et cherche à attirer les hommes sous l'eau par son chant.

Il n'y a plus de coïncidences lorsque Claude Lecouteux rapporte que tous ces animaux – serpent, bouc, singe, baleine, chat, crapaud et chauve-souris, ainsi que ceux qui sont chimériques tels l'aspic, le dragon, le basilic, le centaure, le satyre et la sirène – font intrinsèquement partie du bestiaire du diable :

Le bestiaire de Satan, dit-il, ne renvoie pas tant à l'animal qu'à l'animalité. Un bras, un pied, une bouche [!] suffisent pour créer l'animalité, de même que n'importe quel écart par rapport à l'anatomie « ordinaire » de telle ou telle créature.<sup>46</sup>

Une bouche animale sur un humain peut suffire à le rendre monstrueux, ainsi en va-t-il de même pour une bouche féminine sur un serpent, qui semble dans le *Bel Inconnu*, devenir presque désirable – hypnotisant, à tout le moins!

---

<sup>46</sup> Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 86.

## LA PEUR DU SEXE FÉMININ

Mais pourquoi tant de femme-serpents dans la mythologie, les contes et les légendes? Même Yseut est qualifiée de guivre au vers 1214 du *Tristan* de Bérout. Sans doute est-ce dû à une écriture principalement masculine pour qui les secrets du sexe féminin restaient une énigme effrayante. Selon Francis Gingras dans *Érotisme et Merveilles*, le tabou *mélusinien* serait l'écho «du trouble de l'homme devant le sexe féminin qui recèle les plus inquiétants secrets sur "l'origine du monde"<sup>47</sup>».

Denyse Delcourt propose, quant à elle, une explication non pas religieuse, mais anthropologique de la femme-serpent. Elle rappelle que dans son récit de voyage, Jean de Mandeville explique la coutume qui veut que les valets soient chargés de dépuceler les femmes parce qu'il est trop souvent arrivé que des hommes découvrent, le soir de leurs noces, un serpent à la place du vagin. L'auteure ne mentionne cependant pas qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, dans le récit de voyage attribué à Jean de Mandeville, on retrouve également une histoire de Fier Baiser et de femme-dragon qui n'est pas celle dont parle la coutume mentionnée plus haut, puisque la peur est décrite et vécue par de nombreux chevaliers :

On dit qu'en cette île, la fille d'Hippocrate vit encore, sous la forme d'un grand dragon qui a bien cent toises de long. C'est ce que l'on dit car je ne l'ai pas vu. Les gens de l'île l'appellent la Dame du pays. Elle gît au fond des voûtes d'un vieux château, on la voit deux ou trois fois l'an et elle ne fait de mal à personne si on ne lui cause pas d'ennui. Cette belle demoiselle fut métamorphosée en dragon par une déesse du nom de Diane. On dit qu'elle reprendra sa forme première quand on trouvera un chevalier assez hardi pour oser venir la baiser sur la bouche. Un chevalier tomba amoureux d'elle sous sa forme humaine. Elle le pria de revenir le lendemain et de l'embrasser, mais quand il revint, elle avait repris sa forme de

<sup>47</sup> Francis Gingras, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris Honoré Champion, 2002, p. 159.



dragon et il eut peur. Il s'enfuit en la laissant là, à jamais dragon ! Mais quand il en viendra un assez hardi pour oser aller la baiser, il ne mourra point comme les autres et la demoiselle reprendra son véritable aspect et il sera seigneur du pays.<sup>48</sup>

On trouve là un parfait exemple de la fusion des deux motifs : celui du baiser désenchanteur et celui de la femme-serpent. La note du texte traduit par Christiane Deluz indique que l'on retrouve là les toutes premières origines de la légende de Mélusine. *Les récits de voyage* de Jean de Mandeville sont décrits comme étant le premier « best-seller » de la littérature puisqu'ils ont été traduits dans toutes les langues dès 1350. Ce que semble oublier la traductrice, c'est que de nombreux autres conte-sources de Mélusine sont antérieurs à celui-ci, dont celui du *Bel Inconnu*, déjà passé au mode de la parodie !

Par ailleurs, dans cette version du conte de la fille d'Hippocrate, il est intéressant de noter que c'est la déesse Diane qui enchante la pauvre princesse. Diane, déesse de la chasse et de la virginité joue donc un rôle de fée malfaisante rappelant un peu les personnages de belle-mère des contes. Le personnage de Diane est associé à la lune. Son culte est célébré sous forme de sabbat (les samedis tabous de Mélusine?) et dans la culture roumaine, son nom est synonyme de « fée »<sup>49</sup>. Les femmes qui se vouent au culte de Diane, de la lune, sont des sorcières. Dans la plupart des contes de tradition orale, comme dans *Le Roi-Grenouille*, ou *La Belle et la Bête*, une sorcière est à l'origine du sortilège qui enchante l'animal.

<sup>48</sup> Jean de Mandeville, *Voyage autour de la terre*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1993, chapitre IV : Saint-Jean l'Évangéliste et la fille d'Hippocrate changée en dragon.

<sup>49</sup> Mircea Eliade, *Histoire des idées et des croyances religieuses*, 3 tomes, Paris, Payot, collection Bibliothèque historique, 2004.

## LE GRENOUILLE OU LE CRAPAUD

Le conte-type *Le Roi-Grenouille* (ou *la Balle d'Or*) a fortement marqué l'imaginaire populaire. Il se construit à partir d'un des motifs merveilleux les plus connus encore aujourd'hui : soit le baiser qui désenchanterait un crapaud ou une grenouille pour qu'il redevienne prince. La première version est signalée dès le XII<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>. Bettelheim mentionne l'existence d'une seconde version en 1549, dans *Complaynt of Scotland*<sup>51</sup>. Il s'agit d'un conte similaire nommé *Le puits du bout du monde*.

Son origine semble écossaise (comme l'indique le titre) et on trouve un nombre impressionnant de variations dans le dictionnaire de Katharine M. Briggs<sup>52</sup>, une folkloriste britannique. Elle en recense huit versions : *The Frog King*, *The Frog*, *The Frog Prince*, *The Frog Sweatheart*, *The Paddo*, *The Well of the World's End*, *The Maiden and the Frog* (en vers), *The Prince Paddock*. *The Frog King*, dont la version la plus populaire revient aux frères Grimm, relate l'histoire d'une jeune princesse qui laisse tomber sa balle d'or dans un lac. Une grenouille surgit alors et lui offre son aide à condition qu'elle cède à tout ce qu'elle désire. La princesse accepte volontiers de combler tous ses désirs, la priant de lui ramener sa balle au plus vite. Aussitôt la balle en main, la princesse oublie ses engagements et abandonne la grenouille. Celle-ci se rend au château de la princesse et obtient d'elle la fusion parfaite : manger dans la même assiette, boire dans le même verre, et enfin, dormir dans le même lit. C'est le roi qui oblige sa fille à respecter sa parole. Au moment où ce tabou dégoûtant se produit, voilà que la grenouille se métamorphose en prince...

Les autres variations font intervenir différents motifs merveilleux comme des bi-

<sup>50</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. «Pocket», p. 422.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>52</sup> Katharine M. Briggs, *A Dictionary of British Folk Tales*, Londres, Éditions Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 40, 258-260.

joux qui sortent de la bouche de la gentille belle-fille (Cendrillon) et des crapauds et serpents sortant de celle des méchantes sœurs, motif que l'on trouve également dans le conte *Les Fées* de Perrault.

Les versions foisonnent. Les contes-types du fiancé animal sont les plus nombreux dans toutes les traditions folkloriques<sup>53</sup>. Mais il semblerait que l'interprétation psychanalytique de Bruno Bettelheim concernant les grenouilles et les crapauds soit à revoir. En effet, si le psychanalyste affirme que le crapaud ou la grenouille n'inspire aucune peur, seulement du dégoût, il en va autrement au Moyen Âge et dans l'Antiquité. Selon Mary E. Robbins dans son article «The Truculent Toad in the Middle Ages<sup>54</sup>», on apprend que le crapaud est associé au diable, ou à la douleur et à la mort depuis l'Antiquité romaine.

Les deux bêtes ont souvent été confondues, autant dans l'imagerie médiévale que dans les écrits, mais lorsqu'elles sont différenciés, la grenouille est moins nocive que le crapaud. Une des premières mentions se trouve dans la cinquième épode d'Horace : un jeune garçon est à la veille d'être sacrifié par trois sorcières pour faire partie des ingrédients d'un philtre d'amour. Parmi les autres ingrédients mentionnés, on trouve «du sang d'un crapaud hideux» (*et uncta turpis ova ranæ sanguine*<sup>55</sup>). Bien qu'Horace emploie le mot *rana* (grenouille), le traducteur a opté pour le terme crapaud, sachant que le sang de crapaud est reconnu pour son caractère vénéreux, selon les croyances populaires. Virgile parle également du caractère obscur du crapaud, dans son premier livre des *Géorgiques* (I-184) «*Inventusque cavis*

<sup>53</sup> Selon Lutz Rörich dans *Folktales and Reality*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Presse, traduit de l'allemand en 1991, p. 83.

<sup>54</sup> Mary E. Robbins, «The Truculent Toad in the Middle Ages», *Animals in the Middle Ages, a book of essays*, edited by Nona C. Flores, New York-London, Garland Publishing, 1996, p. 25-48.

<sup>55</sup> Horace, *The Odes and Epodes*, Londres, William Heinemann, 1968, p. 17-19.

*bufo et quae plurima terrae, monstra ferunt*<sup>56</sup>». Il mentionne que dans les cavités de la terre peuvent se trouver « le crapaud et toutes les bêtes étranges que la terre produit<sup>57</sup> ». Le Roi-Grenouille a donc toutes les raisons de sortir des tréfonds d'un lac afin de conjurer au plus vite son mauvais sort. De grenouille, il redevient prince et la démorphose opère heureusement : le conte se conclut sur une note positive. Ce n'est pourtant pas le sort réservé à toutes les créatures batraciennes ou ophidiennes des contes de tradition orale...

---

<sup>56</sup> Virgile, *Les Géorgiques*, livre I – v. 184-185, p. 104. Paris, Édition Hachettes, 1915.

<sup>57</sup> La traduction française est celle de Maurice Rat, *Virgile. Les Bucoliques et les Géorgiques*, Paris, Classiques Garnier, 1932 selon le site internet <http://remacle.org/>

## CHAPITRE 3: IDENTIFICATION ET ANALYSE DU MOTIF DANS LE CORPUS

### LES OCCURRENCES DU MOTIF MERVEILLEUX DANS LE CORPUS PRINCIPAL

Les motifs des métamorphoses des deux romans que je compare, soit *Le Bel Inconnu* et *Mélusine ou la noble histoire des Lusignan* diffèrent fondamentalement. Ils se placent même en contrepoint l'un par rapport à l'autre. Alors que Blonde Esmerée est captive de sa forme de guivre au début du récit et ensuite délivrée par le Fier Baiser du plus preux chevalier, Mélusine se trouve réduite à sa condition de serpente à la fin du récit après une accusation publique de son époux. Non seulement l'action de démorphose s'opère-t-elle inversement, mais le désir est traité en contrepoint. Le motif du Fier Baiser s'attarde à la répulsion première de l'être choisi par la bête. C'est le conte-type de *La Belle et la Bête*. Curieusement, ce conte-type est vécu, dans le roman de *Mélusine*, par les fils difformes de Mélusine dont on suit également la destinée. Les aînés, bien que présentant des tares, épousent tous de belles et nobles princesses. Ce type de conte représente plutôt un apprentissage de la peur du désir qu'un interdit ou un tabou lié à celui-ci, comme c'est le cas pour Raymondin. On assiste donc à une métamorphose liée dans un cas à la trahison de la parole donnée (le conte-type de Mélusine) et dans l'autre cas à une hésitation à donner sa parole (à embrasser, aimer ou épouser l'être bestial). Dans les deux cas cependant, le désir est le moteur de l'action magique entourant la métamorphose : désir refoulé dans le cas du Bel Inconnu (ou assumé dans celui de la Guivre) et désir irrépressible dans celui de Raymondin. Voyons de plus près le désir du Bel Inconnu et ce qui a pu le susciter.

## LE MOTIF DU FIER BAISER DANS *LE BEL INCONNU*

Dans l'endroit où se passe la scène, la pièce est illuminée par des cierges qui s'éteignent et se rallument. La guivre elle-même illumine (enluminoit). Elle est pleine de couleurs (donnant un effet diabolique comme dans le *Perceforest*), mais les seules couleurs qu'on gardera en mémoire sont le doré du ventre et le vermeil de la bouche : *de la boce* (v.3134), et non *la gole*. L'auteur dote son personnage animal d'une bouche humaine, et non d'une gueule. Alors que la guivre est parfois confondue avec le dragon dans plusieurs légendes de cette époque, cette bouche ne crache pas seulement du feu, elle est invitante, sensuelle.

Mais cette description ressemble aussi étrangement à celles que l'on fait des pucelles dans les romans de cette époque :

A tant vit une aumaire ouvrir	3126
Et une wivre fors issir,	
Qui jetoit une tel clarté	
Con un cierge bien enbrasé;	3130
Tot le palais enluminoit.	
Une si grant clarté jetoit,	
Hom ne vit onques sa parelle,	
Que la boce ot tote vermelle ;	
Par mi jetoit le feu ardant,	3135
Molt par estoit hidosse et grant.	
Par mi le pis plus grosse estoit	
Que un vaissaus d'un mui ne soit.	
Les iols avoit gros et luissans	
Come deus esclarbocles grans.	3140
Contreval l'aumaire descent,	
Et vint par mi le pavement.	
Quatre toisses de lonc duroit;	
De la keue trois neus avoit,	
C'onques nus hom ne vit grinnor.	3145
Ains Dius ne fist tele color	
Qu'en li ne soit entremellee.	

Desous sanbloit estre doree.  
 Vers le chevalier s'en venoit;  
 Cil se saine quant il le voit. 3150

«Hom ne vit onques sa pabelle / Que la bouce ot tote vermelle» (v. 3133-34).  
 Ainsi est décrite non pas la dame, mais la guivre ! On reconnaît là une caractéristique des portraits féminins au Moyen Âge. Il s'agit, en fait, de décrire la pucelle comme la plus belle créature ayant existé et à laquelle Nature a donné tous les dons. Cette description de la guivre fait penser à la description d'Énide lorsque le chevalier Érec la voit pour la première fois, dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes :

Mout estoit la pucele gente, 411  
 Que tote i avoit mis s'entente  
 Nature qui faite l'avoit.  
 Ele meïsmes s'en estoit  
 Plus de .vv. fois mervoillie 415  
 Coment une soule feïe  
 Tant bele chose faire sot ;  
 Ne puis tant pener ne se pot  
 Qu'ele peüst son examplaire  
 En nule guise contrefaire 420  
 De ceste tesmoingne Nature  
 C'onques si bele creature  
 Ne fu veüe en tot le monde.

Et Chrétien de Troyes y ajoute même une référence au célèbre *Tristan et Yseut* :

Por voir vos di qu'Iseuz la blonde  
 N'ot tant les crins sors et luisanz 425  
 Que a cesti ne fust neanz <sup>58</sup>

Quand on sait qu'on attribue l'écriture d'*Érec et Énide* à Chrétien de Troyes en 1176 et celle du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu entre 1190 et 1205, il est

<sup>58</sup> Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édition critique annotée par Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale de France, 1992, v. 411-426.

donc permis de penser que l'œuvre très populaire du premier, a pu influencer celle, postérieure, du second. Renaut de Beaujeu devait savoir exactement quels champs lexicaux il utilisait...

Par le jeu avec le choix des mots, Renaut de Beaujeu semble confondre exprès la description féminine sensuelle et celle, terrifiante, de l'animal. Tout juste avant la soumission de la guivre, Renaut de Beaujeu emploie trois fois le mot *serpens* (v. 3167-3169-3172), comme pour accentuer le suspense et le danger de l'action : un serpent n'a rien d'une femme, alors qu'une guivre en conserve tout de même quelques attributs. Seulement, le serpent redevient guivre dès que le Fier Baiser approche. La description reprend quelques attributs féminins : *la potrine* (v. 3175), *la mervele de la bouce vermelle* (v. 3181-3182), la *guivre* (vv. 3176, 3185, 3190, 3197). Le même champ lexical tronqué revient pour parler de la gueule de la bête, Renaut de Beaujeu emploie trois fois le mot *bouce*. Enfin, la guivre est multicolore alors que sa couleur dorée (une couleur pure) se laisse seulement deviner au vers 3148 lorsque l'auteur mentionne que le dessous semblait être doré...

Comme le serpent scythe de la mythologie, les écailles de la guivre sont multicolores (v. 3146) : « Ains Dius ne fist tele color / Qu'en li ne soit entremellee ». Une telle mention de la couleur est inhabituelle au Moyen Âge, selon Michel Pastoureau<sup>59</sup>, le grand spécialiste de l'anthropologie des couleurs au Moyen Âge. Les couleurs servaient à classer, identifier et non pas à décrire visuellement ou ajouter des détails au récit comme on le fait aujourd'hui :

l'esthétique n'a plus guère de place [...] Pour l'homme des  
XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, la couleur – qu'elle soit substance ou

<sup>59</sup> Michel Pastoureau, *Figures et Couleurs et Couleurs, Images, Symboles, études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.



qu'elle soit concept – c'est d'abord ce qui sert à désigner, à classer, à hiérarchiser, à valoriser.<sup>60</sup>

## LA SYMBOLIQUE DES COULEURS DANS LE BEL INCONNU

La mention des couleurs de la guivre dans ce paragraphe est très intéressante et peut se montrer révélatrice de l'issue du roman... Voyons de plus près, toujours selon les précieuses informations de Michel Pastoureau, quelles couleurs sont employées et quelle peut être leur signification dans le passage du Fier Baiser. Tout d'abord, nous savons que la guivre dégage autant de lumière qu'un cierge embrasé, référence religieuse semblable à celle décrivant le Graal. C'est donc un éblouissement **doré** qui aveugle le Bel Inconnu. Puis le personnage remarque que les yeux de la guivre brillent comme des escarboucles (**rouges**). Sa queue est **multicolore**, mais le narrateur mentionne immédiatement que son ventre semble **doré**. Le chevalier remarque ensuite le **vermeil** (rouge merveilleux ?) de la bouche qui l'hypnotise. Selon Pastoureau, la polychromie sert à souligner le caractère impur, inquiétant ou ridicule d'un personnage.

