



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

8 | 2011

Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents

Musique sur l'eau : *Rusalka* de Dvořák et l'histoire de Mélusine

Water Music : Dvořák's Rusalka and the Story of Melusine

Elizabeth Harries

Traducteur : Cécile Boulic



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/801>

DOI : 10.4000/feeries.801

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 155-173

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Elizabeth Harries, « Musique sur l'eau : *Rusalka* de Dvořák et l'histoire de Mélusine », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/801> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.801>

Elizabeth Harries

Smith College (Northampton, Massachusetts, USA)

MUSIQUE SUR L'EAU : *RUSALKA* DE DVOŘÁK ET L'HISTOIRE DE MÉLUSINE

« Elle dit : “ Dans la Romance, les deux natures de la femme peuvent être réconciliées. ” Je demandai : “ Comment ça, deux natures ? ” Et elle répondit : “ Les hommes voient les femmes comme des êtres doubles : enchanteresses ou démons et anges innocents. [...] Qui sait ce que Mélusine fut réellement dans son état de liberté totale sans personne pour l'observer ? ” »

A. S. BYATT, *Possession*.

LES CONTES DE FÉES VOYAGENT. Ils franchissent les frontières entre les pays, entre les genres, entre les grandes et les petites civilisations. À l'image des rivières de montagne, ils progressent parfois en surface, étincelants et visibles au monde qui les entoure. Mais parfois ils s'enfoncent sous terre, avançant cachés à travers les pierres et les grottes pour réapparaître en de nouveaux endroits inattendus.

Dans cet article, je cherche à retracer le voyage complexe d'un de ces contes, l'histoire de Mélusine, depuis ses origines en latin et en français du Moyen Âge jusqu'à son apparition bien plus récente dans l'opéra *Rusalka : Conte de fées lyrique en trois actes* d'Antonín Dvořák, joué pour la première fois en 1901. Jaroslav Kvapil, son librettiste, a souvent dit qu'il avait trouvé le sujet de son conte dans trois textes du XIX^e siècle : le conte *Ondine*, paru en 1811, de Friedrich de La Motte-Fouqué, l'histoire qu'en a tirée Hans Christian Andersen, intitulée *La Petite Sirène* et publiée en 1837, et la pièce de Gerhart Hauptmann *La Cloche engloutie* datant de 1896¹. La plupart des

1. Voir les citations tirées des lettres et mémoires de Kvapil dans l'article de M. Hallová, « *Rusalka* and its librettist, Jaroslav Kvapil: some new discoveries », dans D. Beveridge (éd.), *Rethinking Dvořák: Views from five countries*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 107-113. Je remercie deux collègues, M. N. Banerjee, dont l'aide pour comprendre la langue, l'histoire et les traditions tchèques fut précieuse, et L. Gillemann, qui voit toujours les nombreux problèmes qui entachent mes projets d'articles.

grandes lignes du livret proviennent de ces œuvres, notamment le besoin qu'a l'héroïne de rejoindre le monde des humains, son désir d'obtenir une âme, et le conflit entre une héroïne surnaturelle et un rival humain.

Mais le monde de l'eau dont vient Rusalka doit beaucoup aux légendes sur les *rusalki*, très connues dans toute l'Europe de l'Est : des esprits des eaux aux allures de fantômes, vivant dans des mares sombres et des lacs au milieu de la forêt, réputées pour être dangereuses pour l'homme et de connivence avec des forces obscures². Dans son livret, Kvapil a greffé ces légendes aux textes de La Motte-Fouqué, Andersen et Hauptmann, créant ainsi une atmosphère à la fois surnaturelle et tchèque. Les personnages comme le génie des eaux (*Vodník*) et les esprits de la forêt (*Lesní Žínky*) ont été empruntés à d'autres contes, mais ont dû plaire à Dvořák à l'époque, vers la fin de sa vie, quand il était imprégné du folklore tchèque³. Rusalka est une créature surnaturelle, bien qu'elle ne ressemble pas du tout à une sirène. Contrairement à la petite sirène d'Andersen, par exemple, elle n'a pas de queue. Les *rusalki* en général semblent avoir des formes féminines légèrement vaporeuses : « [...] ce sont des filles nues avec de longs cheveux châtain ou verts flottants au vent, qui sortaient des eaux pour danser [...] et chanter au clair de lune afin d'attirer et de noyer les villageois qui passaient par là⁴ ». Kvapil souligne les longs cheveux de Rusalka — qui est blonde — et son pouvoir de séduction sur le Prince. Lorsqu'elle lui apparaît pour la première fois, Ježibaba, la sorcière, l'a habillée « des vêtements ternes d'une enfant pauvre⁵ », mais elle a toujours sa couronne de longs cheveux blonds. Et le Prince de répondre : « Vision divine, être bien-aimé, es-tu réellement une femme ou une créature sortant d'un conte de fées ? » (Kvapil, p. 38). En d'autres termes, il reconnaît immédiatement son aura mystérieuse. Il n' imagine pas une seule seconde qu'elle puisse venir d'un village voisin, ou être la « biche blanche » qu'il pourchassait ; mais il soupçonne dès le début

2. Pour une étude et des histoires sur les *rusalki* dans diverses légendes slaves, voir L. Ivanits, *Russian folk belief*, Armonk (New York), M. E. Sharpe, Inc., 1989, p. 75-81 et 185-189.