On passe ensuite (v. 3261-3278) à la description courtoise de la princesse désenchantée. Elle donne certains indices de son désenchantement récent par la robe **verte** dont elle est vêtue – robe aux couleurs du serpent dont elle revêtait l'aspect sous sa forme enchantée. La robe est pourvue de zibeline (fourrure **noire**) et d'hermine **blanche** et d'une quantité d'**or** pesée : soit plus de cinq onces. La chevelure de la dame est forcément **dorée** puisqu'elle se nomme Blonde Esmerée (Blonde Purifiée). La robe est également brodée avec quatre onces de pierreries précieuses et magiques dont la *jagonce*. Le *Larousse de l'ancien français* mentionne que la *jagonce* (hyacinthe) est une pierre précieuse de couleur **rouge non foncée**.

<sup>60</sup> Michel Pastoureau dans article « Couleurs, Décors, Emblèmes », *Figures et Couleurs, études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or, 1986, p. 51.

Nous retrouvons donc les principales couleurs du Moyen Âge dans cette seule description : le trio formé par **le noir, le blanc et le rouge**, auquel s'ajoutent également **le vert et le doré**. Chacune de ces couleurs semblait présente à différents degrés sur la guivre : le **vert** présumé du corps d'un serpent, le **doré** du ventre, ainsi que le **rouge** des yeux et surtout de la bouche.

Que signifient ces couleurs ? Selon les recherches de Michel Pastoureau, le vert serait non seulement représentatif de la jeunesse du personnage, mais surtout de son côté fou. Le vert est la couleur du diable, de l'Islam, parfois même de la ruine et de l'étrangeté (on désigne d'ailleurs encore les martiens comme étant des bonshommes verts...). Le livre *Sir Garwain and the Green Knight* (vers 1370) en fait foi : le chevalier menaçant est identifié par sa couleur verte et son étrangeté est soulignée ainsi. Le vert entraîne presque toujours le désordre. Le personnage de *Serpentin Vert* de M<sup>me</sup> d'Aulnoy en fait foi également.

Le doré peut être une couleur positive qui représente la richesse, le soleil et l'amour, mais elle peut être confondue à la couleur jaune qui elle, n'a pas bonne presse. Le jaune, c'est la couleur de la transgression, c'est la couleur de la bile, du mensonge, des prostituées, des juifs et des criminels !

Selon les études de Michel Pastoureau, c'est l'association de ces couleurs qui peut être révélatrice : le vert et le doré combinés ensemble renvoient à la folie<sup>61</sup>. En témoignent les vêtements des fous, en témoignent aussi les blasons de deux chevaliers de la littérature courtoise réputés pour leur déséquilibre ou leur folie : Sagremor et Tristan. Tous deux ont des blasons d'or et de sinople (vert), ce qui est une association de couleurs extrêmement rare à l'époque. On nous indique donc

---

<sup>61</sup> Michel Pastoureau, *op cit.*, p. 42.

par là, que le personnage de Blonde Esmerée est peut-être fou, ou déséquilibré, puisqu'il est vêtu des couleurs du désordre.

Curieusement, tout juste avant d'apercevoir la guivre sortir de l'armoire (ou de la bibliothèque), le Bel Inconnu combat un chevalier vert (v. 2930) puis un chevalier merveilleux, que le texte apparente aux géants de la tradition littéraire (v. 3037-40) et qui est monté sur un cheval à corne dont les nasaux crachent le feu... Est-ce là la folie annonciatrice des événements ?

Dans ce même registre de la folie qui se révèle par la couleur verte, l'auteur l'admet d'emblée en début de texte : « Cil en sont faus et traïtor » (celui de la femme-serpent / du sujet sans véritablement altérer sa nature ou son apparence) et l'amour est folie - l'amante lui fait « faire folie » (v. 1261-1264):

Cil qui se font sage d'amor,  
Cil en sont faus et traïtor.  
Por ce mius vel faire folie  
Que ne soie loiaus m'amie.

Ainsi, non seulement la guivre et la princesse purifiée sont vertes, mais les opposants à cet amour sont verts aussi...

Le doré se trouve sur le ventre du serpent, la partie cachée. Guinglain (maintenant nommé à partir de cet épisode) verra d'abord le doré de sa parure, plus que les charmes de sa personne. Une isotopie de l'or relie la guivre, Blonde Esmerée et la pucelle de l'Île d'Or<sup>62</sup>... Dans les trois cas, la créature ou alors l'endroit, qui suscite son désir est de couleur dorée, de même le lit de la dame aux Blanches Mains a des draps en or (v. 2371).

---

<sup>62</sup> Adeline Richard, « Le fil d'or de Blonde Esmerée », *Senefiance*, no. 50 (La chevelure), 2004.

Quant à la couleur bigarrée de la queue, Renaut de Beaujeu spécifie que ce n'est pas Dieu qui l'a créée... Michel Pastoureau parle d'ailleurs de l'aspect encore plus négatif des couleurs bigarrées. Dans toutes les images recensées, un fou est toujours habillé de jaune et de vert ou alors en habits polychromes<sup>63</sup>.

## **MÉLUSINE : PRINCESSE ENCHANTÉE (FAÉE) OU CRÉATURE DÉMONIAQUE?**

Dans le *Roman de Mélusine*, point de Fier Baiser, même si on retrouve néanmoins une femme-serpent. C'est autour de ce point commun que le choix d'inclure Mélusine au corpus principal s'est imposé. *Le Roman de Mélusine* de Jean d'Arras a fait couler beaucoup d'encre. Œuvre colossale et polymorphe, on ne semble pas encore avoir déterminé avec assurance de quel genre précis elle relève puisqu'elle puise à toutes les sources... Il s'agit donc d'un roman selon l'un des titres donnés par l'auteur et c'est en ce sens qu'il m'intéressera dans le cadre de mes recherches sur les motifs merveilleux comme indicateurs d'un genre.

Il est révélateur que seul le récit merveilleux fasse l'objet des résumés du *Roman de Mélusine*. On passe presque toujours sous silence les exploits épiques des fils en ne les mentionnant, quand on le fait, que très rapidement, alors qu'en réalité, ils occupent près des deux tiers de l'œuvre. Comme si, malgré le second plan au niveau structural (le conte prend environ le tiers de ce roman très long), il reste l'essence même et le fil conducteur de tout le roman.

Voici déclinés, les épisodes merveilleux du roman. À eux seuls, ils auraient pu constituer le roman. On y retrouve l'essentiel du récit en peu de lignes ! J'ai transcrit les titres des épisodes selon l'édition bilingue de Jean-Jacques Vincensini dont

---

<sup>63</sup> Michel Pastoureau, *op cit.*, p. 42.

je me servirai aussi pour noter les numéros de pages, le cas échéant. Les sous-titres en français modernes sont issus des titres courants de cette même édition :

Comment le roy Élinas vint a la fontaine, comment il parla a la dame et l'ot a femme. p. 122

Mariage sous condition, Naissances et transgression

Comment le roy Élinas fu esbahi quant il les vit ainsi partir p. 130

Élinas puni par ses filles, Tabou Mélusinien, Châtiment des trois sœurs

Comment Remondin trouva les .iii. dames sur la Fontaine de Soif. p.160

Du mutisme à la parole, Promesses d'un avenir illustre, Tabou du samedi, Retour à la fontaine, Fastes de la réception, Annonce du mariage, Qui est l'épouse?

Comment Remondin espousa Melusigne a grant noblesce. p.194

Accueil de Mélusine, une épouse éblouissante, Mariage et festivités, Le coucher de l'épouse, Rappel de l'engagement.

SAUT DANS LE ROMAN

Intervention néfaste du frère p.658

Comment Remond vit Melusigne baignier par l'enhortement de son frere, le conte de Forest, et lui failly du couvenant qu'il lui avoit promis. p. 660

Première transgression (Passage lyrique de Raymondin...), Pardon de Mélusine

Comment Gieffroy ardy Fromont son frere et .c. moines et l'abbé en l'abbaye de Mallerés. p. 684

Geoffroy et Mélusine accusés, Mélusine effondrée, Seconde transgression, Une serpente démoniaque meurtrie, Mélusine pardonne, Dernières volontés, Les adieux de Mélusine.

Comment Melusigne se party de la fenestre et se mua en guise de serpente. p.702

Révélation sur ses origines, De Mervent à Lusignan

Comment Melusigne se vint fondre ou chastel de Luseignen sur la Tour Poictevine p.704

Mélusine regrettée et écoutée, Mélusine vient s'occuper de ses deux derniers enfants.

Comment la serpente se party de dessus la Tour Poictevine, p.770 (à la mort de Raymondin)

Apparition de Mélusine, p.812

Le conte totalise tout au plus une cinquantaine de pages, comme s'il s'agissait d'un micro-conte merveilleux extrait de la chronique, de la généalogie et du roman épique ! Et qui plus est, un micro-conte qui suit très fidèlement la structure du genre, comme Laurence Harf-Lancner l'a démontré dans son étude sur les fées<sup>64</sup>. Le respect de la forme s'observe également dans la première partie du *Bel Inconnu*, qui suit le parcours d'un récit chevaleresque traditionnel.

Bien entendu, la merveille ressurgit aussi ailleurs que dans les épisodes notés plus haut, notamment avec l'anneau merveilleux que Mélusine donne à ses fils avant leur départ au combat.

Selon ma lecture du *Roman de Mélusine*, le personnage de Mélusine a beaucoup plus à voir avec celui de Blonde Esmerée, la princesse enchantée du *Bel Inconnu*, qu'elle n'a à voir avec ces fées maléfiques de certains contes folkloriques ancestraux. Il demeure une telle ressemblance entre ces deux personnages qu'il me semblait impossible de la passer sous silence.

La femme-serpent qu'est Mélusine semble avoir été mal perçue par de nombreux critiques. Elle vient du diable, elle est une créature du mal dont il faut se méfier, comme le serpent, l'animal auquel elle emprunte ses caractéristiques. Dans son article « Les fées seraient-elles nées au XII<sup>e</sup> siècle? À propos d'un ouvrage récent », Pierre Gallais indique à la médiéviste Laurence Harf-Lancner que la séparation dont elle parle entre les récits morganiens et les récits mélusiniens ne peut être aussi démarquée qu'elle le soutient parce qu'ils sont même confondus par Aarne et Thompson dans *Type of Folktale* sous le conte-type 400 et 425 (pendant masculin).

---

<sup>64</sup> Voir l'étude « propiennne » de Laurence Harf-Lancner dans *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984, chap. IV.

Selon Laurence Harf-Lancner, « les contes mélusiniens » (ainsi baptisés par Georges Dumézil du nom de Mélusine) s'intéressent à la venue d'une fée parmi les mortels. Dans les contes morganiens (de Morgane, dont le nom s'attache souvent à la disparition d'un héros dans l'autre monde), la fée entraîne un mortel dans son royaume et tente de l'y retenir. Cette union (...) est soumise à un interdit, que le héros transgresse et il regagne alors le monde des humains<sup>65</sup>. Il existerait donc une profonde différence entre les récits morganiens (impliquant des fées du type de Morgane l'amante qui kidnappe ses amants vers l'autre monde) et les récits mélusiniens (impliquant des fées maternelles qui rendent visite au monde des hommes, les séduisent et retournent dans l'autre monde après une transgression). D'après mes lectures, j'aurais tendance à me rendre à l'opinion de Pierre Gallais concernant cette frontière qui me semble floue entre la Mélusine victime que je perçois, et celle plus forte et décidée (démoniaque) que décrit Laurence Harf-Lancner.

D'autre part, j'adhère totalement à l'affirmation de Harf-Lancner selon laquelle dans le récit de *La Belle et la Bête* version masculine (motif D735.1 La Belle et la Bête homme ou femme ou CT425 à la recherche de l'épouse perdue) « La femme surnaturelle y est devenue, dans les contes modernes, une princesse victime d'un enchantement<sup>66</sup> ». On peut totalement rattacher le conte merveilleux du *Roman de Mélusine* à celui de *Partonopeu de Blois*, même si celui-ci se déroule dans l'autre monde et n'est donc pas un récit mélusinien, mais bien morganien, selon sa définition. Pierre Gallais admet volontiers que la fée ait pu devenir princesse enchantée, mais il souligne que « ce type de princesse apparaît dans beaucoup de contes-ty-pes y compris des contes à rire » : est-il besoin de mentionner le *Bel Inconnu*... ou même d'y ajouter le très moderne film *Shrek* ?

<sup>65</sup> Laurence Harf-Lancner, « Entre la princesse et la fée : la Dame sans merci. *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », dans *Op. Cit. Revue de Littératures française et comparée*, p. 21.

<sup>66</sup> Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 322.

D'autre part, Laurence Harf-Lancner semble se contredire plus tôt dans son ouvrage lorsqu'elle explique que « Jean d'Arras veut dégager l'image de Mélusine de tout élément diabolique, mais n'y parvient que partiellement [...] Toutefois un détail contredit cette vision de la fée, rattachant Mélusine à un univers démoniaque : huit de ses fils sont atteints d'une difformité qui trahit leur origine monstrueuse<sup>67</sup> ». Il semble clair que Jean d'Arras, avec toutes les occurrences de douleur et de sympathie suite à la métamorphose de Mélusine, la place loin de la femme surnaturelle diabolique des contes folkloriques. Pourquoi alors considérer les difformités comme indices de monstruosité, et non pas comme indices de surnaturel ?

Jean Markale, dans son livre *Mélusine Androgyne*, voit Mélusine comme une femme-serpente dès ses origines (ou sa naissance), puisque Jean d'Arras mentionne ses pouvoirs magiques avant que Présine ne la punisse. Pour lui, il y a équation entre pouvoir féerique et forme originelle de serpente à camoufler. Bien que certains récits folkloriques, dont il se sert pour appuyer ses propos, lui donnent raison dans cette interprétation, rien chez Jean d'Arras ne le dit textuellement. Ce n'est qu'une interprétation valable sans doute pour les sources celtiques présumées, mais beaucoup moins pertinente pour le roman de Jean d'Arras tel qu'il nous est parvenu...

Erich Köhler a défini la caractéristique de tous ces mythes de la façon suivante : « un être d'une autre nature s'unit à un homme et, après avoir mené une vie humaine commune, disparaît quand se produit un certain événement. » Le principal type de cette catégorie selon Köhler serait le type Mélusine, dans lequel « l'être magique disparaît dès que son partenaire terrestre l'a vu sous sa forme **originelle**<sup>68</sup>. » Mais

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>68</sup> Dans *Der Ursprung der Melusinensage. Eine ethnologische Untersuchung*, cité par J. Le Goff p. 307.



pourquoi l'état de femme-serpente serait originel chez Mélusine, alors que tout l'épisode de la punition de Présine nous dit le contraire ! Tous ces critiques placent Mélusine dans la catégorie des monstres avec peu d'égards, ce me semble, pour la vision que l'auteur semble avoir voulu transmettre.

Selon l'historien Jacques Le Goff, le fils de roi est le héros principal du conte merveilleux. Mais dans le *Roman de Mélusine*, (tout comme dans le *Bel Inconnu*) le héros est un noble, certes, mais il n'est pas fils de roi, il est chevalier<sup>69</sup> (comme il semblerait que l'ait été Renaut de Bâgé présumé auteur du *Bel Inconnu*, sous le pseudonyme de Renaut de Beaujeu.) Henno, Edric, le seigneur de l'Esperver, Raymond du Château-Rousset, Raymondin de Lusignan et Guinglain sont tous des chevaliers ambitieux désireux de dilater les frontières de leurs petites seigneuries. Et c'est par leur mariage avec une femme surnaturelle qui les pourvoit à la fois de titre de noblesse, de descendance (qui est présumée dans le *Bel Inconnu*) et de nouvelles terres, qu'ils y parviendront tous. De par leur forme de serpente pour deux des quatre contes latins, Blonde Esmerée et Mélusine, serpentes à la fois chtonienne et aquatique ou ouranienne, représenteraient une forme médiévale de la figure ancestrale de la déesse-mère, garante de fécondité<sup>70</sup>. Ainsi Mélusine et Blonde Esmerée sont les instruments de la descendance et de la prospérité des héros. Guinglain et Raymondin sont les instruments de l'entreprise de désenchantement des dames, à plus ou moins long terme<sup>71</sup>.

Mélusine est perçue, dans sa relation amoureuse, exactement comme dans son image sociale : bâtisseuse, instigatrice. C'est elle qui fait bâtir les cités, c'est elle qui

<sup>69</sup> Jacques Le Goff dans « Mélusine Maternelle et Défricheuse », art. cit. p. 313.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 311 d'après Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

<sup>71</sup> Sara Sturm-Maddox, « Crossed Destinies », dans *Melusine of Lusignan. founding fiction in the late medieval France*, Athens Press of Georgia University, 1996, p. 19.

commande à Raymondin l'achat de la terre puis la guerre en Bretagne pour reprendre son héritage. Tous font d'elle l'instigatrice du récit alors qu'elle reste la victime de cette histoire. Pauvre fée aspirant à la vie humaine, elle crée elle-même son malheur et la colère de sa mère, elle est blâmée et tenue pour responsable des actions communes des trois sœurs et elle s'éprend d'un mortel qui la trahit et la prive de ses enfants ! Elle n'est plus seulement aux prises avec une vie éternelle dont ni elle ni sa mère ne voulaient, mais qui plus est, une vie éternelle de serpente, ayant perdu toutes facultés humaines. Sans paroles, elle ne peut que laisser entendre sa voix de femme par ses plaintes, que même ses fils reconnaissent en pleurant. Destin tragique qui renvoie précisément à la condition de toutes ces princesses enchantées qui, si elles ne trouvent pas un prince à embrasser devront demeurer guivre ou dragon à jamais ! L'amour ayant le pouvoir de désenchanter le serpent en jolie princesse, peut aussi, s'il vient à faillir par le doute, la méfiance et le ressentiment, anéantir la condition de la princesse quasi-humaine qu'était Mélusine. L'amour (le baiser pour le *Bel Inconnu*) peut désenchanter et délivrer, mais l'inverse, le manque d'amour, rejette la femme dans sa condition de damnée.

Selon la tradition chrétienne, la femme est faite pour procréer. Tout amour en dehors du mariage est condamné, toute femme libre, sans amour (donc sans attache) est plus dangereuse que n'importe laquelle des femmes mariées. Présine précise au roi Élinas qu'elle ne lui accordera aucune faveur hors mariage :

Par ma foy, dist la dame, a ce n'avéz vous pas failly, mais  
que vous n'y penséz fors toute honneur, car ja homme n'aura  
m'amour en soignentaige.<sup>72</sup>

Si l'amour est la seule rédemption au maléfice, c'est aussi probablement parce que l'amour est le seul responsable du bonheur conjugal complet. Sans amour,

<sup>72</sup> Jean d'Arras, *op. cit.* p.128.

impossible de calmer les angoisses liées à l'apprentissage de la sexualité. Le psychanalyste Bruno Bettelheim est très clair sur la question : la fonction première des contes était de préparer les gens à des réalités qu'ils ne peuvent encore décoder. L'homme, comme la femme, est transfiguré par l'amour. Il peut presque changer de forme, d'état, de visage après avoir reçu un baiser.

Les deux femmes gardent donc des traces de leur état antérieur. Alors que la guivre exhibait une bouche vermeille merveilleuse, Blonde Esmerée purifiée porte un manteau vert garni de dorure (v. 3279) qui rappelle les couleurs de la guivre verte au ventre doré. De plus, Renaut de Beaujeu spécifie, dans la description des vêtements de Blonde Esmerée, deux traits féériques : le fermail précieux fabriqué par une fée dans l'île de la mer Betee (v. 3289-90) et les pierres précieuses (multicolores elles aussi) dont certaines ont des vertus (traduit par *aux pouvoirs magiques* en français moderne), v. 3298-99. Les cheveux de Blonde Esmerée sont dorés comme le ventre de la guivre et comme la clarté qu'elle jetait autour d'elle.

Mélusine, elle, perdait lentement ses pouvoirs féériques. Elle n'a pas su prévoir l'issue de sa relation avec son époux. Elle fait oublier ses pouvoirs peu à peu, au fil du récit. Ils ressurgissent lors de certains événements comme le don de l'anneau qui protège ses enfants, mais sinon, à travers le roman épique des conquêtes de ses fils, le lecteur perd lui aussi la mémoire du caractère féérique de Mélusine.

Un point me semble oublié dans le rapprochement que l'on pourrait faire entre Blonde Esmerée du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu et Mélusine de Jean d'Arras, hormis leur forme de serpente, c'est que toutes deux subissent une malédiction imposée par un enchanteur (ou une fée) frustré (sexuellement). L'enchanteur Mabon de Renaut de Beaujeu jette un sort à Blonde Esmerée suite à son refus de

l'épouser ou de devenir sa maîtresse, alors que Présine, fée trahie et réfugiée avec ses trois filles en Avalon jette une malédiction sur celles-ci, qui ont voulu la venger de leur père en l'enfermant dans une montagne. C'est ce que Jean Markale interprète en termes de castration symbolique, dont Merlin a aussi été victime par les agissements de la fée Viviane, qui voulait le rendre impuissant. Présine aimant encore Élinas, elle se sent trahie par ses filles et les punit toutes les trois, mais Mélusine plus sévèrement parce qu'elle est l'aînée. C'est donc d'une source semblable que ces deux filles de roi sont métamorphosées en guivre et en serpente.

Denyse Delcourt souligne que lorsque Élinas transgresse l'interdit de Présine, celle-ci est, semble-t-il, en train de baigner ses filles. Elle avance même qu'elles étaient peut-être sous leur forme de serpent. Mais le texte de Jean d'Arras dit :

Et s'en vint despourvement et entra en la chambre ou  
Presiue baignoit ses trois filles et quant il les vit, il ot grant  
joye et dist: «Dieux beneye la mere et les filles !»<sup>73</sup>

Si le père avait effectivement vu une quelconque métamorphose à cet instant précis, Jean d'Arras ne l'aurait pas passée sous silence, pas plus qu'il n'a passé sous silence les occurrences de métamorphoses dans son prologue. Après avoir mentionné qu'il tenait cette histoire pour vraie d'après des chroniques authentiques, il relate maintes histoires générales de fées ayant épousé des hommes en formulant un interdit. Au moment où l'interdit est transgressé, il cite Gervais de Tilbury et sa croyance selon laquelle « ce soit par aucuns meffaiz secréz au monde et desplaisans a Dieu pourquoy il les punist si secretement en ces miseres que nulz n'en a congnoissance fors lui<sup>74</sup>. » Il me semble faire davantage référence à la « malédiction » de l'enfantement douloureux jetée par Dieu sur Ève et résultant du péché originel<sup>75</sup>, que sur leur

<sup>73</sup> Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 131.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>75</sup> Bible Tob, Genèse (3, 16).

nature primitive de serpente comme l'affirme Delcourt<sup>76</sup>. D'autant que la phrase précédente dans le texte indique que la transgression de l'accouchement s'applique à toutes: «aucuns 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; aucuns, si elles avoient enfans, que leur maris ne les verroient jamais en leur gesine<sup>77</sup>.» Présine peut peut-être appartenir à cette catégorie de fée, mais pas Mélusine, qui n'a pas été changée en serpent par une punition divine, mais bien par une punition maternelle. On le lit très clairement: sa condition de serpente est un châtement maternel, même si l'issue et l'accomplissement de la punition semblent divins.

Cette punition infligée par une mère vengeresse évoque indirectement la relation tendue qui existe dans la plupart des contes entre belle-mère et belle-fille. La punition maternelle ou sub-maternelle (par une belle-mère), reste un motif très connu. Blanche-Neige, Cendrillon, Peau d'Âne, Raiponce, et bien d'autres sont châtiées par la figure maternelle réelle ou substituée. C'est également le cas dans *La Belle et la Bête*, où la mère substituée tombe amoureuse du garçon dont elle a la garde et le transforme en bête pour le punir de la repousser. Dans le *Roman de Mélusine*, Présine punit ses trois filles, mais particulièrement Mélusine «l'aînée» des triplettes, parce que celles-ci ont utilisé leur pouvoir pour punir leur père d'avoir trahi leur mère. Leur mère, toujours amoureuse du père, en veut à ses propres filles de lui avoir enlevé la jouissance de la vie: «C'estoit ce ou je prenoye toute la plaisance que j'avoie en ce monde mortel et vous la m'avéz tollue<sup>78</sup>». C'est donc une histoire de perte de plaisir, de jalousie, de possession d'un homme, qui sépare la mère et les

<sup>76</sup> Denyse Delcourt, art. cit, p. 91.

<sup>77</sup> Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 116.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 134.

filles. À travers la lutte pour la possession de l'homme qui est la figure paternelle des filles, peut-on parler d'inceste ? Il s'agit du même schéma que pour Blanche-Neige et Cendrillon, où la jalousie de la belle-mère est excitée par la trop grande promiscuité existant entre le père et la fille. La punition maternelle de Présine envers Mélusine est bien plus difficile à respecter que le propre interdit qui l'accablait, elle. Il y a beaucoup plus de samedis dans l'année que de jours de gésine ! La quarantaine entourant l'accouchement reste plus socialement acceptable que tous les samedis passés en réclusion sans explication. Sans oublier que le samedi est jour de sabbat et donc, jour associée au culte de la déesse Diane, déesse des sorcières.<sup>79</sup> (Si les hommes ont été écartés des accouchements et des couches jusqu'à tout récemment, c'est d'abord parce que l'accouchement est, et demeure, une affaire de femmes à laquelle les hommes ne sont pas conviés.) Présine aurait pu transmettre son propre interdit à sa fille, d'autant qu'avec tant de grossesses, les occasions de transgressions se seraient multipliées, pour le plus grand bien du récit !

L'interdit de l'accouchement relève bien de la condition surnaturelle de Présine puisque, en plus du tabou à respecter, elle accouche de triplettes, ce qui relève tout de même d'une certaine forme de merveilleux, bien que le caractère surnaturel ait été évacué par Jean d'Arras<sup>80</sup>.

Et pourtant, avec toutes les descriptions de sympathie que Jean d'Arras mentionne au sujet de la disparition de leur dame, on peut voir que l'auteur lui-même semblait vouloir que l'on considère Mélusine, non pas comme une sorcière maléfique

---

<sup>79</sup> Ref. culte de Diane, p.46

<sup>80</sup> De nos jours, selon le journal *La Presse* (2007-08-08) : il y a une chance sur 200 millions d'accoucher de triplettes monozygotes... Si ce n'est pas de la merveille, ça!

qui manipule et camoufle la vérité, mais bien comme elle se proclame elle-même avant sa métamorphose complète :

Et toutesfoiz, je vueil bien que vous sachiéz qui je sui ne qui fu mon pere, afin que vous ne reprouvéz pas a mes enfans qu'ilz soient filz de mauvaise mere ne de serpente ne de faee. Car je suiz fille au roy Elinas d'Albanie et a la royne Présine, sa femme, et sommes .iii. seurs qui avons esté durement predestinees et en griefz penitances.<sup>81</sup>

Pourquoi donc la majorité des critiques ne l'associe pas aux princesses enchantées d'emblée ? Pierre Gallais le fait dans la conclusion de *La Fée à la fontaine et à l'arbre*. Il affirme que « les poètes-romanciers du XII<sup>e</sup> siècle font de la fée à la fontaine et de son avatar immédiat, la Princesse à délivrer, un être totalement bon, ce qui ne veut pas dire sans l'ombre d'un mystère<sup>82</sup>. »

Delcourt semble se tromper en affirmant que « pour réussir à vivre comme une femme naturelle et s'assurer **une vie éternelle**, ajoute Présine, Mélusine devra rencontrer un homme<sup>83</sup>... » C'est exactement l'inverse qui se lit dans le roman de Jean d'Arras. Mélusine, tout comme sa mère avant elle, cherche à se libérer de ses attributs féériques, dont l'immortalité. Présine dit à Mélusine que grâce au germe de leur père elles auraient pu rapidement perdre leur état de nymphes et de fées et aspirer à la vie naturelle humaine, mais que dès lors, elle la condamne à vivre éternellement serpente jusqu'au nombril les samedis à moins qu'un homme ne l'épouse sans chercher à la voir le samedi ni le dire à personne. Sous ces conditions, elle pourra peut-être vivre une vie **normale et mourir naturellement**. La vie à laquelle aspire Mélusine n'est plus celle de l'autre monde, mais bien celle de notre monde. La vie

<sup>81</sup> Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 702.

<sup>82</sup> Pierre Gallais, *La Fée à la fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 331.

<sup>83</sup> Denyse Delcourt, *art.cit.*, p. 100.

éternelle chrétienne se superpose à la vie éternelle de l'autre monde. Des pouvoirs de fées, les trois filles en avaient et les ont utilisés pour enfermer leur père. Si elles ne l'avaient pas fait, elles auraient peu à peu perdu leur caractère féerique pour vivre une vie humaine.

Mélusine, telle que décrite par Jean d'Arras, n'est pas une serpente qui se cache sous une forme humaine. Elle ressemble à une fée ensorcelée qui cherche à se sortir de son éternité malheureuse par l'amour et la vie naturelle, comme elle le dit elle-même en utilisant le mot *naturelle* trois fois en une seule phrase lors de la deuxième transgression :

Las, mon amy, se tu ne m'eusses fausee je estoye gectee et exemptee de paine et de tourment. Et eusse vescu cours **naturel** comme femme **naturelle** et feusse morte **naturelement** et eu tous mes sacremens, et eusse esté ensevelie et enterree en l'eglise Nostre Dame de Lusegnen, et eust on fait mon ununiversaire bien et deument.<sup>84</sup>

À ce niveau, elle rejoint donc tout à fait Blonde Esmerée qui cherche le secours du désenchantement par l'amour, le baiser. Elle non plus, ne le trouvera pas. Elle sera effectivement embrassée, mais pas aimée. Tout comme sa descendante Mélusine, Blonde Esmerée aussi sera trahie : par une fausse promesse et un mariage sans amour.

Toutes ces ressemblances entre les protagonistes féminins des principaux récits de mon corpus servent également à prouver leur parenté. Nous pourrions même ajouter à ces récits de baisers désenchantés à la femme-bête et d'autres qui s'en éloignaient à prime abord. Je pense à *Peau d'Âne* qui doit revêtir un costume de pauvre (une peau d'âne) pour se sauver de son père qui la désire physiquement.

---

<sup>84</sup> Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 694.



Le costume la sauve d'un amour impur. La guivre qu'est devenue Blonde Esmerée ne joue-t-elle pas le même rôle que la peau d'âne ? En effet, puisqu'on sait que Blonde Esmerée a été métamorphosée en guivre parce qu'elle a refusé d'épouser l'enchanteur maléfique, on dresse un parallèle de plus en plus clair entre la forme animale (déguisée ou réelle) qui permet de repousser le désir (de manière délibérée ou inconsciente) et le Fier Baiser (à la bête) qui désenchante parce qu'il donne la preuve d'un grand amour surpassant le dégoût.

## **LE MOTIF DANS LES DEUX VERSIONS DU CONTE LA BELLE ET LA BÊTE**

### **LES BONNES MANIÈRES ENCORE PLUS IMPORTANTES QUE LA BEAUTÉ**

Au Moyen Âge, la beauté reflétait les qualités de l'âme. Les récits de tradition orale en font foi : les belles femmes sont bonnes, les femmes laides sont mauvaises et la plupart des nains sont malveillants. Dans le roman médiéval, certains auteurs s'appliquent déjà à jouer avec les idées préconçues dans un jeu parodique apparent. Renaut de Beaujeu par exemple, crée un nain plein de bonnes manières, écuyer du Bel Inconnu. Rose Espanouie est une amoureuse vieillie, une femme laide, pourtant héroïne d'un tournoi en son honneur.

Lorsque l'univers des contes devient populaire, entre le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, ces retournements inattendus se font plus rares. Les vieilles femmes flétries ne peuvent plus être les dames du tournoi, les nains ne sont plus courtois, mais certaines bêtes, certains animaux le restent, montrant ainsi leur appartenance à un genre supérieur (ou à une tradition plus ancienne qui trahit leur ascendance merveilleuse). Ainsi on voit que la bête hideuse est bien habillée. Elle mange bien, elle

a de bonnes manières, son côté humain demeure apparent sous les traits animaliers de son corps. Il en est de même pour Blonde Esmerée sous sa forme de guivre, qui demeure désirable. Car même si le Bel Inconnu en est terrifié, il ne faut pas oublier qu'il est captivé par sa bouche vermeille, ou merveille, selon l'inversion des lettres (vv. 3181-3182).

Dans les deux cas, l'épisode du désenchantement par baiser à la bête ramène l'identité du héros. La Belle n'a pas de nom. Ses sœurs en ont un, mais elle n'est surnommée que la Belle en raison de sa grande beauté. Elle est belle, mais on s'attarde davantage à ses qualités de cœur qu'à une description exhaustive de ses attributs physiques. Pourtant, il est rare qu'un héros (une héroïne) reste sans nom.

En plus du motif du baiser désenchanteur à la bête, qui reste l'épreuve qualifiante et identificatoire des deux personnages principaux, on retrouve certains autres motifs dans la version de M<sup>me</sup> de Villeneuve. Le palais qu'occupe la Bête est désert, telle une cité Gaste qui s'anime après la démorphose. Il y a un interdit à ne pas transgresser : Belle devait revenir au château avant huit jours. C'est parce qu'elle néglige de le faire que la Bête se meurt à son retour. Il ne s'agit donc pas du motif du Fier Baiser appliqué de manière médiévale, mais bien d'une version de ce motif qui s'articule davantage autour des valeurs de cour du XVIII<sup>e</sup> siècle. La Belle s'offre en mariage spontanément pour sauver la Bête. Du baiser au mariage, il n'y a qu'un changement de mœurs, que le conte traduit très bien. En cela, *La Belle et la Bête* se réclame de la lignée de Mélusine dans la postface de l'auteure, où une lettre de la Belle à la Bête puis la réponse de Bête à la Belle indique l'appartenance des personnages — maintenant cousins — à la tradition mélusinienne. La Bête parle de ses écailles et de son mufle en rendant grâce à sa belle cousine de l'avoir libérée de sa forme animale, mais la Bête précise tout de même que la Belle appartenait à

l'ordre des fées qui se changent en serpent. Voici les dernières lignes du conte de M<sup>me</sup> de Villeneuve :

Comme vous l'avez exposé dans l'une de vos savantes études, toute métamorphose laisse un résidu qu'on ne soupçonnait pas, une métaphore qui remet l'être en branle, car on ne redescend pas impunément de tels quartiers : ainsi je vous surprends parfois, *mélusinienne*, à faire la "serpente", et vous prétendez, vous ma Belle, qu'à certaines aubes, ayant trop couru dans une improbable lande durant notre rêve, votre *nocturne amant* sent le renard.<sup>85</sup>

La Bête qui fait référence à ses écailles (reptile) se réclame ensuite du renard... voire du loup-garou...<sup>86</sup>

Il y a là un autre parallèle avec *Le Bel Inconnu* : dans les deux récits, le héros sans nom découvre son identité après avoir « embrassé » un animal hideux aux manières courtoises... D'ailleurs dans la version de M<sup>me</sup> de Villeneuve, Belle surnomme « bel Inconnu », le joli prince qu'elle voit en songe toutes les nuits et qui n'est nul autre que le prince avant sa métamorphose en Bête. C'est d'ailleurs après le désenchantement de la Bête que la Belle retrouve ses origines, son vrai père (le roi) ainsi que sa mère, la tante du prince. La Belle et la Bête sont cousins germains et le texte le dit merveilleusement bien : « C'est peut-être une forme de l'inceste que de se retrouver ainsi dans le *même*, mais nous avons vécu de tant de cantons — et si divers — que de l'étranger ne nous fera jamais défaut » (fin de la lettre de la Bête à la Belle.)

## LE PUBLIC CIBLE DES CONTES

*La Belle et la Bête* serait LE récit pivot de la culture du conte pour enfant. Il s'agit du tout premier conte à avoir été écrit dans une version (pour un public adul-

<sup>85</sup> Madame de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, coll. Le cabinet des lettrés, 1996.

<sup>86</sup> Voir figures 10 à 13 en annexe 2.

te) puis réécrit quelques années plus tard par une autre auteure, M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont, dans une version clairement destinée à l'éducation des enfants (dans ce cas-ci de jeunes filles). Élisabeth Lemirre le développe dans la préface d'une des éditions du *Magasin des Enfants* de M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont. La version de M<sup>me</sup> de Villeneuve ne s'adressait pas du tout aux enfants, mais bien à un public de cour, comme tous les contes à la mode dans ces années-là. Perrault n'écrivait pas non plus pour les enfants, pas plus que les frères Grimm.