3. Dvořák s'est inspiré pour ses derniers poèmes symphoniques et son précédent opéra, *Le Diable et Catherine* créé en 1898-1899, des recueils d'histoires de B. Němcová et des ballades de K. J. Erben, qui sont parmi les premiers écrivains à utiliser la langue tchèque pour explorer et exploiter ce folklore.

4. L. Ivanits, ouvr. cité, p. 75.

5. La traduction anglaise du livret de Kvapil dans la partition de *Rusalka: lyrical fairy-tale in three acts* de Dvořák, O. Souřek (éd.), Prague, Supraphon, 1980, est en vers rimés et souvent maladroite et imprécise. J'ai donc choisi d'utiliser la traduction de P. Kennedy, plus directe et en prose, qui se trouve dans l'enregistrement pour Decca de 1998, dirigé par Ch. Mackerras. Dans cet article, d'autres références au livret seront données entre parenthèses : (Kvapil, p. 38) par exemple. Les références à la partition appartiendront à l'édition Supraphon.

qu'elle est « une créature sortant d'un conte de fées », qu'elle vient d'un autre monde, le monde surnaturel qui fait le décor des premier et troisième actes de cet opéra. Kvapil lui-même l'appela « un conte de fées absolu, totalement éclairé par la lune⁶ ».

Je pense que l'histoire de Mélusine, si différente par sa trame et son contexte, des histoires sur Ondine et les *rusalki*, joua également un rôle important, ou au moins souterrain, dans cet opéra⁷. Rusalka ne ressemble pas vraiment aux ondines et aux sirènes des textes du XIX^e siècle que Kvapil a réunis. L'Ondine de La Motte-Fouqué, au début enjouée et enfantine, finit par réellement noyer l'infidèle Huldebrand dans ses larmes : « *Ich habe ihn totgeweint* » (« Je l'ai pleuré jusqu'à le faire mourir ») (chap. 18). La petite sirène d'Andersen — toujours « discrète et pensive »⁸, jamais nommée — souffre presque impassiblement jusqu'à la fin. Dans *La Cloche engloutie*, Hauptmann montre les nouvelles émotions humaines de Rautendelein, sa mystérieuse héroïne, lorsque celle-ci verse sa première larme à la fin du premier acte, une larme que le Nickelmann (le génie des eaux chez Hauptmann, l'équivalent de *Vodník* chez Kvapil) doit d'ailleurs reconnaître à sa place⁹. Cette larme évoque une évolution vers l'état d'être humain et vers la tristesse humaine. Dans la majeure partie de la pièce, toutefois, Rautendelein demeure une créature tremblante et inconstante, refusant de s'engager. Ces trois héroïnes provenant des sources attestées de Kvapil sont des personnages enfantins et lunatiques, incapables de planifier ou de décider de leur vie¹⁰. Mais sa Rusalka, tout comme Mélusine, est aussi libre d'agir que forcée de subir. Le *leitmotiv* à la fois doux et vif, qui accompagne toujours ses entrées sur scène, se fait également souvent

6. Extrait d'une lettre à J. B. Foerster, datée du 30 septembre 1899, citée dans M. Hallová, « *Rusalka* and its librettist », art. cité, p. 109.

7. Je crois qu'il est possible que Kvapil ait eu connaissance de la pièce-contes de V. K. Klicpera, *Česká Meluzína (Une Mélusine tchèque)*, parue en 1848. Mais, en tout cas, Mélusine était bien connue à la fin du XIX^e siècle dans tout le monde slave.

8. H. C. Andersen, « The Little Mermaid », *Fairy Tales*, trad. T. Nunnally, J. Wullschlager (éd.), New York, Penguin, 2006, p. 86.

9. « *Träne? Wie mir's scheint: / Ist dies 'ne Träne, habe ich sie geweint. / So weiß ich denn fortan, was Tränen sind* » (« Des larmes? Il me semble que si c'est bien une larme, j'ai dû la verser. Donc désormais je sais à quoi ressemblent les larmes »), (G. Hauptmann, *Die Versunkene Glocke: ein deutsches Märchendrama in fünf Akten. Gesammelte Werk*, IV, Berlin, S. Fischer Verlag, 1906, Act I, p. 98)

10. Kvapil a peut-être également songé à l'héroïne de l'opéra *Rusalka* de Dargomyzhky, écrit en 1856, et joué avec beaucoup de succès au Théâtre National de Prague en 1889. Dans cette version, tirée d'une pièce en vers écrite par Pouchkine, la jeune Rusalka est métamorphosée en *rusalka* au moment où elle se noie après avoir été trahie par un prince. Voir J. Tyrell, *Czech opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 150-151.

entendre quand elle n'y est pas. Le texte bigarré de Kvapil et la musique complexe de Dvořák mettent tous deux en valeur le personnage central de Rusalka et l'intensité de ses désirs.

Mélusine

L'histoire de Mélusine, apparue pour la première fois à la fin du ^{xiv}^e siècle, faisait partie d'un texte fondateur, c'est-à-dire l'histoire d'un noble royaume écrite par Jean d'Arras et parue en 1393, *Mélusine, ou la noble histoire de Lusignan* — notons d'ailleurs que les deux noms, celui de la jeune fille et celui du royaume, semblent entrer en résonance, illustrant leur lien étroit. Mélusine, l'une des trois filles de la puissante fée Présine, rencontre un jeune chevalier appelé Raymondin, dans une forêt du Poitou. Le héros — un chasseur, bien entendu — vient juste de tuer un sanglier et, par inadvertance, son seigneur, le comte d'Aymeri. Il est tiré de ses sentiments de tristesse et de honte par l'apparition de Mélusine et ses sœurs à la *Fontaine de Soif*, un lieu d'eau typique. Mélusine et lui scellent immédiatement un pacte de mariage; elle lui fait promettre de ne jamais chercher à la voir le samedi (jour aux consonances diaboliques selon la tradition); et elle promet en retour de le faire régner sur un grand territoire plein de richesses. Ils vivent heureux pendant de nombreuses années et donnent naissance à dix fils (la plupart d'entre eux ont de légères malformations); et Raymondin devient en effet l'un des plus puissants *seigneurs*¹¹ de France.