M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont cherchait à éduquer les jeunes filles à sa charge, à l'aide de contes moralisateurs. Elle a donc adapté le récit de M<sup>me</sup> de Villeneuve en évacuant bien évidemment les références aux désirs des personnages. Alors que M<sup>me</sup> de Villeneuve fait répéter incessamment à la Bête : « *Voulez-vous coucher avec moi ?*<sup>87</sup> », la version de M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont occulte complètement la référence sexuelle répétitive et la Bête ne demande à la Belle que si elle accepte de l'épouser. On ne parle pas de la même façon à des bourgeoises et des aristocrates qu'à des demoiselles pures en formation !

Le thème principal de *la Belle et la Bête*, le déni de soi par amour pour l'autre reste lié à l'autonomie aristocratique que les femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle tentaient de gagner. La vertu et le déni de soi sont valorisés en tant que moyen (paradoxal) de réaliser ses buts et trouver son bonheur<sup>88</sup>. Ce serait avec ce conte et ce thème que ce serait amorcé le changement de fonction sociale du conte et son entrée dans le monde de la littérature enfantine. Lorsque les femmes se sont mises à écrire et transmettre des contes, leur public s'est élargi. En plus de la bourgeoisie et de

<sup>87</sup> M<sup>me</sup> de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, édition établie par Jacques Cotin et Élisabeth Lemire, collection Le cabinet des lettrés, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 50, 58 et 89.

<sup>88</sup> Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1993, p. 33-34.

l'aristocratie, le public (principalement féminin) s'est appliqué à en dégager les vertus et les morales pour ensuite les transmettre à leurs enfants. *La Belle et la Bête* serait donc l'une des premières versions de contes adaptés pour les enfants. M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont, qui a écrit la version la plus populaire du conte à ce jour, a bien résumé et adapté le récit de M<sup>me</sup> de Villeneuve afin d'éduquer son nouveau public cible.

## CHAPITRE 4 : FONCTIONS DU MOTIF MERVEILLEUX DANS LE RÉCIT

Dans le folklore, le merveilleux fait **un**, alors que la forme savante consacre la rupture entre le motif et le thème ou entre la structure et les formes merveilleuses ainsi que l'a montré Edgard Siennaert dans *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique* :

le motif merveilleux, coupé du contexte dont il tirait sa scène, devient estompé ou même tous liens avec les sources et le contexte coupés, aveugle. Devenu motif littéraire, il ne fonctionne plus que pour piquer la curiosité du lecteur et sa présence n'est en rien indicative de l'esprit de l'ensemble de l'œuvre<sup>89</sup>.

On sent clairement cette scission dans les romans médiévaux où plusieurs motifs qui annonçaient la merveille, ne contiennent finalement rien de merveilleux.

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine écrit :

Dans les romans de chevalerie [...] le monde entier se mue en prodige, le prodige devient habituel (sans cesser d'être prodigieux) [...] le monde entier est ramené aux catégories du soudain, du hasard, du merveilleux, de l'inattendu<sup>90</sup>.

Ce type d'œuvre, défini par un chronotope original « le monde des merveilles dans le temps des aventures », se caractérise par une distorsion de l'espace et du temps. Selon le médiéviste Jean-René Valette, c'est la raison pour laquelle le mot merveille apparaît très souvent sans que nécessairement un lien ne soit établi avec un contenu merveilleux.

<sup>89</sup> Edgard Siennaert, *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978, p. 31.

<sup>90</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, pP. 299.

Dans son exemple du *Lancelot* en prose, on dénombre 1050 occurrences du mot merveille en 3256 pages, soit environ 1 à chaque 3 pages, alors que dans le *Bel Inconnu*, on recense 19 occurrences sur 6266 vers, 1 à chaque 348 vers.

Si on a beaucoup moins d'occurrences du terme, on peut facilement penser que celui-ci sera utilisé dans son sens habituel... Mais non, comme dans le *Lancelot*, *Le Bel Inconnu* est un roman ou peuvent être distingués:

- \* Un merveilleux sans merveille
- \* Une merveille sans merveilleux

De la première catégorie ressortissent ces épisodes ou « traits d'archéo-civilisation » qui comportent un aspect surnaturel mais qui ne font l'objet d'aucune mise en valeur<sup>91</sup>.

Dans *Le Bel Inconnu*, la cité Gaste pourrait en être un exemple. Renaut de Beaujeu ne mentionne nullement, comme dans d'autres versions où le motif de la cité Gaste est utilisé, que sa cité Gaste est le résultat d'une malédiction. Cependant, elle s'étend « entre deux augues molt bruians », (v. 2779), puis il en décrit la déchéance sans donner la cause. Par ailleurs, un autre signe s'apparente au motif habituel de la cité Gaste : les habitants sont absents. Mais ils ne sont cependant pas métamorphosés en animaux comme dans *Carduino*. Les jongleurs ne sont pas des habitants. Et la cité Gaste est seulement détruite par Mabon, et non pas enchantée comme les Cités Gastes des récits courtois.

De la deuxième catégorie dépendent les séquences où l'étonnement, qui fait d'abord l'objet d'une théâtralisation sans que pourtant ne surgisse un élément sur-

<sup>91</sup> Jean-René Valette dans *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion 1998, p. 109.

naturel, se résorbe sur l'axe des causes secondes<sup>92</sup>. Encore dans *Le Bel Inconnu*, la prise de l'épervier nous induit sur la piste du merveilleux, mais n'a rien de tel. On y reviendra en détails plus loin.

La « perception de la différence » assurée par la théâtralisation de la merveille et la « reconnaissance du fait nouveau » opérée par le personnage témoin constituent les conditions rhétoriques du processus sémiotique que Umberto Eco désigne de son côté par le terme d'*ostension* et qui consiste à faire de la merveille un signe. L'ostension est un des quatre modes de production du signe distingué par Eco<sup>93</sup>. Il consiste, au sens plus général, à faire d'un objet préexistant un signe ou, selon notre exemple, que la merveille soit rationalisée ou réellement merveilleuse, elle renvoie à un système précis d'attentes liées au genre employant habituellement la merveille. C'est précisément avec ces signes que Renaut semble s'amuser.

Dans *Le Bel Inconnu*, c'est la rupture entre la semblance et la *senefiance* qui permet d'affirmer cela. Si le narrateur propose, dans l'espace de la fiction, une interprétation de telle merveille c'est qu'il l'a d'abord érigée en signe indirect, en symbole ! S'il peut déjouer les attentes des lecteurs simplement en variant un élément du micro-récit, c'est que la merveille est érigée en signe représentant un genre.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>93</sup> Umberto Eco. *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Labor, 1988, pp. 141 et 143.



## **ANALYSE DU TRAITEMENT DU MERVEILLEUX**

Comme nous l'avons établi, dans *le Bel Inconnu*, la merveille relève d'une esthétique du jeu : jeu avec les thèmes et motifs, jeu avec l'intertexte, avec les structures traditionnelles et jeu avec la double relation amoureuse.

La première entorse à l'écriture traditionnelle du merveilleux serait donc structurale et se démontre par une double fin, qui déçoit le lecteur dans son horizon d'attente. Mais avant de poursuivre, il conviendrait de se questionner sur la notion d'horizon d'attente.

### **LE CONCEPT DE L'HORIZON D'ATTENTE**

L'expression « horizon d'attente » a été popularisée par Hans Robert Jauss.

Un nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits.<sup>94</sup>

Il s'agit du jeu entre un narrateur (un écrivain) et son lecteur. Pour qu'un conte soit un conte, le lecteur s'attend à une structure définie où le héros comble un manque initial en se lançant dans une quête où il trouvera certaines épreuves sur son chemin pour finalement triompher et combler non seulement le manque initial, mais trouver également une situation : que ce soit la fortune, l'amour ou les deux. Selon Jauss, certains éléments définisseurs du genre servent à classer les genres entre eux. La question de définition des genres peut donc s'articuler autour du respect des schémas établis (pour ce qui implique les contes) alors que le roman se doit

---

<sup>94</sup> Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », trad. E. Kaufkolz, réédité dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, édition originale dans *Poétique*, 1, 1970, p. 79-101, p. 49.

de jouer avec l'horizon d'attente et de transgresser les schémas habituels. C'est à l'originalité et la nouveauté que le roman se distinguera du conte.

Le dictionnaire raisonné de Greimas et Courtés l'explique de façon encore plus concise :

En esthétique de la réception allemande (R Jauss) l'expression horizon d'attente, d'inspiration husserlienne, dénomme la prévisibilité des formes d'organisation discursive, c'est à dire la compétence narrative et discursive du lecteur, qui lui permet de juger de l'originalité du nouveau discours offert à sa lecture.<sup>95</sup>

Ainsi donc, c'est par l'horizon d'attente et le jeu ironique du motif attendu que le lecteur devient capable de reconnaître un élément de nouveauté au récit : une originalité qui le distingue de ce qu'on attendait.

Le critique allemand André Jolles parle plutôt *d'éthique de conte* en établissant que « l'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente est capitale à notre avis pour la forme du conte : elle est la disposition mentale du conte<sup>96</sup>. »

Mais la notion de reproduction dont parle Jauss comporte une limite au concept : lorsqu'un type de textes se met à se reproduire sans grande innovation, on assiste à l'épuisement d'un genre : la chanson de geste, le fabliau et la chantefable ont subi ce sort malheureux de ne pas se renouveler et de devenir, en quelque sorte, « des produits de consommation<sup>97</sup> ». Pour en donner un exemple très précis, les romans Harlequin sont des produits de consommation. Pourtant, à côté de cela, il existe en-

<sup>95</sup> Greimas et Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, article «Attente», Paris, Hachette, 1969, p. 24.

<sup>96</sup> André Jolles dans *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 190.

<sup>97</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 49.

core de très bons romans d'amour. Il est donc erroné de prétendre cela, tout comme le fait Jean-Marie Schaeffer qui stipule que l'évolution « naturelle » darwinienne ne s'appliquerait pas aux productions culturelles, quand il s'érige là, contre une idée émise par Brunetière selon laquelle les genres littéraires luttent aussi pour leur survie<sup>98</sup>. L'exemple donné des romans Harlequin vient contredire leurs théories. Pour définir un genre, plusieurs éléments types sont à observer : nous parlions de la narration, du *Happy Ending*, mais la merveille reste un élément-clé relativement aisé à analyser. Comment sera traitée la merveille dans un récit : avec réalisme ou avec une certaine ironie ? Le concept même d'ironie implique un certain jeu avec le lecteur. Le mot ironie provient du mot grec *eironeia* qui signifie ignorance feinte. C'est l'ironie qui force le lecteur à s'interroger.

L'ironie est l'art de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en vue de faire réagir un lecteur, un auditeur ou un interlocuteur. Elle est en outre utilisée dans l'objectif de dénoncer, de critiquer quelque chose ou quelqu'un. Pour cela, le locuteur décrit souvent la réalité avec des termes apparemment valorisants, dans le but de la dévaloriser. L'ironie invite donc le lecteur ou l'auditeur, à être actif pendant sa lecture ou son audition, à réfléchir et à choisir une position.<sup>99</sup>

Comme la merveille appartient encore au domaine de la culture populaire commune, il demeure facile de distinguer les différences de traitement de la merveille. Toute la matière qui correspond à nos « contes pour enfants » appartiendrait au conte et tout ce qui s'en éloigne sur un jeu ironique et nous déjoue, appartiendrait davantage au roman.

Ainsi le conte présente des personnages fidèles aux traditions orales donc assez archétypés, qui partent en quête pour combler un manque initial. Pour ce faire, ils

<sup>98</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 74.

<sup>99</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ironie>

auront à subir des épreuves (qualifiantes, décisives, glorifiantes), qu'ils vaincront avec l'aide d'adjuvants pour aboutir à une fin heureuse et fermée. Dans les contes, la merveille s'inscrit comme étant normale et attendue dans le récit. Il est normal d'avoir une fée-marraine, comme il est normal qu'un anneau d'or ait des propriétés magiques. Si l'auteur sort de ces paradigmes, il déjoue le lecteur qui s'attend à une suite logique et répétitive de l'action.

Dans *Le Bel Inconnu*, c'est par opposition au conte qu'on pourra statuer sur le genre du texte. Avec la même base, pour qu'on ait un récit parfaitement merveilleux, on lancerait la quête, telle qu'elle est, avec des épreuves qualifiantes d'abord, décisives ensuite (par exemple, le Fier Baiser) puis glorifiantes avec le tournoi (qui permet au chevalier de retrouver sa valeur sociale). Selon la logique du conte, le héros devrait épouser Blonde Esmerée (esmerée = purifiée<sup>100</sup>, par extension, désenchantée) qu'il a sauvée du maléfice en l'embrassant. Ainsi il conquerrait à la fois l'amour conjugal, la gloire et la royauté, comme dans les *Lais* de Marie de France, comme dans les récits de Chrétien de Troyes et selon la plus pure tradition des contes. L'Ile d'or ne devrait donc qu'être une épreuve décisive de plus dans le parcours du chevalier, épreuve qui l'oppose à l'établissement social et matrimonial. Mais ce n'est pas ce que fait Renaut de Beaujeu. Il semble calquer son récit sur les soubresauts du désir : imprévisibilité, incertitude, dérobadés, recommencement...

La subversion du discours narratif thématique de la déception est bien illustrée par le terme *faillir* utilisé par Hélié. C'est la thématique du contredit qui est l'isotopie dominante :

Et la pucele en haut s'escrit :  
« De cort m'en vois come faillie !  
Dehé ait la Table Reonde

<sup>100</sup> Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1992, p. 237.

Et cil qui s'ient a l'esponde,  
 Qui le secors ne veulent faire!  
 Ha! Doce dame debonaire,  
 De secors point ne vos amain.  
 N'est merveille se je me plain,  
 Qu'Artus ne vos secorra mie;  
 Ainsi i sui bien de tot faillie.<sup>101</sup>

*Le Bel Inconnu*, par son utilisation du motif merveilleux, semble être un roman de l'échec, ce qui va à l'encontre de la finale traditionnelle d'un conte. Plusieurs autres facteurs viennent appuyer ce raisonnement. Dès le début, on compte plusieurs occurrences du terme *faillir*. Hélie quitte la cour furieuse et déçue, sur un échec. Elle s'estime faillie v. 246-256. Elle est déçue de son chevalier et voue la Table Ronde au diable !

Le titre même de l'œuvre, en ancien français, soit *Biaux Desconneus*, semble faire référence à un échec. En effet, *desconneus*<sup>102</sup> peut être traduit par inconnu, mais aussi par les adjectifs incapable, déplorable ou ingrat.

Bel Incapable aurait pu être le titre. Mais telle se croit faillie qui sera détrompée, car la suite vise à le lui prouver. C'est une déception induite par de fausses apparences (dont il faut se méfier, nous l'avons mentionné.)

Renaut de Beaujeu compose selon l'art poétique du contredit, art du déplacement et de la provocation. Les horizons d'attentes du lecteur sont complètement déjoués. C'est la fée narratrice qui finit le roman avec une haine du roman, de l'écrit et ses maléfices sans avoir agi comme il était en son pouvoir de le faire ! Beau jeu !

<sup>101</sup> Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, vers 247 à 256.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.163.

## LE BEAU JEU DE RENAUT AVEC LES PORTRAITS FÉMININS

L'auteur se dote d'un pseudonyme qui semble mettre carte sur table : beau jeu dans un récit où tout le monde est beau (ce qui reste normal pour l'époque), donc la laide Rose Espanie et la guivre se démarquent des portraits traditionnels. Les autres personnages féminins sont beaux à *desmesure* (v. 4387). La dame de l'Île d'Or a trois portraits : un portrait traditionnel (v. 2217-2258), un portrait de la dame en amazone (v. 3942-3992) et un portrait de la dame au verger (v. 4342-4355). Ce sont trois portraits traditionnellement utilisés dans les récits médiévaux et ils sont très élogieux.

Quant à Blonde Esmerée, elle n'a qu'un seul portrait complet : (v. 3261-3300) beaucoup moins sensuel et dont le corps, inexistant, est sublimé par le vêtement (alors que l'on décrira la dame à l'Île d'Or pratiquement nue). Point de désir possible s'il n'y a pas de corps. Au terme de ce court portrait, l'auteur mentionne que quiconque ne pouvait se comparer à elle « Fors sel celi as Blances Mains, / Quar nule a li ne s'aparele : / De sa biauté est grans merveille » (v. 3272-3275). Voilà qui n'est pas très courtois ! La pauvre Blonde Esmerée est déjà perdante avant même d'avoir ouvert la bouche !

Le premier portrait du roman, soit celui de la suivante Hélie, est plus élogieux que celui de la future reine Blonde Esmerée (v. 135-146). Même le portrait de la demoiselle en détresse, Margerie, est élogieux, et ce, malgré le fait qu'elle pleure et qu'elle vienne de se faire agresser par des géants.

## LE BEAU JEU AVEC LES SYMBOLES DE L'AMOUR COURTOIS

Dans le *Bel Inconnu*, on retrouve les symboles traditionnels de l'amour courtois, mais ils sont tournés en ridicule: le rossignol qui chante est un motif courtois utilisé, entre autres, dans *L'Aïstic* de Marie de France. Il annonce généralement une idylle, mais ici ce n'est pas le cas (v. 625-628). Plutôt que de trouver sa belle, le héros tombe sur la suivante. Hélie occupe la place de l'héroïne au début du récit. Selon la logique habituelle, si c'est un récit courtois, il y a une dame au début, avec laquelle l'idylle devrait naître, peu importe la figure féminine ! Or même si on attend que la romance naisse entre les deux personnages, elle ne naîtra jamais.

Dans *Le Bel Inconnu*, on retrouve un sens exagéré du « beau » partout : les écuyers sont cultivés et courtois, (l'un porte même un nom), le nain est courtois. C'est une nouveauté ! À part le personnage de Guivret-le-Petit dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes, on n'en trouve nulle part ailleurs et Chrétien de Troyes ne mentionne pas textuellement que Guivret est nain – il n'a fait qu'ajouter « le-petit » à son nom. C'est donc une ironie, tous les personnages sont beaux dans la quête du *beau san-blant* de Renaut de Beaujeu.

Pourtant, *Le Bel Inconnu* reste définitivement un roman. La dynamique de l'écriture naît du désir. La dame est moteur et origine du récit ainsi que finalité de l'acte d'écriture qu'elle inspire. C'est par jeu de désir et jeu de séduction avec sa dame que l'auteur torture son récit pour en faire un nouveau modèle. Il met en scène l'éventail des situations périlleuses qui, depuis *Érec et Énide*, définissent le genre en *bestournant* à peu près chacune d'entre elles.