Mais finalement, le frère de Raymondin l'incite à chercher ce que Mélusine peut faire le samedi, sous-entendant par là qu'elle lui est infidèle. Raymondin rompt leur serment en perçant un trou dans la porte donnant sur la pièce où elle est en train de prendre un bain, et la voit, mi-femme, mi-serpent. Il n'est pas effrayé à ce moment-là, mais pour finir il révèle la double nature de sa femme, l'accusant d'être la cause de la mort de leur fils Fromont : « Hee, tres faulse serpente, par Dieu, ne toy ne tes fais ne sont que fantosme [...] »¹² Peu après, Mélusine se transforme complètement en serpent (ailé, selon de nombreuses illustrations médiévales) et s'envole par la fenêtre du château de Mervent, devenant une créature des airs. Elle revient la nuit pour nourrir et veiller ses plus jeunes fils, mais ne revoit jamais le mari qui l'a trahie.

11. N.D.T. : en français dans le texte.

12. M. W. Morris (éd. et trad.), *A Bilingual Edition of Jean d'Arras's Mélusine or L'Histoire de Lusignan*, Lewiston (New York), Mellen, 2007, 2 : 596. Il y aura d'autres références de ce genre dans cet article.

Voici un résumé très succinct de la version de Jean d'Arras de cette légende, une très longue version qui est en partie une histoire de famille (avec de nombreuses digressions quasi-historiques) et en partie un mythe culturel¹³. Mélusine est à la fois une épouse et une mère fidèle, et une créature hybride, à la fois douée de pouvoirs humains et soumise à des forces d'un autre monde. D'autres personnages dans la version de Jean d'Arras la voient de façon diamétralement opposée : certains la considèrent comme étant avant tout une femme courageuse et touchante, d'autres comme l'incarnation du diable¹⁴. Jean d'Arras, cependant, la présente au début comme étant un personnage profondément sympathique. Au moment où elle s'apprête à quitter le château de Mervent, elle embrasse Raymondin et lui fait ses adieux :

Adieu, mon tres doulz amy, mon bien, mon cuer et toute ma joye. Et saches encore que, tant comme tu vivras, j'auray tousjours recreacion en toy veoir. Mais, moy de cy partie, tu ne me verras jamais de nul jour en forme femmenine. (Morris, 2 : 604)

Son langage ici appartient au roman courtois : les paroles d'adieu à son amoureux. Et, lorsqu'elle s'envole du château, dès lors totalement métamorphosée en serpent géant, la scène n'est pas une scène d'horreur ou de dégoût, mais plutôt de grande peine :

Et lors fist un moult doulereux plaint et un moult grief souspir, puis sault en l'air, et trespasse le vergier. Et lors se mue en une serpente grant et grosse et longue de la longueur de xv. piez. [...] Lors viessiez grant dueil mener a toute la baronnie. Les dames et damoiselles, specialement celles qui l'avoient servie, et par dessus les autres, Remond fait dueil moult aigre et moult merveillex. Et lors saillent tous aux fenestres pour savoir quel chemin elle tendra. Lors a fait la dame, en guise de serpent, comme j'ay dit dessus, trois tours environ la forteresse. Et a chascune foiz qu'elle passoit devant la fenestre, elle gettoit un cry si merveillex et si doulereux que chascun en plouroit de pitie [...]. (Morris, 2 : 608)

13. Il existe deux autres versions bien connues de ce mythe et qui datent de la fin du Moyen Âge : celle de Coudrette, une version rimée datant de 1401 et tirée soit du texte de J. d'Arras, soit d'une source commune, et celle de Thüring von Ringoltingen de 1456 et tirée de celle de Coudrette. Bien que ces deux versions plus tardives divergent à bien des égards de celle de J. d'Arras, l'histoire de Mélusine qu'elles racontent reste très semblable.

14. Pour une étude approfondie sur l'hybridité ambiguë de Mélusine et ses significations, voir K. Brownlee, « Melusine's hybrid body and the poetics of metamorphosis », dans D. Maddox et S. Sturm-Maddox (éd.), *Melusine of Lusignan: founding fiction in late medieval France*, Athens (Géorgie), University of Georgia Press, 1996, p. 76-99. Ces lectures très contrastées ont été poursuivies par des critiques, depuis Paracelse jusqu'à aujourd'hui. E. Le Roy Ladurie, dans son article fécond écrit avec J. Le Goff, et intitulé « Mélusine, maternelle et défricheuse » (*Annales*, n° 26, 1971, p. 587-622), insiste sur ces deux aspects du personnage mélusinien.

Bien que Mélusine soit maintenant un serpent dont les dimensions sont décrites de manière froide et précise, son départ occasionne néanmoins une scène de deuil partagé par tous. Elle vole au-dessus du verger, probablement l'un des endroits qu'elle-même a rendu fertile, exemple de l'abondance qui a caractérisé son règne en tant que maîtresse des territoires de Lusignan ; déjà dans son ouvrage Jean d'Arras attire l'attention sur la vue depuis cette pièce qui « regardoit sur les vergiers, qui moult furent delictables et regardoit aux champs au lez de devers Lusgnen » (Morris, 2 : 596). Il rappelle constamment à son lecteur les réalisations et les manières pleines de grâce de Mélusine en tant que souveraine ; ce sont ceux qui l'avaient servie qui la pleurent le plus — exception faite de Raymondin, son mari, dont la trahison l'a forcée à partir. Lorsqu'elle vole au-dessus de Lusignan, et qu'elle en fait trois fois le tour, Jean d'Arras continue à insister sur son humanité et sa féminité : « Les gens du pays... furent tous esbahiz et ne sorent que penser, car ilz voient la figure d'une serpents et oyent la voix d'une dame qui yssoit de lui. » (Morris, 2 : 608) Les nobles tout comme les roturiers célèbrent son retour à Lusignan et sa disparition par de nombreuses messes, rites et prières commémoratifs. Son mari réalise fidèlement ses dernières instructions : faire tuer leur fils Horrible, le plus dangereux et le plus inhumain de leurs enfants, et prendre particulièrement soin des deux plus jeunes, dont Mélusine également s'occupe toujours la nuit. En d'autres termes, l'histoire de Mélusine, comme Jean d'Arras le dit, est une histoire d'amour, de loyauté (et de déloyauté), de perte et de nostalgie. Il accentue ses qualités humaines, minimise la signification diabolique de sa queue de serpent et de sa transformation finale en serpent. Des auteurs français ultérieurs comme François Rabelais soulignent sa proximité avec le diable :

Le serpens qui tenta Eve estoit andouillicque : ce non obstant est de luy escript qu'il estoit fin et cauteleux sus tous autres animans [...] Mellusine [...] avoit corps feminine jusques aux boursavits, et [...] le reste en bas estoit andouille serpentine, ou bien serpent andouillicque¹⁵.

Rabelais fait référence à Ève et au serpent de la Genèse, mais aussi aux tripes ou à des saucisses d'abats, grossières et quelque peu obscènes. Paracelse, le proche contemporain de Rabelais, note également son association avec le diable comme nous le verrons plus loin. Pour Jean d'Arras, cependant, et pour de nombreux écrivains ultérieurs, Mélusine est avant

¹⁵. F. Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 1962, II : 153, *Le Quart Livre*, chap. 39.

tout une créature pathétique, condamnée au châtement par sa mère et par l'incapacité de son mari à tenir sa promesse de mariage. Son hybridité physique et son ambiguïté morale que son hybridité semble représenter revêtent une importance moindre face à sa grâce et à sa loyauté. Comme l'avance Stephen G. Nichols : « Malgré son aspect inquiétant, malgré sa condamnation métaphysique à vivre éternellement dans un corps de serpent, Mélusine demeure une figure fascinante et sympathique dans l'œuvre de Jean¹⁶. » Quoique, à travers la lecture, elle apparaisse comme un démon ou une femme et une mère angéliques, comme l'épigramme ci-dessus, Jean la décrit toujours en des termes positifs.

Mélusine et Ondine

Certains critiques ont avancé que l'histoire d'Ondine efface fondamentalement celle de Mélusine au XIX^e siècle¹⁷. Ondine — comme sa grande sœur Mélusine — est une créature condamnée à vivre tiraillée entre le monde surnaturel et le monde humain. Au-delà des textes du XIX^e siècle et des légendes slaves, nous savons que Kvapil — et probablement Dvořák — étaient imprégnés d'une longue tradition d'histoires de jeunes filles des eaux, une tradition qui remonte aux créatures des mers dans les mythologies grecque, moyen-orientale et celte. Bon nombre de ces jeunes filles des eaux sont des sirènes, avec un corps de femme et une queue de poisson

16. « Melusine between myth and history: profile of a female demon », dans D. Maddox, ouvr. cité, p. 158. S. G. Nichols développe les nombreuses références au côté démoniaque de Mélusine dans le texte et également dans les illustrations d'un vieux manuscrit (Arsenal 3353). Mais lui aussi, en fin de compte, montre tout le charme humain de ce personnage. Lire également les articles écrits par C. Dintenbass et B. Wahlen, et par J.-Cl. Mühlethaler, dans A. Schuyler et J.-Cl. Mühlethaler (éd.), *550 ans de Mélusine allemande — Coudrette et Thüring von Ringoltingen*, Tausch 16, Bern, Peter Lang, 2008, p. 84-109 et 313-362. Le premier observe Mélusine « à travers une lentille diabolique », le second souligne sa chrétienté et sa sympathie humaine.

17. Voir, par exemple, F. Ferlan, « Ondine héritière, aux XIX^e et XX^e siècles, du mythe mélusien », dans J.-M. Boivin et P. MacCana (éd.), *Mélusines continentales et insulaires*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1999, p. 315-325. Des histoires sur Mélusine subsistent dans la tradition européenne tout au long du XIX^e siècle. Goethe y fait déjà référence dans son *Werther*, et raconte différentes versions de cette histoire dans *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* et dans *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, où elle est nommée de façon caractéristique : *Die neue Melusine (La nouvelle Mélusine)*. L. Tieck, Cl. Brentano, F. Grillparzer, F. Mendelssohn et E. T. A. Hoffman s'inspirèrent tous des légendes de Mélusine pour écrire leurs textes ou leurs œuvres musicales. On pourrait penser que le poème de Keats intitulé *Lamia* — avec sa femme-serpent séduisante et ambiguë — en est également tiré. Même si Ondine, notamment dans les versions de La Motte-Fouqué et d'Andersen, a dû être la figure dominante, les Mélusines prolifèrent, même en Europe de l'Est.

ou de serpent, figures hybrides entre l'être humain et l'animal. Certaines, comme la plupart des ondines, n'ont pas de queue, mais sont quand même des créatures surnaturelles. *Rusalka* rassemble des éléments de cette longue tradition culturelle.