La première partie est très éducative en matière de contes et fait presque figure d'anthologie de motifs : le défi (don contraignant), les traîtrises, la pucelle explorée,

le mort à venger, les géants dévastateurs, le rapt de la belle (Clarie), le braque blanc (chasse merveilleuse), l'épervier à conquérir, les males coutumes, la palissade de têtes empalées, le chiffre symbolique multiplié ( $143 = 12 \times 12 - 1$ ) qui indique donc que ce combat sera le dernier. Il ne manque qu'une tête au pieu pour qu'on retrouve le motif parfaitement calqué. Jusqu'à la fin, l'auteur empruntera les grands éléments du genre du conte arthurien tel qu'il se présente à la fin du XII<sup>e</sup> siècle: la joie restaurée, le prétendant indésirable éliminé (Maugié le Gris), l'hospitalité dangereuse et tous les récits de combats propres au genre médiéval. Cependant, l'élément final, le mariage (ou l'amour selon les auteurs) est laissé en suspens. On assiste donc au déroulement d'un conte sans épreuve glorifiante, qui est interrompu brusquement par le narrateur. Celui-ci transforme son « chant » d'amour, en chantage amoureux<sup>103</sup>.

### LE JEU DE DAMES

Dans *le Bel Inconnu*, on trouve également les épreuves pour se qualifier auprès de la dame. Mais elles sont dédoublées : deux dames donc deux réseaux. La dame insulaire devient maîtresse du jeu (érotique aussi), puis du récit. Ce qui n'était pas le cas dans *Tristan et Yseut*, où les Yseut se dédoublent elles aussi. Le récit de l'épouse est à part et Blonde Esmerée ne connaît même pas l'existence de sa rivale. Il ne l'appelle ma *doce dame* ou *doce amie*, que lorsqu'il veut lui échapper. Il s'agit là d'un autre contredit que le sens oppose à la lettre. L'une des dames du roman dirige les enchantements alors que l'autre les subit et la cité du rêve s'oppose à la cité dominée qu'il faut maudire d'abord par *faux sanblant*.

L'espace de la fée est enchanteur et décrit au superlatif alors que l'espace de l'épouse est dévasté et ensuite réinséré dans l'univers arthurien par l'ajout de terri-

<sup>103</sup> Sur le chantage, *infra*, p. 94.



toire. Mais les deux espaces, que ce soit l'Île d'Or ou la Cité Gaste, sont l'œuvre des enchanteurs : l'une est créée par les enchanteurs, l'autre détruite par eux. Dès l'épisode du Fier Baiser, l'espace de la dame se reconstruit. Mais il y a transgression au motif, la dame reste serpente jusqu'au lendemain matin. Le désenchantement ne s'opère pas immédiatement. Le récit s'oriente vers un mariage qui s'inscrit dans la logique du conte merveilleux beaucoup plus que dans celle du désir, puisque Guinglain semble se résoudre à épouser Blonde Esmerée plutôt que la dame aux Blanches Mains.

*Le Bel Inconnu* serait le seul roman de son temps à s'achever par un mariage sans amour. Si dans la littérature arthurienne, l'hésitation entre la reine et la fée, la première préférée par le héros de roman, la seconde par le héros du lai, est un thème extrêmement fréquent, on n'avait jamais vu de héros de roman préférer la fée, mais se voir imposer la reine en attendant de retourner auprès de la fée. Et quelle préférence ! Toute la relation avec la fée aux Blanches Mains est teintée d'un inceste quasi évident. On apprend qu'elle est amie de sa mère, qu'elle le convoite depuis sa naissance, et qu'elle a orchestré toute l'aventure pour lui faire prouver sa vaillance. S'ensuit une longue description de la chambre où Guinglain pénètre en émoi (« la canbre sanbloit paradis », v. 4742) et où le narrateur mentionne que la dame perd son appellation de jeune fille, non sans avoir d'abord ridiculisé Guinglain. La fée veut lui prouver sa supériorité et son savoir. Elle lui indique que sa porte de chambre sera ouverte, mais elle lui interdit de venir la rejoindre (v. 4499)<sup>104</sup>. Elle s'érige en maîtresse face à celui qui ne sait aimer, elle l'infantilise, le colle contre son sein nu, mais refuse sa bouche dans un premier temps. Il doit subir l'épreuve du Fier Baiser avant de pouvoir jouir de sa compagnie. L'impasse œdipienne colore l'Île

<sup>104</sup> Peter Haidu, « Realism, Convention, Fictionality and The Theory of Genres in *Le Bel Inconnu* », *l'Esprit Créateur*, vol. XII, no. 1, printemps 1972, p. 39.

d'Or. C'est aussi le cas de la Bête dans *La Belle et la Bête*, qui a été métamorphosée sous sa forme bestiale par le désir frustré de la fée qui l'élevait, figure maternelle repoussée du désir incestueux très courante dans la littérature, mais davantage sous la forme masculine que féminine.

## **BAISER VOLÉ : FONCTION D'IDENTIFICATION DU PERSONNAGE**

Le motif central de tout le roman, là où l'action bascule, se trouve au milieu de l'œuvre de Renaut de Beaujeu, au vers 3186 (sur un total de 6266 vers). C'est dire toute l'importance de ce motif. Il s'agit d'une des versions les plus anciennes du motif du baiser désenchanteur à la bête mise par écrit au Moyen Âge. Le motif du Fier Baiser a une telle importance dans *Le Bel Inconnu*, que c'est à partir de ce point central dans le récit, que le héros sera nommé par l'auteur. Quand on sait que, dans la plupart des romans de Chrétien de Troyes, les personnages principaux sont nommés dès le début et qu'ils sont les seuls à pouvoir jouir d'une identité précise, il s'agit d'un moment-clé à ne pas négliger. Le Bel Inconnu est en fait Guinglain, le fils de Gauvain, l'un des chevaliers les plus célèbres de la cour du roi Arthur et de la fée Blanchemal (nom ressemblant étrangement à celui de la dame de l'Île d'Or, Blanches Mains). Gauvain demeure un véritable moteur de la parodie au XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles.

## **FONCTION D'IRONIE DANS LE TRAITEMENT DU MOTIF**

Le rôle attribué au héros de l'histoire en est un passif qui ne demandait pas tant de courage... Le héros REÇOIT le baiser, mais ne le donne pas. D'ailleurs il se demande s'il ne sera pas maudit. Le mythe du héros est malmené! Le Bel « incapable » fait mal aux héros typiques. Le motif, qui aurait théoriquement pour but

de faire découvrir l'amour au héros, passe à côté de sa mission : la désensorcelée ne pourrait pas devenir « l'ensorceleuse » et malheureusement Blonde Esmerée ne sera jamais considérée comme telle ! Le héros avait le cœur pris ailleurs au moment de l'épreuve qualifiante. Si l'on persiste à penser que l'auteur n'a fait qu'imiter Chrétien de Troyes, on est en droit de penser qu'il a failli, mais si on lui accorde une certaine conscience de son acte d'écriture et des jeux qu'il applique à l'intérieur même de structures définies, on est tenté de crier au génie. Pour s'en convaincre, voyons comment Renaut de Beaujeu joue avec les scènes « d'amour courtois ».

Le personnage de la dame aux Blanches Mains reste l'un des plus « aguichants » jamais vu en littérature médiévale. Qu'est-ce donc que cette dame qui s'offre sans réserve au premier venu, comme elle le fait au vers 2262. Les premiers mots qu'elle adresse au héros sont pour se donner en mariage. Tout de suite après, Renaut de Beaujeu donne une indication en associant la dame avec la Thessalie, d'où proviennent les coussins. La Thessalie étant, comme on le sait, le pays de Médée, sorcière infanticide de la tradition grecque. La première nuit, elle vient le rejoindre dans sa chambre, mais elle s'offusque quand il tente de l'embrasser (v. 2440). Mais c'est elle-même, la dame aux Blanches Mains, qui l'invite à venir le retrouver après l'épreuve du Fier Baiser (v. 4255). À son retour à l'Île d'Or après l'épreuve du Fier Baiser, elle l'attend dans un *locus amœnus* (paysage classique de la rencontre amoureuse) où toutes les dames de la littérature courtoise classique lui sont comparées désavantageusement (v. 4345-4352). Le soir, elle mentionne que sa chambre est devant la sienne et qu'elle laissera la porte ouverte, tout en lui interdisant de venir la rejoindre : elle ne voudrait pas être « violée » comme la dernière fois. Le héros a du mal à interpréter le message de la belle. Dès qu'il décide d'aller la rejoindre (pour ne point être accusé de *récréance*), elle l'humilie par deux fois avec des en-

chantements trompeurs, devant les serviteurs. À bout de forces (et d'humiliations), le héros décide de laisser tomber, mais elle récidive et l'invite dans sa chambre. C'est là qu'elle s'offre complètement. De quelle façon, Renaut de Beaujeu décrira-t-il la scène érotique du dépucelage du héros ? En disant qu'il n'y a pas assisté (v. 4815-4816). Or le narrateur avait longuement décrit la joie du héros. Il décrit les moindres détails des préliminaires (v. 4731-4770) et il occulte la scène principale. Il donne même un indice de son humour aux vers 4771-4776 :

Bien vos diroie le façon,  
 Sans mentir et sans mesproisson,  
 Mais por sa grant joie coitier,  
 Que molt en avoit grant mestier,  
 Ne le vuel entendre a descrire.  
 Que trop me costeroit a dire.

La scène sexuelle est donc complètement occultée du récit, mais elle sert tout de même – à travers le « chant » du poème – à faire pression sur la dame à laquelle est destiné le roman. C'est avec cette scène que le narrateur commence à transformer son chant en chantage aux vers 4860-4861 : «Ha! Dius, arai ja mon plaisir / De celi que je ainme tant ?». Il revient définitivement à la charge en conclusion du chant d'amour en menaçant de ne jamais réunir les amants de l'histoire si sa belle ne lui réserve pas un bel accueil, (v. 6255-6266) :

Mais por un biau sanblant mostrer  
 Vos feroit Guinglain retrover  
 S'amie, que il a perdue  
 Qu'entre ses bras le tenroit nue.  
 Se de çou li faites delai  
 Si ert Guinglain en tel esmai  
 Que ja mais n'avera s'amie.  
 D'autre vengeance n'ail mie  
 Mais por la soie grant grevance  
 Ert sor Guinglain ceste vengeance  
 Que ja mais jor n'en parlerai  
 Tant que le bel sanblant avrai.

## LE RÔLE DE LA « LITTÉRATURE » DANS LE RÉCIT

En analysant la manière avec laquelle Renaut de Beaujeu parle d'amour dans un « supposé roman d'amour courtois », on peut en déduire que l'auteur dénonce l'amour comme étant une illusion enchanteresse de l'ordre de celles que procurent la littérature. La littérature est illusion et enchanteresse notamment par la mention des causes de la métamorphose de Blonde Esmerée. On apprend qu'elle a été changée en guivre après avoir refusé les avances de l'enchanteur Mabon et son frère. Comment a-t-elle pris l'apparence d'une guivre ? En étant touchée par un livre (v. 3340-3342):

Çaens me vinrent encanter :  
Quant il m'orent tocié d'un livre,  
Si fui sanblans a une wivre

Il semble que Renaut de Beaujeu veuille nous faire comprendre la puissance de la littérature ou des livres, capables de changer les apparences, voire la réalité. Lorsque la guivre apparaît au Bel Inconnu, elle sort d'une « *aumaire* » : le terme *aumaire* au Moyen Âge peut désigner tout autant une armoire qu'une bibliothèque<sup>105</sup>... La référence à la bibliothèque amène les exemples littéraires connus, que ce soit le Graal ou Yseut. Une princesse sous des apparences de serpent sort d'une bibliothèque pour embrasser un homme (déjà épris d'une autre) afin de se libérer du sort qu'un livre lui a jeté... Cette pauvre princesse est aussi tributaire de la bonne volonté d'une dame muse qui peut faire changer le cours du récit au narrateur lui dédiant l'œuvre, comme un chant d'amour.

---

<sup>105</sup> « Armoires et grimoires », *De l'histoire de Troie au livre du Graal, De l'histoire de Troies au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 143-158.

Quelle autre conclusion est-il possible d'en tirer ? Si on accepte l'idée que l'auteur compose son roman pour « changer sa réalité » (face à ses attentes amoureuses), on voit que d'un côté se situe l'intrigue « littéraire » avec Blonde Esmerée alors que de l'autre côté se déroule l'intrigue amoureuse réelle (avec la dame aux Blanches Mains). Pourquoi accepte-t-il que le héros épouse la femme qu'il n'aime pas si ce n'est pour lancer le message que la littérature peut être puissante et déjouer les destins ? En tant que « créateur », il a tout le loisir de combler les horizons d'attentes de l'auditeur/lecteur, mais il remet ce pouvoir entre les mains de sa belle. Si elle lui cède, il changera sa création pour elle. Sinon ? Il continuera à s'identifier à l'enchanteur Mabon, qui détient la créature de son désir (Blonde Esmerée) en son pouvoir. Si le héros du roman est un *Bel Incapable* – son auteur, lui est loin de l'être ! Le pouvoir de la littérature s'exprime donc non seulement dans le récit, mais aussi par le pouvoir du narrateur qui se met en scène dans son propre roman.

## **LE ROMAN DE MÉLUSINE EST-IL UN ROMAN ?**

En quoi le *Roman de Mélusine* est-il un roman ? N'est-il pas plutôt un conte merveilleux doublé d'une légende et de passages épiques et lyriques ? Le médiéviste Jacques Le Goff rappelle que *Le Roman de Mélusine* est aussi appelé *La Noble Histoire de Lusignan*, *le roman de Mélusine en prose* ou *le Livre de Mélusine en prose*. La notion de roman comme genre semble être accessoire<sup>106</sup> et non plus un caractère distinct de l'œuvre comme c'était le cas pour le *Bel Inconnu*. Celui de Couldrette est nommé *Le Roman de Lusignan* ou *de Parthenay* ou *Melusine*. Même s'il est en vers, ils ont plusieurs points en commun, notamment dans la

---

<sup>106</sup> Jacques Le Goff, « Mélusine Maternelle et Défricheuse » dans *Un autre Moyen Âge*, Paris, Quarto, 1999, p. 298.

partie « conte merveilleux » du roman. Ils sont tous les deux des adaptations beaucoup plus longues des historiettes folkloriques devenues roman.

D'autre part, Jacques Le Goff note que ces histoires folkloriques rapprochent le *Roman de Mélusine*, de la légende par la définition qu'en font les frères Grimm dans leur recueil de contes : « Le conte est plus poétique; la légende plus historique » et comme ils le disent ensuite : « la légende, dont les couleurs sont moins chatoyantes, a aussi cette particularité de se rattacher à quelque chose de connu et de conscient, à un lieu ou à un nom authentifié par l'histoire » dans *Die deutschen Sagen...* Quand un conte échoit dans les couches supérieures de la société, celles-ci semblent parfois tenter de se l'approprier comme ce fut le cas pour les Lusignan et les Plantagenêt pour faire du conte merveilleux, une légende à caractère généalogique.

## **DIFFÉRENCES ENTRE LE ROMAN ET LE CONTE**

Comment distinguer le conte merveilleux du roman dans le cas présent ? En relevant les transgressions par rapport au genre du conte merveilleux auquel le roman semble s'apparenter. C'est par opposition au conte que semble s'être défini le roman. À partir des mêmes récits, de la même matière, le genre nouveau qu'est le roman se constitue en faisant varier des éléments qui, dans le conte, restaient invariables.

C'est le cas notamment de la narration. Dans la plupart des lais et des contes, on trouve un prologue où l'auteur affirme tenir son récit d'une tradition bien établie. Il affirme que celui-ci est vrai et qu'il ne fait que relater des événements entendus ailleurs puisque, dans l'univers chrétien du Moyen Âge, la notion de création n'ap-

partient qu'à Dieu seul. Il est donc hérétique d'affirmer créer, inventer ou mentir. Cela est mentionné dans les prologues des *Lais* de Marie de France et de *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes. Pourtant, Renaut de Beaujeu commence son récit en clamant haut et fort qu'il en est l'auteur et qu'il fait ce qu'il veut de sa création. Il mentionne qu'il a le pouvoir d'influer sur le récit selon l'humeur et la réception de la personne pour laquelle il compose : sa dame. L'auteur de ce nouveau genre s'établit donc clairement comme le fruit d'un « créateur » dont la principale source d'inspiration reste le désir de sa dame. Son œuvre est créée pour séduire et pour donner des résultats tangibles. Il joue avec les voix narratives à ce sujet, utilisant pour une des premières fois le « je » dans un récit. Il varie les voix narratives, empruntant parfois celle d'un narrateur (qui n'est pas tout à fait lui – puisque l'auteur s'est donné un personnage pour écrire son récit.) C'est probablement Renaut de Bâgé qui écrit sous le pseudonyme de Renaut de Beaujeu et sa création s'inscrit dans l'ordre d'un jeu avec son double lectorat : la dame à qui le récit est prédestiné et ses lecteurs qu'il déjoue amplement. En plus d'utiliser la voix d'un « masque narratif » (le Bâgé caché derrière le Beaujeu), il emploie aussi celle de la fée de l'Île d'Or, celle qui finit par avouer à mi-récit qu'elle était l'instigatrice de l'aventure ET la narratrice de l'histoire... Nous sommes loin des simples prologues où Marie de France soulignait la véracité de ses *Lais*... Et pourtant, il n'y a que quelques années d'écart : années charnières, il est vrai, entre 1160-80 et 1190.

D'ailleurs, Renaut de Beaujeu intercale dans les tirades au « je », certains commentaires cyniques et critiques envers son héros, à l'intérieur même du récit, aux vers 4198-4212.

Molt l'a trové male gerriere  
 En celi cui JE sui amis :  
 Des que primes vic son bel vis



Onques puis n'en parti mon cuer,  
 Ne partir n'en puet a nul fuer.  
 De moi ocire ne repose  
 Et je l'aim plus que nule cose.  
 Onques vers li rien ne mesfis,  
 Fos tant que suis loiaus amis;  
 Mais por iço me puet mal faire  
 Que je ne m'en quier mais retraire  
 Mon cuer, qui a tos jors le coit.  
 Or escoutés ici endroit  
 Coment Guinglains moroit d'Amors  
 Qui molt li fait traire dolors.

Le narrateur critique ainsi son propre personnage en disant qu'il n'aurait jamais agi comme lui. Il s'agit d'une mise en abyme qui sort des schèmes habituels du genre.