Les ondines ont fait surface pour la première fois, du moins en ce qui concerne les formes écrites, en 1566 dans *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* de Paracelse qui donna un titre latin à son texte pourtant rédigé en moyen-allemand. (Les premières histoires sur les ondines sont, pour la plupart, écrites en allemand, en danois, ou dans d'autres langues germaniques.) Les Ondines, selon Paracelse, sont des choses de l'eau. (*Dingen*, ou « choses », est un mot primordial pour Paracelse puisqu'il croit que toutes les choses sont créées par Dieu et que nous devrions découvrir toutes les œuvres de Dieu.) Ce sont des créatures qui ressemblent à l'homme — mis à part le fait qu'elles n'ont pas d'âme, et qu'elles ne peuvent en gagner une qu'à travers le mariage avec un être humain, ou un homme « descendant d'Adam ». L'Ondine de La Motte-Fouqué fait écho à Paracelse et fait le résumé de ses théories dans une longue conversation avec son mari Huldebrand. Elle le remercie, en des termes comparables à ceux de Paracelse : « Les êtres de mon espèce ne peuvent obtenir une âme que par un amour le plus intime avec une personne comme toi. Maintenant j'ai une âme, et je te remercie, oh toi divinement chéri [...] »¹⁸ Mais elle attire également l'attention, encore une fois comme Paracelse, sur l'éventualité d'une rupture et de ses conséquences catastrophiques pour Huldebrand et pour elle-même. Leur relation, comme toutes les relations entre un être surnaturel et un humain, est fragile : il doit lui être fidèle, ou elle ne pourra pas rester dans le monde des humains. Les notions de Paracelse concernant la femme-onde sont nouvelles, profondément empreintes de son inébranlable, quoique peu orthodoxe, foi chrétienne : elle n'est plus seulement une sirène ou une séductrice, mais plutôt une créature qui cherche une dimension spirituelle et le salut auquel les humains peuvent prétendre.

Les ondines de Paracelse paraissent bien différentes de leur aïeule Mélusine. Il y fait parfois référence, bien qu'on ne puisse pas vraiment la faire entrer dans l'une de ses classifications. Comme il le dit ultérieurement dans son traité :

18. F. H. K de La Motte-Fouqué, *Ondine*, consultable sur le site <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1368/9>, chap. 9 : « Eine Seele aber kann unsresgleichen nur durch den innigsten Verein der Liebe mit einem eures Geschlechtes gewinnen. Nun bin ich beseelt, dir dank ich die Seele, o du unaussprechlich Geliebter [...] »

Il y a plus de félicité dans les descriptions de Mélusine que dans les descriptions de cavalerie ou d'artillerie. [...] Car dans les premières, on fait appel au génie pour qu'il circule parmi des œuvres divines, alors que dans les autres, on fait appel à lui pour chercher les manières et les acclamations mondaines dans la vanité et la déloyauté¹⁹.

Elle appartient clairement au monde des esprits des éléments, meilleur — et plus divin — sujet d'écriture que la guerre des hommes. Mais plus loin dans son traité, il admet être convaincu qu'elle est en lien perpétuel avec le diable :

Il s'ensuit une superstition selon laquelle, le samedi, elle aurait la forme d'un serpent. Tel était son pacte avec le diable en contrepartie de son aide à trouver un époux. Le reste du temps, elle était une nymphe, être de chair et de sang, fertile et capable d'enfanter²⁰.

Paracelse est hautement ambivalent à propos de Mélusine, la voyant tour à tour comme une mère nourricière et comme une créature du diable. (Son attitude envers les nymphes du Venusberg et la nymphe légendaire dans le conte du Ritter of Staufenberg qui, en rompant son engagement envers elle pour se marier avec une autre femme, a provoqué sa propre mort²¹, est un peu plus indulgente.) *Le Traité* de Paracelse, d'ailleurs, semble marquer une transition entre les contes sur Mélusine, la créature hybride qui est à la fois une épouse et une mère fidèle et une manifestation du diable, et les contes sur Ondine, la jeune fille des eaux à forme humaine qui est empreinte de désir spirituel²². Bien sûr, il y a de grandes différences : Ondine est une nymphe sans aspect animal ; son mari Huldebrand et elle n'ont pas d'enfant ; c'est une rivale humaine qui s'oppose à elle — pas un

19. Traduction de H. E. Sigerist, dans *Four treatises of Theophrastus von Hohenheim, called Paracelsus* [1941], H. E. Sigerist (éd.), Baltimore, Johns Hopkins, 1996, p. 224. Texte allemand dans Paracelse, *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* [Le Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits], R. Blaser (éd.), [Alteutsche Übungstexte, 16], Bern, Francke Verlag, 1960, « Prologue », p. 10 : « Seliger ist es zubeschreiben Melosinam, dann zubeschreiben Reütereÿ / und Arthellereÿ : [...] Dann in den dingen wird der Geist braucht zu wandlen in Göttliche Wercken : Jn den andern dingen wird der Geist braucht der Welt art zugebrauchen vn jr wolgefallen in Hoffart vn Vnlautekeit. »

20. Traduction de H. E. Sigerist, p. 246. Texte allemand dans Paracelse, *Liber*, « Tractatus IV », p. 32 : « Dorauß dann gefolget hat ein Superstition daß sie hat müssen am Sambstag ein Wurm sein daß jhr Gelübdnisß gesein ist gegen Bezelbub auff das er jhr hinder den Mann hülf. Weiter ist sie ein Nympha gesein mit Fleisch und Blut fruchtbar vnd beerhafft [...] »

21. Voir L. Röhrich, « Die Gestörte Mahrtenehe », dans *Erzählungen des Späten Mittelalters und Ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart*, Bern, Francke Verlag, 1962, p. 27-61. Il évoque diverses versions de la légende du Staufenberg depuis le début du Moyen Âge jusqu'au début du xx^e siècle.

22. Voir F. Ferlan, art. cité, p. 315-316.

beau-frère jaloux — pour gagner l'affection d'Huldebrand; elle n'est pas métamorphosée en serpent volant lorsqu'elle se fait trahir, mais plutôt en eau du Danube :

Tandis qu'elle avançait dans la rivière, tandis qu'elle se coulait en elle, on ne sut dire si elles semblaient ne faire qu'une ou si elles étaient distinctes. Mais bientôt elle s'était totalement fondue dans le Danube; quelques vagues seulement soufflèrent des sanglots autour du navire, et l'on pouvait presque entendre, comme si elle parlait : « Oh malheur, oh malheur! Reste fidèle! Oh malheur! »²³

Mélusine devient une créature des airs, et Ondine demeure une créature des eaux et des flots.

Et pourtant il y a une grande continuité entre elles, une continuité qui nous aidera à mieux comprendre le livret de Kvapil, ainsi que l'opéra de Dvořák. Mélusine et l'Ondine de La Motte-Fouqué disparaissent toutes deux lorsque leurs maris, Raymondin et Huldebrand, rompent leurs promesses. Elles ne peuvent plus continuer à faire partie du monde des humains après ces transgressions ou ces trahisons. Toutes deux sont des personnages énigmatiques, dont les histoires prennent leur source dans les contes : Mélusine est la fille d'une puissante fée qui la condamne à emprisonner son père dans une montagne; Ondine a été amenée, par des puissances mystérieuses, à un vieux couple de pêcheurs pour remplacer leur fille décédée. Toutes deux gardent des traits surnaturels même lorsqu'elles vivent dans le monde des humains : la queue de serpent de Mélusine, seulement visible lors de ses bains du samedi; l'étrange beauté d'Ondine et son rapport à l'eau et aux êtres fantastiques qui la peuplent. Et, de façon plus significative encore, toutes deux sont des personnages ambigus, considérées tour à tour comme bienfaitantes et comme dangereuses pour les hommes. Mélusine a donné à son mari Raymondin, richesse, pouvoir, dix fils et une terre féconde. Et pourtant il l'attaque pour de bon et la traite de « serpent perfide ». Ondine, malgré sa beauté et son dévouement, est prise pour une *Hexe* (« sorcière ») et une *Gauklerin* (« magicienne ») par son mari Huldebrand, après avoir ramené un bracelet de corail du fond du Danube pour remplacer un bijou que sa rivale humaine, Berthalda, avait perdu (chap. 15). Aux yeux de leurs maris, elles ne sont plus « doubles », mais désormais et sans aucun doute diaboliques.

23. Texte allemand dans La Motte-Fouqué, ouvr. cité, chap. 16 : « *Stieg sie hinüber in die Flut, verströmte sie darin, man wußt es nicht, es war wie beides und wie keins. Bald aber war sie in die Donau ganz verronnen; nur flüsterten noch kleine Wellchen schluchzend um den Kahn, und fast vernehmlich war's, als sprächen sie: "O weh, o weh! Ach bleibe treu! O weh!"* »

Rusalka, comme Ondine, ne possède pas de trait apparent qui la qualifierait d'être surnaturel ou de monstre. Néanmoins, elle est immédiatement regardée comme une étrangère, comme une créature qui n'appartient pas au monde dont le Prince est originaire. À l'instar de ses ancêtres Mélusine et Ondine, elle est considérée comme « autre », inquiétante et donc dangereuse²⁴.

Rusalka

Le livret de Kvapil et la partition de Dvořák vont au-delà de leurs sources du XIX^e siècle pour mettre en lumière la profonde incompatibilité entre le monde des humains et le monde surnaturel. Tout le premier acte se déroule dans la forêt, emplit des chants des esprits des bois et des eaux. Rusalka dialogue tout d'abord avec le gnome qu'elle appelle « père », le génie des eaux ou *Vodník*, et avec la sorcière Ježibaba (probablement une transposition slave de la Sorcière des Mers dans *La Petite Sirène* d'Andersen, ou de la sorcière des frères Grimm dans *Hansel et Gretel*²⁵). C'est seulement à la fin de cet acte que Rusalka fait enfin la rencontre du Prince pour qui elle languissait d'amour de loin. Dans de nombreuses rencontres légendaires de ce genre entre un personnage masculin humain et un personnage féminin surnaturel, l'homme est un chasseur passionné, parcourant la forêt en quête de gibier (il s'agit souvent, comme dans *Rusalka*, d'une « biche blanche »). La forêt constitue un lieu intermédiaire ou liminal où les deux mondes peuvent se croiser²⁶. (Les amoureux de Mélusine et d'Ondine sont tous les deux des chasseurs, et ils rencontrent en effet leurs futures épouses surnaturelles au beau milieu de la forêt.) Rusalka est une créature des bois et plus particulièrement des marais : elle est intime avec des êtres qui font tous partie de ce monde mystérieux des eaux qui l'entoure. Son premier baiser extatique avec le Prince est en fait interrompu par le chant laconique de ses sœurs, les *rusalki*, qui se demandent où elle se trouve, comme le suggère