Par ailleurs, Jacques Le Goff identifie le *Happy Ending* comme l'une des caractéristiques du conte merveilleux<sup>107</sup>. Dans le *Bel Inconnu*, cette non-fin de l'auteur reste un déterminant essentiel à la forme qu'il a voulu donner à son œuvre. En jouant avec les caractéristiques du roman merveilleux (statut de la merveille, *happy ending*) Renaut de Beaujeu a voulu se distancier des romans traditionnels pour donner une nouvelle voix au roman.

Dans *Le Roman de Mélusine*, bien qu'il s'agisse d'une commande, Jean d'Arras n'a pas terminé son roman sur une note positive. Mélusine disparaît, Raymondin meurt, Geoffroy échoue et meurt sans descendance... Mais le *Roman de Mélusine* est-il vraiment un roman ?

Chrétien de Troyes, dont les « romans » (en roman) semblent le paradigme du genre, a lui aussi écrit sur commande, ce qui ne l'empêchait pas de conclure ses

---

<sup>107</sup> Jacques Le Goff, art. cit., p. 309.

récits sur une note traditionnelle : mariage et résolution du manque initial, même si son traitement de la merveille s'est lui aussi distingué de la tradition, pour inscrire ses œuvres dans la lignée des chefs-d'œuvre, durant « *aussi longtemps que chretieneté* <sup>108</sup> ». Il a néanmoins abandonné *Le chevalier de la charrette* et *Le conte du Graal* en cours de rédaction.

Mais un point reste commun aux deux romans de mon étude : la fin plus ou moins ouverte. Comme nous l'avions vu avec la double fin ouverte de Renaut de Beaujeu qui attend un « beau sanblant » avant de renvoyer Guinglain dans les bras de celle qu'il aime, le *Roman de Mélusine* se conclut plus ou moins. À la toute fin de l'œuvre de Jean d'Arras, Mélusine se transforme en femme complète, comme avant la transgression. Elle apparaît sous sa forme humaine lorsqu'un descendant va mourir. On précise même qu'elle est très belle. Mélusine n'est pas morte. Elle n'est pas serpente à jamais et cette ultime métamorphose à la fin du roman confère à l'héroïne la liberté de réapparaître un jour, d'ici le jugement dernier.

Dans les cent premières pages de l'édition de Stouff, Rupert T. Pickens dénombre de 2 à 5 occurrences par page de mots reliés à la merveille<sup>109</sup>, sans parler du nom de Mélusine, que l'un des personnages dit signifier merveille ou merveilleuse<sup>110</sup>. Puis les occurrences se font plus rares et la merveille se distance du récit.

Jean d'Arras semble établir, quant à lui, un jeu de voyeurisme avec le lecteur, dans une scène qui présente toutes les composantes de l'érotisme. Mais il la décrit avec des mots aussi peu suggestifs et courtois que « la queue d'un serpent aussi

<sup>108</sup> Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, « *Tant con durra crestientez* », vers 25.

<sup>109</sup> Rupert T. Pickens, « The Poetics of Paradox » dans *Melusine of Lusignan, founding fiction in the late medieval France*, Athens, Press of Georgia University, 1996, p. 48.

<sup>110</sup> Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 218.

grosse comme une tonne ou on met harenc<sup>111</sup> ». Mélusine marque chacun de ses enfants sauf les deux derniers, en raison de la perte progressive de son caractère féerique. C'est du moins ce qu'a avancé Douglas Kelly<sup>112</sup>. Le caractère romanesque du *Roman de Mélusine* semble résider davantage dans la psychologie nuancée du personnage principal que dans le traitement de la merveille. Jean d'Arras a fait de son personnage une figure beaucoup plus humaine que bien des princesses de contes. Elle a quelques défauts, elle est serpente, mais néanmoins bonne chrétienne. Elle se démarque nettement de la tradition de ses contes-sources et en cela, le *Roman de Mélusine* peut probablement porter son nom plus justement que plusieurs romans médiévaux qui en présentent moins de caractéristiques. Il ne faut pas oublier que l'originalité et la rupture avec les schèmes établis restent des éléments distinctifs importants dans la théorie des genres. Ainsi Benedetto Croce stipule que :

Tout véritable chef d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre.<sup>113</sup>

Dans le *Roman de Mélusine*, l'auteur fait une grande place aux réflexions et aux émotions des personnages. Lorsque l'on entend les plaintes intérieures de Raymondin, il s'agit à n'en point douter d'un élément du roman, emprunté jadis à la lyrique. Même s'il regroupe plusieurs éléments de genres différents comme la chronique, l'hagiographie, le conte merveilleux breton ou le récit guerrier, le *Roman de Mélusine* a traversé les époques ET les genres.

Comme nous l'avons vu dans *Le Bel Inconnu*, Renaut de Beaujeu a voulu jouer avec les horizons d'attente des lecteurs en « bestournant » constamment les points

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 660.

<sup>112</sup> Douglas Kelly, «The domestication of the Marvelous in the Melusine Romances» dans *Melusine of Lusignan founding fiction in late medieval France*, Athens, Press of Georgia University, 1996, p. 32-47.

<sup>113</sup> Benedetto Croce, *Estetica*, Bari, 1902.

de repère que sont les motifs merveilleux. Ici, dans le *Roman de Mélusine*, on trouve également un jeu avec les horizons d'attente. Non seulement le choix des termes utilisés est dissonant dans la scène érotisée de la première transgression, mais encore davantage dans le discours qui suit.

On voit aussi que Raymondin, loin d'être horrifié par la vision de sa femme en serpente (comme tous les époux des contes source), se blâme lui-même et inverse les qualificatifs en se traitant d'aspic (serpent) : « je sui le faulx crueux aspic et vous estes licorne precieuse<sup>114</sup> » et en comparant Mélusine à la vierge Marie elle-même « parjurer contre la meilleur et la plus loyal dame qui oncques nasquist après celle qui porta nostre Createur!<sup>115</sup> », puis à une licorne, symbole de pureté. N'est-ce pas un renversement étonnant de la figure féminine démoniaque ?

Ce jeu avec les horizons d'attente du lecteur se reflète dans la structure même du roman. D'ailleurs, dans l'introduction de son l'édition, Jean-Jacques Vincensini le souligne :

Peut-être faut-il aviser le lecteur pour prévenir sa déception ?  
En ouvrant ce roman, il doit moins s'attendre à pénétrer dans  
un charmant conte de fées qu'à suivre les lourds brodequins  
d'une chronique à prétention historique.<sup>116</sup>

Ainsi, dit-il, comme le fait la prose romanesque en cette période du Moyen Âge, celle de *Mélusine* mêle la chanson de geste, le récit bref, le conte breton, la chronique, le livre de chevalerie et le traité moral. D'où l'impression tangible, en lisant ce roman, de pouvoir, de temps à autre, reconnaître les éléments d'un genre, les formes d'un autre, mais au sein d'un alliage qui les a déjà partiellement unifiés. Ce

<sup>114</sup> Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 664.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>116</sup> Jean-Jacques Vincensini dans l'introduction de *Mélusine ou La Noble histoire des Lusignan*, *op.cit.*, p. 24.

sont là des pouvoirs caractéristiques du genre romanesque. Le romancier est capable de tout : Renaut de Beaujeu nous le prouve bien.

## LA QUÊTE IDENTITAIRE

Le lignage est un autre élément important du genre du roman. Comme dans les romans de Chrétien de Troyes qui mettent en scène des personnages en quête identitaire, on retrouve également un jeu de lignage dans le roman de Mélusine. Présine, la fée connaît le nom d'Élinas et, sans aller jusqu'à lui révéler, elle l'interpelle tout de même directement. Mélusine aussi révèle à Raymondin qu'elle sait qui il est et ce qu'il a fait...

Renaut de Beaujeu s'est également permis de jouer avec le motif du lignage. Dans *le Bel Inconnu*, c'est la Fée de l'Île d'Or qui révèle son identité à Guinglain, un peu comme on vient de le voir dans *Mélusine*. Mais dans la version italienne du *Bel Inconnu*, *Carduino*, c'est le personnage de Blonde Esmerée « purifiée » qui révèle au héros son nom et ses origines, lui conférant un statut particulier, réservé habituellement à une fée dans ce type de conte. D'autre part, en révélant le double lignage des héros et les histoires de leurs parents, Jean d'Arras les inscrit dans un récit généalogique qui se répète et dont l'issue est évidente. La mère de Mélusine a échoué et Jean d'Arras raconte l'histoire du père de Raymondin, Hervy de Léon, qui a lui aussi échoué : le père de Raymondin a aussi vécu les mêmes aventures que son fils en tuant accidentellement son oncle. Ainsi en exil, il rencontre une très belle dame en forêt, qu'il épouse. Elle l'aide à s'établir, mais disparaît subitement suite à une querelle. Elle épouse finalement la mère de Raymondin. Quand Mélusine parle de cette dame (elle connaît son existence!) elle mentionne « Et ot moult grant aide d'une dame de laquelle je ne vous vueil parler <sup>117</sup> ». Le lignage est donc inscrit dans

<sup>117</sup> Jean d'Arras, *op. cit.*, p. 226.

la base même du récit, à l'inverse du jeu avec le genre que s'était permis Chrétien de Troyes.

En fait, il est même possible de comparer la structure des deux romans : les deux romans semblent se construire jusqu'au point culminant de la métamorphose (par baiser d'un côté et par transgression de l'autre) pour finalement se déconstruire jusqu'à une fin plus ou moins ouverte, allant à l'encontre du *Happy Ending*, caractéristique du conte, selon Jacques Le Goff.

*Le Roman de Mélusine* restera un de ces romans jamais totalement compris, toujours hermétique dont le « surplus de sens » fascinera « aussi longtemps que durera la chrétienté » ! Façonné à partir de la même matière folklorique que les *Lais*, il se permet lui aussi de jouer avec le genre du roman, jamais totalement fixé. En multipliant les genres à l'intérieur même du roman, on fait éclater les frontières entre les formes narratives. Car le *Roman de Mélusine* n'a pas servi qu'à divertir, il a été aussi un instrument de propagande de la Guerre de Cent Ans, en valorisant les prétentions au trône d'Angleterre de descendants français.

Mais surtout, la dualité fée-monstre, qui divise tous les critiques, se reflète aussi dans l'œuvre à la fois courtoise-érotique et maternelle, politique et fondatrice, chrétienne et animale. Cette hybridité se reflète dans le genre de ce roman incluant des passages de contes merveilleux, de roman courtois, de récits épiques et de croisades, d'historiographie politique, de récit de voyage, de théologie populaire et de traité de morale<sup>118</sup>. Un peu comme *Le Roman de la Rose* instituait un nouveau type de roman, celui de Mélusine entremêle histoire, légende et romance.

---

<sup>118</sup> Voir Kevin Brownlee, « Melusine Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », dans *Melusine of Lusignan founding fiction in late medieval France*, Athens, Press of Georgia University, 1996, p. 76-99.

## QUANT À LA BELLE ET LA BÊTE, EST-CE VRAIMENT UN CONTE?

Voilà que le débat pourrait être relancé; le conte est-il plus court que le roman? Peut-on « mesurer » un genre littéraire par sa longueur? Poser la question, c'est y répondre, même si la plupart des contes sont plus courts que la plupart des romans, on ne peut définir un genre uniquement à partir de sa longueur, même s'il s'agit d'un critère à ne pas négliger.

La première version de *La Belle et la Bête* (celle de M<sup>me</sup> de Villeneuve) est très longue et s'approche par ailleurs drôlement du roman à quelques exceptions près. Pour résumer assez rapidement l'idée que nous développerons, disons que M<sup>me</sup> de Villeneuve a écrit un roman que M<sup>me</sup> de Beaumont a ensuite adapté en conte. La première version de *La Belle et La Bête* présentait un grand nombre d'éléments propres au roman tel qu'il se définit à cette époque. Il peut même rappeler les questionnements psychologique de *la Princesse de Clève* reconnu par plusieurs comme étant le premier roman moderne de l'histoire de la littérature. Dans la version de M<sup>me</sup> de Villeneuve, le récit principal est précédé et suivi de longs segments qui se sont perdus dans la version de M<sup>me</sup> Le Prince de Beaumont, qui a pour sa part, choisit de ne conserver que les éléments qui s'apparentaient au conte merveilleux à proprement parler: une situation initiale avec un manque à combler, une héroïne qui cherche son identité, des épreuves, une transgression, des motifs merveilleux très présents et finalement, une fin heureuse.

Ainsi, les origines royales cachées de la Belle, les hésitations de la reine devant l'écart des classes sociales apparentes, les causes quasi-incestueuses de la transformation du prince en Bête, les lettres échangées entre la Belle et La Bête, le côté fantasmé du récit qui passe par le rêve, sont tous des éléments plus psychologi-

ques qui ne se retrouvent plus dans le conte (tel qu'adapté par M<sup>me</sup> Le Prince de Beaumont).

Dans cet exemple précis du récit de *La Belle et La Bête*, le conte et le roman en tant que genres distincts s'érigent en contrepoint facilement discernables. Il ne faut pas oublier que ces deux versions du même récit cohabitent au même siècle, puisque seules seize années séparent les deux versions, ce qui est vraiment peu en regard de la formation d'un genre littéraire en évolution, tel le roman.



## CONCLUSION

### ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE, LES EXEMPLES DE SHREK

Il a été étonnant de constater en cours de recherche le peu de travaux critiques consacrés directement au motif merveilleux du baiser désenchanteur à la bête... Et pourtant, ce motif est l'un des plus populaires et des plus adaptés encore de nos jours. Il suffit de regarder l'imagerie populaire de la grenouille à couronne, qui est vaste, autant dans la littérature jeunesse que dans la papeterie disponible en magasin! Le motif du baiser désenchanteur est entré dans le répertoire des références communes de l'Occident depuis longtemps. Il reste l'un des plus présents de tout récit s'apparentant au conte. Ainsi, le film *Shrek*, sorti des studios de *Dreamworks*, en fait le motif principal de toute son intrigue. Dans *Shrek*, le personnage principal, un ogre, part à contre-cœur en compagnie d'un âne, désenchanter une princesse qui sera destinée au roi. Les scènes qui jouent avec l'horizon d'attente du spectateur sont d'une richesse inouïe. Avec ce même motif du baiser désenchanteur, une myriade de situations s'entremêlent afin de former un récit nouveau où le spectateur se retrouve facilement dans l'intrigue, tout en étant constamment étonné.

1. Shrek arrive dans la chambre de la princesse Fiona : une belle au bois dormant enfermée dans la dernière tour d'une cité gaste gardée par une dragonne. Il n'embrasse pas la princesse, il la secoue fermement pour la réveiller. Celle-ci tend cependant les lèvres dans l'attente... qui ne sera pas comblée. Elle s'étonne des manières rustres de ce « prince » étrange venu la sauver et auquel elle est censée s'offrir.

2. L'ogre et la princesse s'enfuient du château sous la menace de la dragonne. Mais voilà que l'âne, qui devait faire diversion pour détourner l'attention de la dragonne, se retrouve captif sous les baisers langoureux de celle-ci. La dragonne est très amoureuse de lui. Sa bouche est vermeille et très proéminente et elle ne cesse d'embrasser l'âne. Il est difficile de ne pas penser au personnage de Blonde Esmerée, d'abord menaçante puis soumise et enfin séductrice.
3. Le coucher de soleil arrive et le spectateur comprend que la princesse souffre d'un enchantement (qu'elle croyait dissipé) qui la transforme en ogresse à la tombée du jour et pour toute la nuit (!). Nous saluons ici le double sens à caractère sexuel, qui fait sourire les parents de ce film, destiné d'abord aux enfants! Le maléfice n'est pas contré puisque la pauvre princesse n'a pas été embrassée.

Le périple se déroule et les principaux protagonistes s'appriivoisent mutuellement. La princesse a aussi des manières qui tranchent avec son état de princesse : elle chasse, elle fait le feu, elle se bat avec vigueur, elle fait des bulles de chewing-gum...

4. Au moment du mariage avec le roi, Shrek et la princesse sont amoureux l'un de l'autre et celui-ci empêche le mariage *in extremis* avec l'aide de la dragonne aux lèvres vermeilles – maintenant compagne officielle de l'âne. Il embrasse donc la princesse en lieu et place du roi et brise l'enchantement au moment fatidique du coucher du soleil. Plutôt que de transformer la princesse en réelle princesse de jour et de nuit, celle-ci demeure maintenant ogresse en tout temps, dû à l'état du « chevalier ogre » qui l'a embrassée.

Mais les créateurs de *Shrek* en remettent lors du deuxième épisode du film et ajoutent encore des variations intéressantes au motif du baiser désenchanteur à la bête.

5. La princesse désenchantée (mais maintenant en ogresse) amène son époux à ses parents. Elle redoute leur réaction. Le père réagit en effet fortement.
6. Sans refaire tout le parcours du récit et de ses mille références au monde merveilleux, il appert en fin de deuxième épisode que le roi, père de la princesse avait fait un pacte avec une fée afin de le délivrer de son état originel de crapaud. Ce pacte impliquait le mariage de la princesse avec le fils de la fée. Le pacte ayant été rompu et finalement accepté par le roi, la fée se venge en lui redonnant son aspect originel de crapaud. C'est donc un roi désenchanté en crapaud qui partage le lit de la reine et poursuit son règne.

L'innovation avec un motif merveilleux depuis longtemps exploité de nombreuses façons est ici remarquable. S'il fallait accoler un genre littéraire strict à une œuvre contemporaine humoristique comme *Shrek*, le film relèverait moins du conte pour enfants que du roman, dû à l'ironie omniprésente du récit et des jeux constants avec les motifs merveilleux qui le constituent. *Shrek* serait en quelque sorte le descendant du *Bel Inconnu*. Le même désir de distorsion semble animer les deux œuvres.

Les contes et romans au Moyen Âge servaient à distraire la cour. On racontait des histoires de princesses, certaines inspirées par les vraies princesses qui se commandaient des œuvres : Marie de Champagne, par exemple, pour passer le temps, pour faire rêver, pour faire circuler les nouvelles. Aujourd'hui, ce sont les magazines people qui semblent jouer ce rôle de faire miroiter la vie de papier glacée de la

royauté et de sa suivante, la célébrité. La royauté n'est plus la seule à attirer l'attention, il n'y a qu'à regarder les stars alimenter aujourd'hui la chronique!

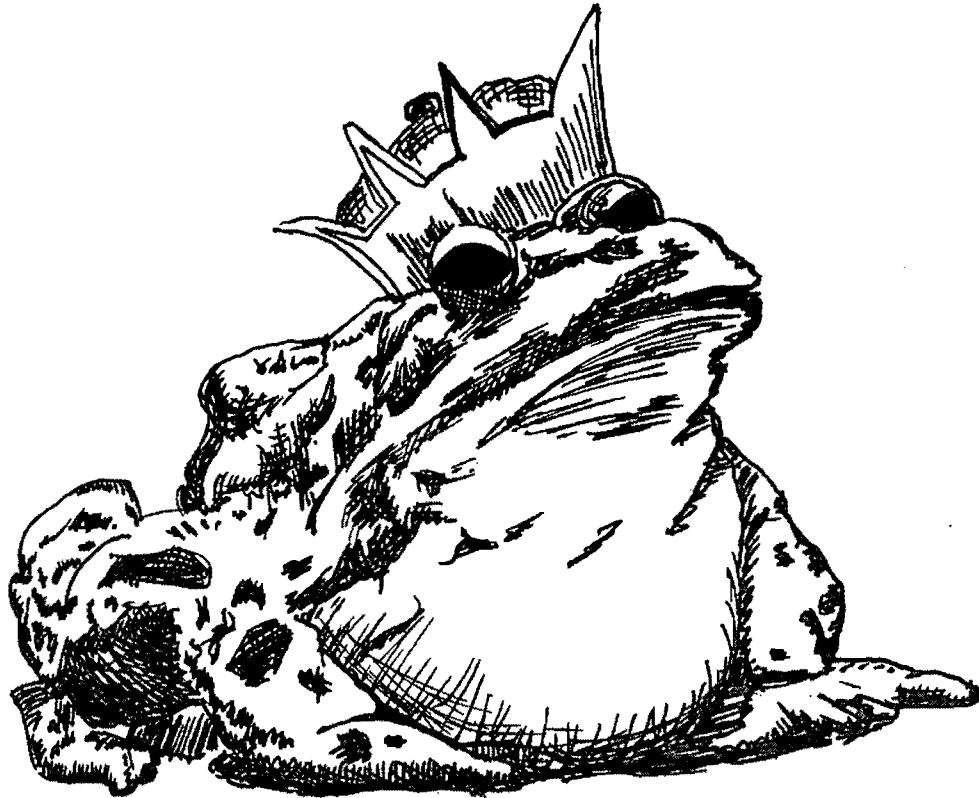
Le conte de fées amène au monde du rêve, de l'idéal à atteindre et du paraître tandis que le roman égratigne ces rêveries de petites filles pour les faire évoluer vers l'anti-conte de la vie. La vie n'est pas un conte prévisible, la vie joue constamment avec l'horizon d'attente du vivant... Le genre littéraire du roman met en exergue le jeu ironique - en apparence simpliste - qui déboulonne et déconstruit le conte à partir des éléments mêmes qui le constituent.

## **LA RECHERCHE DE VÉRITÉ**

Quoi qu'il en soit... il existe peut-être tout de même une mince vérité dans le motif merveilleux du baiser désenchanteur à la bête, au crapaud particulièrement si l'on en croit la vogue, aux États-Unis, du *toad licking*.

En effet, la peau d'une variété de crapaud est vénéneuse et dans ce venin se trouve la bufoténine (5-MeO-DMT), une substance hallucinogène dérivée de la sérotonine - l'hormone du plaisir. Cette drogue a été découverte en 1902 par deux chercheurs français qui l'ont isolée à partir des sécrétions des glandes parotides du crapaud *bufo alvarius*. Elle se situe également dans les sécrétions de peau de plusieurs amphibiens. La bufoténine serait un puissant hallucinogène utilisé en son état naturel par plusieurs sectes chamaniques, ainsi que dans certains milieux de toxicomanes aux États-Unis et en Australie depuis quelques années. Des groupes isolés de jeunes élèvent des crapauds d'une variété vénéneuse et en lèchent la peau (ou fument la substance étalée dans un papier à cigarette.) Ses effets hallucinogènes

altèrent la perception des formes, des couleurs et de la lumière (!) et sont de courte durée, soit 5 à 15 minutes. Après tout, sans doute est-ce là le meilleur moyen de voir apparaître un prince charmant!



*Dessin original commandé à Yannick Fréchette, graphiste.*

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

Jean d'Arras. *Méluſine ou la Noble Histoire de Lusignan*, traduction, présentation et notes par Jean-Jacques Vincensini, coll. Lettres Gothiques, Paris, Livre de Poche, 2003.

*Lais anonymes ou Lais féeriques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle*, présenté, traduits et annotés par Alexandre Micha, Paris, Flammarion, 1992.

Lemirre, Élisabeth. Préface de *Le Magasin des enfants. La Belle et la Bête et autres contes de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1995.

Madame de Villeneuve. *La Belle et la Bête*, édition établie par Jacques Cotin et Élisabeth Lemire, collection Le cabinet des lettrés, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

Madame Leprince de Beaumont. *La Belle et la Bête*, Paris, Garnier Frères Libraires-Éditeurs, 1978, p. 532-545.

Marie de France. *Les Lais*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke, Paris, Librairie générale française, 1990.

Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*. Publié, présenté et annoté par Michèle Perret, traduit en français moderne par Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris, Champion éditeur, coll. Champion Classiques, 2003.

### CORPUS SECONDAIRE

Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376, traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz, Paris, Livre de poche coll. Lettres gothiques, 1992.

Grimm, *Contes* : Choix et traduction et préface de Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1976.

Grimm, *Nouveaux Contes* : Choix, traduction nouvelle, préface, postface et notices de Jean Amsler, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1996.

Jean de Mandeville. *Voyage autour de la terre* – traduction nouvelle et présentation de Christiane Deluz, collection La rue à livres, Paris, Édition Les Belles Lettres, 1993.

Madame D'Aulnoy. *Contes de fées*, édition de Constance Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2008.

## **CORPUS CRITIQUE**

Aarne, Antti et Thompson, Stith. *The Types of the Folktale*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellows Communications », n. 184, 1961, seconde révision, 1981.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier Paris, Gallimard, 1987.

Barchilon, Jacques. *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Honoré Champion, 1975.

Baumgartner, Emmanuèle. « Armoires et grimoires », *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 143-158.

Baumgartner, Emmanuèle. « Féerie-Fiction : Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu », dans *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le beau jeu de Renaut* – Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion Éditeur, 1996, p. 7-21.

Belmont, Nicole. *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

Briggs, Katharine M. *A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language*, part A, folk narratives, volume 1, Londres, Éditions Routledge & Kegan Paul, 1970.

Boia, Lucian. *Entre l'ange et la bête, Le mythe de l'Homme différent de l'antiquité à nos jours*, Paris, Plon, 1995.

Brownlee, Kevin. « Melusine Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », dans *Melusine of Lusignan founding fiction in late medieval France*, Athens, Press of Georgia University, 1996, p. 76-99.

Carré, Yannick. *Le Baiser sur la bouche au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1992.

Delarue, Paul et Tenèze, Marie-Louise. *Le conte populaire Français*, 2 t., Paris, Erasme, 1964.

Delcourt, Denyse. « Métamorphose, mystère et féminité : Lecture du *Roman de Mélusine* par Jean d'Arras » *le Moyen Français*, (33), Montréal, édition Ceres, 1993, p. 85-107.

Dubost, Francis. « Merveilleux et Fantastique au Moyen Âge : positions et propositions » dans *Revue des langues romanes*, (100) 2, 1996, p.1-35.

Dubost, Francis. « Tel cuide bien faire qui faut : le « beau jeu » de Renaut avec le merveilleux », dans *Le Chevalier et la Merveille dans le Bel Inconnu ou le Beau Jeu de Renaut*, Paris, Champion Éditeur, 1996. p.23-56.

Dufournet, Jean (dir.), *Le Chevalier et la Merveille dans le Bel Inconnu ou le Beau Jeu de Renaut*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion Éditeur, 1996.

Eco, Umberto. *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, coll. Media, 1988.

Eliade, Mircea. *Histoire des idées et des croyances religieuses*, 3 tomes, collection Bibliothèque historique, Paris, Payot, 2004.

Flores, Nona C. « *Effigies amicitiae... veritas inimicitiae* – Antifeminism in the Iconography of the Woman-Headed Serpent in Medieval and Renaissance Art and Literature » dans *Animals in the Middle Ages, a book of essays*, edited by Nona C. Flores, New York-London, Garland Publishing, 1996, p. 167-195.

Gallais, Pierre. « Les fées seraient-elles nées au XII<sup>e</sup> siècle? », *Cahier de civilisation médiévale*, (29), 1986, p. 355-371.

Gallais, Pierre. *La Fée à la Fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Gingras, Francis. *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

Greimas, Julien. *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 2<sup>e</sup> édition, 1992.

Greimas Julien et Courtés Joseph. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, article « Motif », Paris, Hachette, 1969.



Guerreau, Alain. « Renaut de Bâgé : *Le Bel Inconnu* structure symbolique et signification sociale », dans *Romania*, no 409, Tome 103, vol. 1, 1982, p.28-82.

Haidu, Peter. « Realism, Convention, Fictionality and the Theory of Genres in *Le Bel Inconnu* », dans *L'Esprit Créateur*, vol. XII, no. 1, printemps 1972, p. 37-43.

Harf-Lancner, Laurence. *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1984.

Harf-Lancner, Laurence. « Entre la princesse et la fée : la Dame sans merci. *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », dans *Op. Cit Revue de Littérature française et comparée*, vol. 7, novembre 1996. p. 21-28.

Harf-Lancner, Laurence. *Le Monde des Fées dans l'Occident médiéval*, Paris, éditions Hachette Littérature, 2003.

Jauss, Hans Robert. « Littérature médiévale et théorie des genres », trad. E. Kaufkolz, réédité dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986. Édition originale dans *Poétique*, 1, 1970, p.79-101.

Jolles, André. *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972.

Lecouteux, Claude. *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, préface de Jacques le Goff, Paris, Imago, 2<sup>e</sup> édition, 1997.

Lecouteux, Claude. *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.

Le Goff, Jacques. *Un autre Moyen Âge, Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard Quarto, 1999.

Le Goff, Jacques. «Mélusine Maternelle et Défricheuse », dans *Un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard Quarto, 1999. rééd. coll. p. 295-316.

Loomis, Roger Sherman. « The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance, and Irish saga », dans *Studi Medievali*, vol.17, no.2, 1951, p. 104-113.

Maddox, Donald et al. *Melusine of Lusignan, founding fiction in Late Medieval France*, edited by Maddox and Sturm-Maddox, Athens, Press of Georgia University, 1996.

Malaxecheverria, Ignacio. « Deux Exploits de Guiglain », dans *Florilegium*, Tome 4, 1982, p.137-155.

- Malaxecheverria, Ignacio. *Le Bestiaire médiéval et l'archétype de la féminité*, Paris, éditions Lettres modernes, 1982.
- Markale, Jean. *Mélusine ou l'Androgyne*, Paris, Retz, 1983.
- Montelle, Édith. *L'œil de la Vouivre*, Genève, Éditions Slatkine, coll. le miel des contes, 2006.
- Nichols, Stephen G. « Melusine between Myth and History » dans *Melusine of Lusignan, founding fiction in late medieval France*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p.137-164.
- Opie, Iona & Peter. *The Classic Fairy Tales*, Londres New York Toronto, Oxford University Press, 1974, p. 139-188.
- Pastoureau, Michel. *Figures et Couleurs, études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or, 1986.
- Pastoureau, Michel. *Couleurs, Images, Symboles, études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.
- Pastoureau, Michel. *Les animaux célèbres*, Paris, Bonneton, 2001.
- Paupert, Anne. « Le Fier Baiser dans le Bel Inconnu : Structures symboliques et réécriture romanesque », dans *Op. Cit Revue de Littérature française et comparée*, vol. 7, novembre 1996. p. 29-33.
- Poirion, Daniel. *Le Merveilleux dans la littérature médiévale*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- Riffaterre, Michel. *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré-Champion, 2002.
- Robins, Mary E. « The Truculent Toad in the Middle Ages » dans *Animals in the Middle Ages, a book of essays*, edited by Nona C. Flores, New York-London, Garland Publishing, 1996, p. 25-48.
- Roblin, Sylvie. « Le Sanglier et la Serpente : Geoffroy la Grant'Dent dans l'histoire des Lusignan », *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge : études / rassemblées par Laurence Harf-Lancner*. Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985. p. 247-285.

Röhrich, Lutz, *Folktales and Reality*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, traduit de l'allemand en 1991.

Rousseau, René-Lucien. *L'envers des Contes, valeur initiatique et pensée secrète des contes de fées*, collection horizons ésotériques, St-Jean-de-Braye, Éditions Dangles, 1988.

Schaeffer, Jean-Marie. « Du texte au genre », *Théories des genres*, Paris, Seuil, 1986.

Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

Scholes, Robert. « Les modes de la fiction », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

Sienaert, Edgard. *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1978.

Swahn, J.O. *The Tale of Cupid and Psyche*. Lund, 1955.

Thompson, Stith. *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977.

Thompson, Stith. *Motif Index of Folk Literature (a classification of Narrative elements in Folktales, Ballads, Mythes, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends.)*, 6 Vol. Bloomington, Indiana University, 1932-1936.

Valette, Jean-René. *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.

Virgile. *Les Géorgiques*, Paris, éditions Hachette, 1915.

Vincensini, Jean-Jacques. « Mélusine ou la Vertu de la Trahison. Notes sur la vraisemblance dans les récits "mélusiniens" », *Revue des Langues Romanes* (100), 2, 1996.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.

Zipes, Jack. *Les contes de Fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986.

Zipes, Jack. *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1993.

# ANNEXE 1 - LE CHOC SALUTAIRE DU DÉSENCHANTEMENT

## LES EFFETS DÉSENCHANTEURS DU ROMAN

Les contes merveilleux exercent une réelle fascination sur moi depuis ma tendre enfance. Lorsque l'idée d'une maîtrise m'a effleuré l'esprit, je ne voyais aucun autre sujet sur lequel me pencher. Tous mes travaux scolaires portent sur la question des contes depuis les tout premiers, dictés à ma mère. Il était donc évident que le sujet me poursuivait d'une année à l'autre, l'intérêt allant en grandissant. Cet intérêt devenait tellement omniprésent dans les thèmes de mes travaux scolaires que ça frisait l'obsession. Pourquoi? Étant bercée depuis la tendre enfance par la matière merveilleuse des contes, c'était comme si je cherchais une réalité à cette merveille qui a forgé mon enfance.

Lors de ma première lecture du *Bel Inconnu*, j'ai trouvé « ce conte merveilleux » très étonnant, mais je l'ai bien aimé. Or je réalise que je n'en avais rien compris! Je n'avais assimilé que la matière merveilleuse sans me questionner sur tous ces détournements de motifs. Les entorses aux récits traditionnels m'avaient dérangée sans que je n'arrive à discerner l'œuvre créative sous les éléments légendaires. Pourquoi la dame arrive si tard? Pourquoi ne se passe-t-il rien avec l'épervier, pourquoi la scène avec les géants déroge-t-elle tant à celles des autres récits médiévaux? Pourquoi la fée tente-t-elle de retenir le héros et pourquoi se moque-t-elle ensuite de lui? Pourquoi la guivre ne se change-t-elle pas en princesse sur le moment du baiser? Pourquoi ne veut-il pas l'épouser et pourquoi s'en sauve-t-il? Pourquoi retourne-t-il auprès de la fée et laquelle de ses deux paroles données respectera-t-il?

C'est en classe, lorsque mon professeur Francis Gingras a réinterprété *le Bel Inconnu*, faisant ressortir la constitution d'un genre littéraire nouveau, que j'ai commencé à comprendre, tout en réagissant très fortement. L'auteur ne pouvait pas rire de nous ainsi... Le Bel Inconnu m'insultait. J'y voyais enfin le chantage manipulateur sous le chant d'amour créateur, j'y voyais enfin les motifs merveilleux déformés par le seul désir de l'auteur et j'étais insultée, comme si Renaut de Beaujeu avait profané le monde merveilleux tout entier. J'étais surtout insultée personnellement d'être tombé dans le panneau du récit merveilleux classique, alors que les indices de l'ironie étaient si nombreux. Étais-je aussi dupe que la pauvre princesse désenchantée qui attend aveuglément le retour de Guinglain à la cour alors qu'il est dans les bras d'une autre? La princesse qui ne sert que de monnaie d'échange pour que la belle à qui est destiné le chant d'amour du poète ne lui cède... La princesse qui sert d'appât. Si la belle muse de l'auteur ne lui accorde pas ses faveurs, le pauvre Guinglain sera à jamais malheureux, mal marié à une princesse qu'il a lui-même désenchantée, mais qu'il aurait dû laisser ainsi en attendant le prochain chevalier... Quel mauvais rôle a-t-elle! Désenchantée sans pourtant être aimée.

Ce récit m'a désenchantée. Réellement. Enfin. La princesse que je suis en a pris pour son rhume. Ma vie de princesse, au bras d'un homme connu se décousait lentement. J'allais aux bals, en robe du soir et nous posions ensemble pour les photographes sans que le sourire affiché sur le papier glacé ne soit ressenti. Nous posions.

Les recherches effectuées dans le cadre de ce mémoire n'étaient pas vaines, puisqu'elles s'inscrivent directement dans une démarche psychanalytique post-séparation.

En ayant choisi un conjoint connu, je suis moi-même entrée « dans le conte de fées ». Je regardais parfois ces photos de nous dans les magazines et, même si je nous savais malheureux, je me laissais presque convaincre par le bonheur contrefait des clichés. J'aimais ma vie vide de conte de fées : je semblais si heureuse !

Ma démarche semble stupide *a posteriori*, mais j'ai vraiment cherché à prouver que les contes de fées existent, qu'il est possible d'y vivre heureux. Je croyais qu'il était possible de changer des crapauds en princes, je croyais qu'à force d'amour et d'abnégation, La Bête de ma vie allait vraiment se transformer en prince. Mais non. *La Belle et La Bête* est un conte. Et dans la vraie vie, les Bêtes restent bêtes, elles finissent pas dévorer les Belles, les unes après les autres et, peu à peu, leur pousse une barbe bleue... Et tout crapauds inoffensifs qu'elles semblaient être, les bêtes habillées richement et vivant dans les contes de fées modernes ne valent pas la peine d'être embrassées.