24. B. Cooke, dans son article intitulé « Constraining the Other in Kvapil and Dvořák's *Rusalka* » et publié dans *The Fantastic Other*, B. Cooke, G. E. Slusser et J. Marti-Olivella (éd.), Amsterdam, Rodopi, 1998, avance que l'opéra traite vraiment de sujets du monde réel : « les peurs bien fondées d'une jeune fille face à la sexualité » (p. 125) et l'inceste possible entre le père et sa fille (p. 136-139). Cette explication « biologique » qu'il donne à l'histoire me semble peu convaincante.

25. Dans le dernier acte, un personnage humain, le jeune garçon de cuisine, a très peur qu'elle ne le mange.

26. Pour une étude complète et utile sur un grand nombre de ces rencontres, voir L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Genève, Éditions Slatkine, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1984, p. 85-92.

l'orchestre qui répète le thème de Rusalka dans une forme fragmentaire. Au début elle est indécise et terrifiée, écartelée entre le monde auquel elle est habituée et celui du Prince. Mais elle enlace le Prince tandis qu'il la couvre de son manteau et le rideau tombe sur ce premier acte.

À l'instar de la petite sirène d'Andersen, Rusalka a fait le sacrifice de la parole (ou du chant) afin d'appartenir au monde des humains et de gagner une âme immortelle. Ce renoncement, particulièrement étrange dans un opéra, n'est pas commun à la plupart des histoires sur les jeunes filles des eaux et les sirènes. Kvapil a certainement choisi de reprendre la version d'Andersen — celle de la punition singulière de la transformation de la jeune fille — pour souligner son impuissance dans ce monde qui lui est totalement étranger²⁷. Au départ, à la fin du premier acte, le prince ne semble pas perturbé par l'incapacité de la jeune fille à répondre à ses questions, voire à prononcer la moindre parole. Il imagine que son mutisme doit être congénital ou la conséquence d'un « secret ». Mais cette incapacité l'isole également de ce nouveau monde qu'elle découvre. Au début du deuxième acte, le tournebroche ou garçon de cuisine au château du Prince pense qu'elle doit être une sorte de fée ou de créature surnaturelle, notamment parce qu'elle ne parle pas ni n'émet en fait le moindre son : « Elle ne sait pas parler, il n'y a pas de sang humain dans ses veines. » (Kvapil, p. 42) Le dialogue comique entre le garde forestier et lui — ainsi que le fait qu'ils soupçonnent Rusalka d'être non seulement une étrangère, tout comme l'autre Princesse, mais aussi un être surnaturel ou même maléfique — renforce son isolement au sein de l'univers du Prince. Le silence de Rusalka dans le deuxième acte montre son exclusion du monde des humains qu'elle désirait tant rejoindre. Elle est contrainte de garder le silence pendant que le Prince et la Princesse Étrangère chantent tous les deux, et pendant que la Princesse malicieuse s'interpose entre Rusalka et le Prince. Elle est contrainte de regarder la danse de séduction et d'écouter le chant nuptial en étant incapable d'y participer ou d'affirmer ses propres désirs par rapport au Prince. Fidèlement, l'orchestre souvent répète et fait varier le thème de Rusalka quand elle ne peut chanter, comme s'il parlait pour elle et exprimait clairement ses émotions²⁸. Dvořák semble jouer sur l'opposition entre le langage humain et la magie intense de la musique. Rusalka demeure le centre d'intérêt, même lorsqu'elle est

27. Certains critiques ont vu dans le silence de Rusalka une référence politique à l'abrogation très controversée des décrets du comte Badeni en 1899, qui prônaient l'égalité entre les Tchèques et les Allemands dans toute transaction dans cette partie de l'Empire des Habsbourg.

28. Voir K. Stöckl, « Dvořák und die Tradition der Märchenoper », dans M. Hallová, Z. Petrášková et J. Tauerová-Veverková (éd.), *Musical/Dramatic works by Antonín Dvořák*, Prague, Česká hudební společnost, 1989, p. 33.

muette. Mais c'est seulement quand elle quitte le château et se précipite vers le marais où le *Vodník* l'attend, qu'elle peut à nouveau chanter. Et elle sait que désormais elle n'appartient ni à son monde d'origine, ni au monde inconnu dans lequel elle a essayé de vivre :

Je ne suis ni une femme
Ni une nymphe,
Je ne peux ni vivre ni mourir,
Je ne peux ni vivre ni mourir. (Kvapil, p. 51)

Déchirée entre le Prince et le *Vodník*, elle tente de retourner vers le Prince, mais celui-ci la rejette brutalement. Le *Vodník* la ramène alors au marais.