## ANNEXE 2 - ILLUSTRATIONS

### FIGURE 1

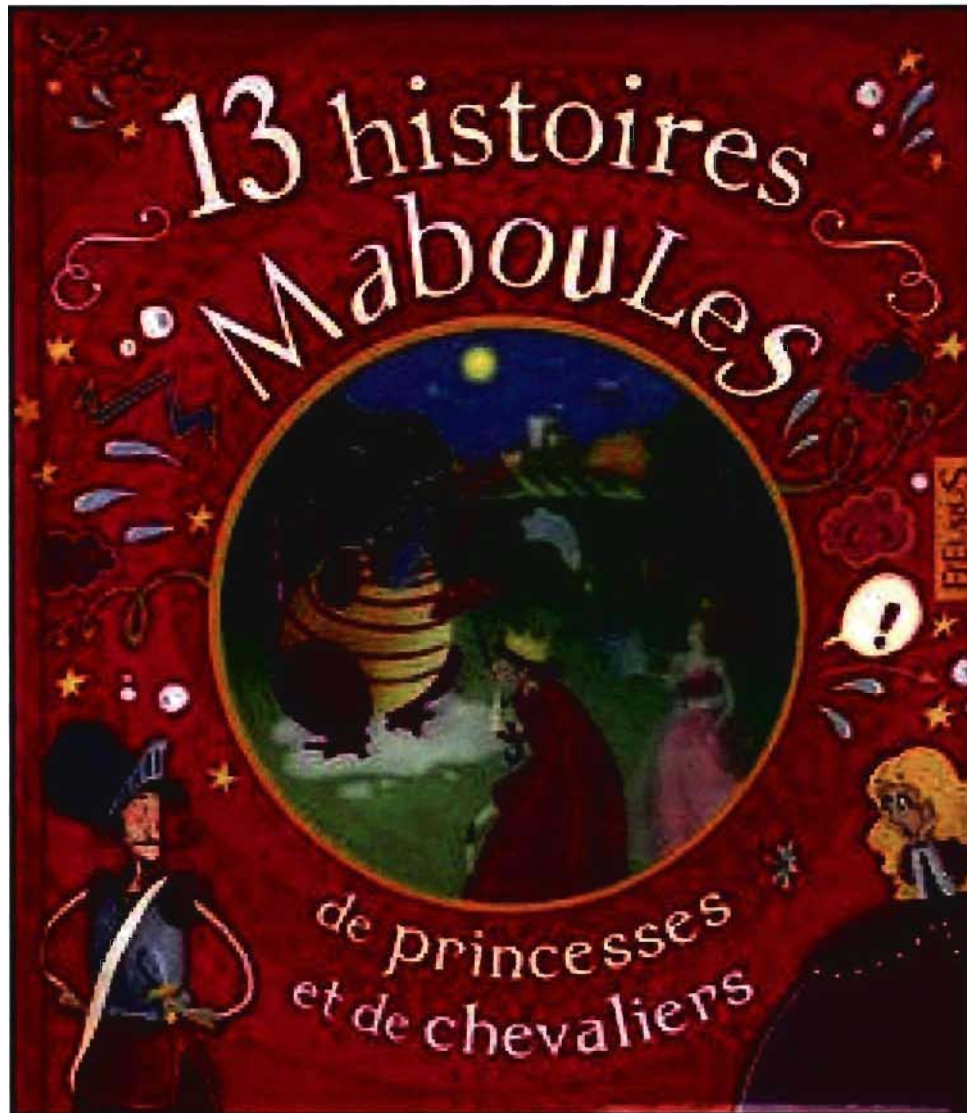
*Un amour de grenouille* de Robert Soulières, illustration de Ninon Pelletier, éditions Dominique et compagnie, Saint-Lambert, 2007.



Dans cette histoire nouvellement publiée, l'auteur mélange des motifs merveilleux de deux contes populaires. *Le roi-grenouille* est pastiché avec une inversion des rôles : les grenouilles qui se transforment en princesses. Il y ajoute un peu de *Barbe-Bleue* dans l'accumulation des essais du prince jamais satisfait qui empaille ses grenouilles précédentes.

**FIGURE 2**

*13 Histoires Maboules*, édition A capella, Groupe Fleurus, Paris, 2007.



Dans ce recueil de contes à plusieurs auteurs, trois des treize histoires se basent sur le motif merveilleux du baiser désenchanteur à la bête, à la grenouille, au crapaud et au dragon.

Crapaud cherche princesse, p. 24

La princesse qui aimait les dragons, p. 35

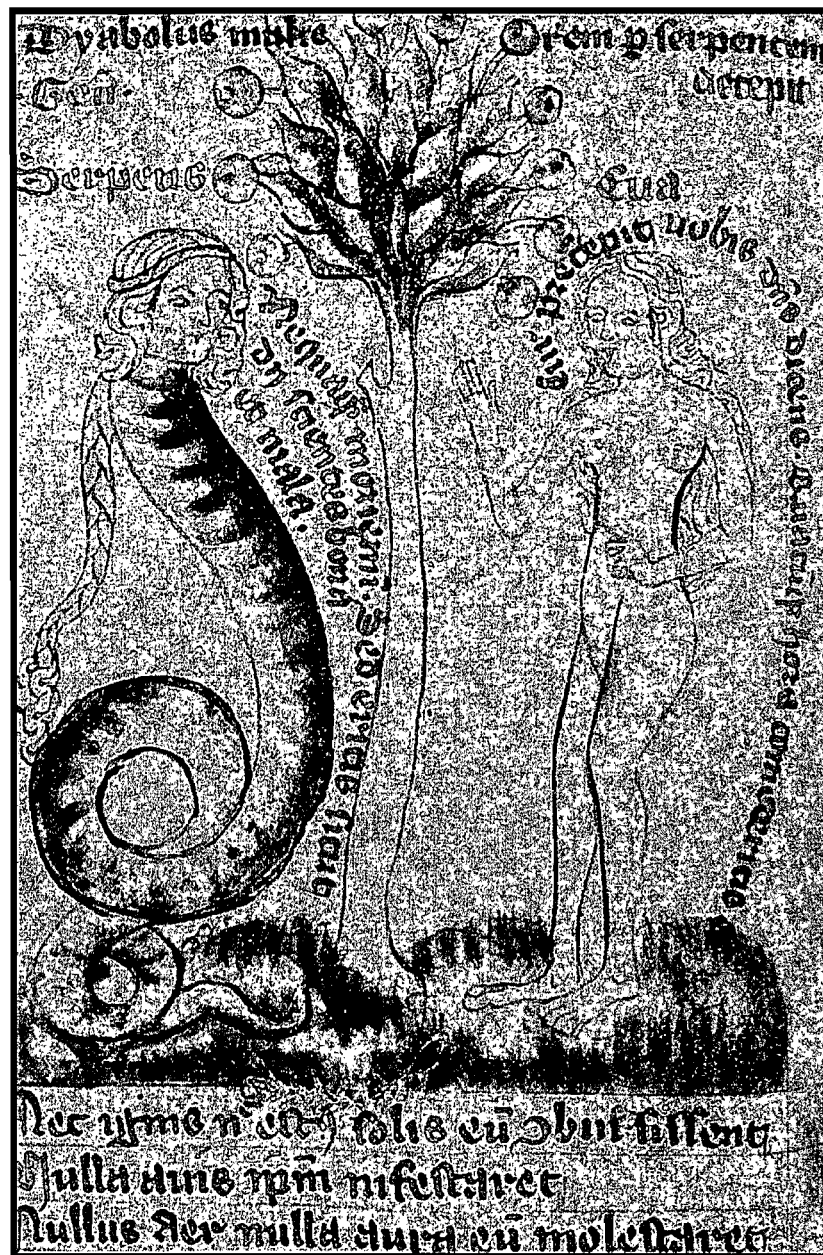
Le Crapaud-prince charmant, p. 57



**FIGURE 3**

La Tentation d'Ève. *Speculum Humanae Salvationis*, Londres, British Library, MS. Harley 4996, fol. 4 v (detail).

Tiré de "Effigies amicitiae... veritas inimicitiae", dans *Animals in the Middle Ages a book of Essays* edited by Nona C. Flores, p. 178.



On remarque que la serpente est aussi jolie qu'Ève

**FIGURE 4**

La tentation d'Ève et la chute de l'homme. Lucas Cranach the Elder, 1522.  
Dans *Animals in the Middle Ages*, *op. cit.*, p.189.



Ève et le serpent, ici personnifié en femme lubrique.

**FIGURE 5**

La tentation d'Ève. *Speculum Humanae Salvationis*, der Spiegel menschlicher Behaltniss, Augsburg, Günther Zainer, 1473.

Dans *Animals in the Middle Ages*, p. 182.



On remarque au serpent des éléments absents des autres gravures : une couronne et des ailes. Éléments qui rapprochent le serpent de la Bible à la guivre.

**FIGURE 6**

Méluſine au bain, page frontispice de *Méluſine* édition de François Nodot, Paris, 1697, reproduit en p. 6 de *From the Beast to the Blonde* de Marina Warner.



Remarquez la ressemblance avec les images du serpent de la Bible...

**FIGURE 7**

Mélusine au bain, selon une gravure reproduite à partir du manuscrit allemand de Thuring de Ringoltingen, XVe siècle. Le manuscrit se trouve à la bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, selon calames.abes.fr (catalogue en ligne des archives et manuscrits de l'enseignement supérieur).

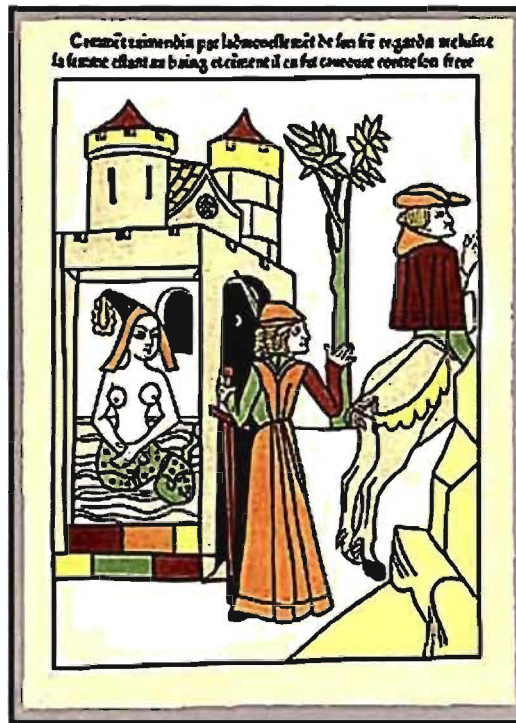


Mélusine demeure belle même sous sa forme de serpent, fidèle au personnage. Il s'agit d'une gravure qui accompagnait une traduction de la version de Couldrette.



**FIGURE 8**

Jean d'Arras: *L'Histoire de la Belle Mélusine de Jean d'Arras*. Reproduction en fac-similé de l'édition de Genève, imprimée par A. Steinschaber en 1478 [...], éditée avec une préface par W.-J. Meyer, Bern, 1924.



Mélusine se cache le sexe sur cette photo, bien qu'elle soit serpente jusqu'au nombril...

**FIGURE 9**

Mélusine au bain guettée par Raymondin et son départ en femme-serpente de la fenêtre du château de Mervent, *Le Roman de Mélusine*, bois gravé du XVI<sup>e</sup> siècle, in Gaignebet et Lajoux tiré de Édith Montelle, *L'Œil de la Vouivre*, p.126.



Pour l'une des rares représentations, on voit une Mélusine qui n'est pas attirante sous sa forme de guivre. Elle le redevient, par contre, lorsqu'elle s'envole.

**FIGURE 10**

*La Belle et la Bête*, gravure sur bois tirée de *Popular Tales of the Olden Time*, 1840. La gravure représente la Bête qui demande à la belle de l'épouser.



Après Mélusine voici La Bête à queue de serpent! Bien que la bête se décrive elle-même avec des écailles, il s'agit de l'une des rares représentations de la Bête en serpent. Habituellement, la Bête est davantage poilue, s'inspirant davantage du sanglier ou du bison (Disney). N'oublions pas le parallèle que la bête fait en toute fin du récit de Madame de Villeneuve, où il compare La Belle à Mélusine... La ressemblance n'est peut-être pas fortuite.



**FIGURE 11**

La Belle et La Bête, La demande en mariage.  
Figure de Eleonor Vere Boyle, 1875.



**FIGURE 12**

La Belle et la Bête, Figure couleur gravée sur bois d'Edmund Evans d'après l'aquarelle de Walter Crane dans l'Édition de 1874.



**FIGURE 13**

*La Belle et la Bête* selon Walt Disney – image du film – (reproduit sans autorisation)



On remarque que la Bête tient davantage du bison américain que du sanglier européen. Notez aussi le côté éminemment sympathique de la créature.

**FIGURE 14**

The Frog King par Arthur Rackham dans l'édition Fairy Tales of the Brother Grimm de 1900.



L'illustration montre bien le dégoût du personnage de la princesse qui tient la grenouille du bout des doigts.



**FIGURE 15**

*The Frog Prince*, Figure couleur gravée sur bois d'Edmund Evans d'après l'aquarelle de Walter Crane dans l'édition de 1874.



Notez l'air contrit et dégoûté de la princesse et l'hilarité des domestiques qui confirme la thèse du dégoût et du ridicule du psychanalyste Bettelheim.

ANNEXE 3: CURRICULUM VITEA  
**JACINTHE LAPORTE**



**DIRECTRICE DU DÉVELOPPEMENT** depuis 2007

La Presse Télé

**PRODUCTRICE AU CONTENU**

Occupation Double, TVA saison 2006

**CONSULTANTE AU CONTENU**

Documentaire De Star Académie à Cré Basil, TVA printemps 2006

**RÉALISATRICE REPORTAGES**

Star Système, TVA 2005-2006  
 3-4 topos en dépannage

**RÉDACTRICE EN CHEF**

Star Système Spécial Gala Artis, TVA avril 2006  
 Gala de la Rentrée, TVA saison 2005  
 Star Système EXTRA, TVA automne 2005  
 Star Système, TVA 2004-2006

**CASTING CANDIDATS**

Occupation Double, TVA été 2006  
 Pour le Meilleur et pour le Pire, TVA été 2004

**ÉDITIONS ET AUTEURE (DÉVELOPPEMENT)**

- **Éditrice Déléguée** depuis 2007  
 Les éditions La Presse Ltée
- **Auteure Principale série Heure de Pointes ARTV** 2006-2008  
 (avec Geneviève Guérard) idée originale
- **Développement série Mélomaniaques !, ARTV** printemps 2004  
 Série documentaire avec Gregory Charles
- **Journaliste pour divers articles de magazines** 2004-2006  
 Publications TVA et sites internet
- **Un jeu, Beaucoup, Passionnément, TV5** printemps 2003  
 Jeu questionnaire de littérature, animation Pierre Therrien

## **CHRONIQUEUSE**

---

- **Émission de Denis Lévesque, LCN** **saison 2006**  
Intervenante occasionnelle Showbusiness...
- **Infoman, SRC** **2000-2001**  
Générique Bookeusewoman (idée personnelle)
- **Les Petits Bonheurs de Clémence, SRC** **printemps 1999**  
Chroniques cinéma de répertoire
- **C'est Bien Meilleur le Matin, SRC-radio** **1998-2004**  
Arts et spectacles, 5-6 remplacements jours fériés
- **Le Petit Journal, TQS** **1987-1990**  
Chronique lecture enfants

## **RECHERCHISTE**

---

- **Qui l'Éût Cru ! SRC avec Patrice L'Écuyer** **2003-2004**  
Nomination gala Prix Gémeaux en recherche
- **Infoman, SRC** **2000-2001**
- **Jeux Olympiques de Sydney, Capsules Original Dundee, SRC** **août 2000**
- **Anne-Marie Dussault, CKAC** **juillet 2000**
- **La Fin du Monde est à 7 Heures, TQS** **1998-2000**
- **2000 ans de Bagues, TQS** **1998-2000**
- **Claire Lamarche, TVA** **sept 1998**

## **FORMATION**

---

- **Maîtrise en Études Françaises** **2003-2008**  
Université de Montréal
- **DESS - TVA-HEC en Gestion Télévisuelle** **automne 2007**  
HEC- Université de Montréal
- **Stage en enseignement Français (Communications)** **hiver 2006**  
Collège Maisonneuve, niveau collégial
- **Baccalauréat en communications (avec Distinction)** **1996-1998**  
Université Concordia
- **Baccalauréat en communications (avec Distinction)** **1995-1996**  
Université du Québec à Montréal
- **Diplôme d'études collégiales (Lettres et Communications)** **1993-1995**  
Collège Jean-de-Brébeuf
- **Diplôme d'études secondaires** **1988-1993**  
Collège Durocher Saint-Lambert

## **ACTIVITÉS PERSONNELLES**

---

### **Lauréat II (équivalent à DEC) en piano**

1994

École de Musique Vincent-d'Indy

- Ski alpin (niveau 1)
- Soccer (gardienne de but)
- Ballet Classique
- Fanatique de Passe-Partout
- Lectures romans et magazines d'actualités
- Passionnée de littérature pour enfants et émissions jeunesse
- Écriture (toute forme)
- Amateur de danse contemporaine
- Amateur de musique francophone
- Cinéma de répertoire
- Actualités

## **CONNAISSANCES PARTICULIÈRES**

---

### **Langues parlées et écrites : français et anglais**

Bourse pour Stage de Formation en Anglais Langue seconde - Université de Winnipeg, été 1993

**Informatique** : familière avec l'univers PC et MAC, Word, applications Internet.

## **RÉFÉRENCES**

---

### **Stéphane Laporte**

(aucun lien de parenté)

██████████

### **Pierre Taschereau**

Directeur programmation TVA

██████████

### **Vincent Leduc / Michel Bissonnette / André Larin**

Producteurs Zone 3

██████████

### **André Provencher**

Président Presse-Télé, Éditions La Presse

██████████

### **Dominique Chaloult**

Directrice Variétés Radio-Canada

██████████

### **Membre SARTEC**

**Membre de l'Académie Canadienne du Cinéma et de la Télévision**

---

### **3 prix d'équipe aux Gémeaux :**

- 1988 : Le Petit Journal catégorie émission multiculturelle
- 2000 : La Fin du Monde est à 7 Heures catégorie meilleure émission humoristique
- 2001 : Infoman catégorie meilleure série de variétés

### **1 nomination personnelle**

- 2004 meilleure recherche magazine talkshow *Qui l'eût Cru ?*