Dans le troisième acte, Dvořák et Kvapil reviennent au décor et à l'atmosphère du début de l'histoire. Rusalka est de retour dans son monde d'origine, et pourtant — comme elle le pressentait dans le deuxième acte — elle n'y appartient déjà plus. Elle éprouve un sentiment de solitude absolue — sentiment qu'elle ressentait lorsqu'elle vivait au château du Prince —, bien qu'elle soit entourée des esprits présents dans le premier acte. Elle appelle de nouveau Ježibaba à l'aide, mais refuse le couteau que la sorcière lui donne afin de tuer le Prince pour son infidélité et le lance dans le lac. Ježibaba lui jette un mauvais sort et s'en va. À ce moment-là, Rusalka chante encore une fois le *leitmotiv* qui avait accompagné ses premières apparitions puis disparaît dans le lac. Ses semblables, les *rusalki*, répondent, chantant depuis le fond des eaux, qu'elle ne fait plus partie de leur famille, dans l'eau, mais qu'elle est désormais un feu follet :

La peur émane de ta tristesse,
Troublant nos amusements et nos jeux,
Tu appartiens aux feux follets
Qui hantent la lande la nuit!
Ta lumière est attirante,
Mais elle est trompeuse,
Et avec ta pâle lueur bleutée
Tu les entraînes dans la tombe!
Dans le cimetière, à la croisée des chemins,
Tu rencontreras tes nouveaux compagnons ;
Mais plus jamais tu ne te joindras aux jeux
De tes sœurs, les nymphes des eaux! (Kvapil, p. 58)

Bien qu'il n'y ait pas de preuve dans le livret que Rusalka soit effectivement transformée en feu follet, comme certains critiques l'ont prétendu, les nymphes des eaux ne la considèrent plus comme l'une des leurs. Elle est une séductrice meurtrière, disent-elles ; sa maison n'est plus le lac, mais la lande de la nuit et le cimetière. De manière significative, elles soutiennent

qu'elle appartient « à la croisée des chemins », au seuil où les routes et les mondes se rencontrent. Après la partie des *rusalki*, les bois de l'orchestre reprennent le chant à la lune que Rusalka avait fait entendre dans le premier acte, dans une version si différente qu'on peut à peine la reconnaître ; ce qui indique que tout a vraiment changé depuis qu'elle a été en contact — fatalement — avec les humains (Dvořák, p. 239-240).

À cet instant, dans un retournement de situation inattendu, entrent en scène le garde forestier et le garçon de cuisine, également à la recherche de Ježibaba, mais cette fois-ci pour venir en aider au Prince malade d'amour. Ils sont terrifiés par la sorcière et le monde étranger de la forêt, et fuient à l'arrivée du *Vodník*. Le contraste entre leur chant folklorique de circonstance et la musique chromatique qui prédomine les scènes de forêt met en avant une nouvelle fois cette incompatibilité qui règne entre leur monde à eux et celui auquel Rusalka appartenait autrefois.

Quand le Prince fait son entrée, au clair de lune, il cherche encore sa « biche blanche » ou la créature « de conte de fées », étrangère et surnaturelle, qu'il ne peut oublier et désire toujours. Rusalka reste en arrière, sachant très bien que l'embrasser lui serait mortel. (Le couteau de Ježibaba n'était pas nécessaire, semble-t-il. La petite sirène d'Andersen refuse elle aussi de se servir d'un couteau, mais le Prince de ce conte reste égoïstement avec la femme humaine qu'il a épousée.) Ce Prince-là, toutefois, aspire à la fois à l'amour de Rusalka et à la paix que sa propre mort apporterait. Dans un *Liebestod*²⁹ final, elle l'embrasse à plusieurs reprises et il perd peu à peu conscience, pendant que le *Vodník* réitère son « *Běda* », ou « Malheur », caractéristique. (Comme le signale David Beveridge, le long mélisme sur son dernier « *Běda* », une gamme descendante chromatique, non seulement fait le lien entre sa dernière apparition et sa musique chromatique précédente mais en suggère la fin³⁰.) Après son dernier « *Běda* », les cordes se mettent à jouer le thème de Rusalka, *molto espressivo*, accompagné de sons de timbales très doux. Puis elle embrasse encore une fois le Prince, le bénit, et disparaît pour la dernière fois dans l'étang :

Pour ton amour, pour ta beauté,
 Pour ton inconstante passion d'homme,
 Pour tout ce qui m'a condamnée à mon sort,
 Que Dieu prenne pitié de ton âme humaine !
 Que Dieu prenne pitié de toi !

29. N.D.T. : en allemand dans le texte.

30. D. Beveridge, « Formal structure in Dvořák's *Rusalka* », dans M. Hallová *et al.*, ouvr. cité, p. 135.

En demandant le pardon pour le Prince, en le bénissant, Rusalka agit comme Mélusine dans la scène d'adieu à son époux. Toutes deux ont été trahies, mais toutes deux restent loyales et aimantes. Bien que Rusalka n'ait pas obtenu d'âme humaine dans sa douloureuse histoire, elle peut toujours supplier Dieu d'accorder sa miséricorde à son bien-aimé.

Ce dénouement est bien différent de ceux des versions d'*Ondine* que Kvapil connaissait. *L'Ondine* de La Motte-Fouqué se termine par l'enterrement de Huldebrand, auquel sont présents sa veuve, Berthalda, et de nombreux autres personnages de l'histoire, dont une Ondine fantomatique qui disparaît ensuite :

À l'endroit où elle s'était agenouillée, jaillit de l'herbe une fontaine argentée qui coula et coula encore jusqu'à ce que l'eau ait complètement encerclé la tombe du chevalier; puis elle fila plus loin et s'écoula dans un étang calme près du cimetière. Bien des temps plus tard, les villageois montraient la fontaine et expliquaient que c'était la pauvre Ondine exilée qui enlaçait toujours son bien-aimé dans ses bras accueillants³¹.

Cette fin se déroule dans un certain contexte social, dans le cadre d'un rite humain et d'un passé légendaire. Il en est de même de ces deux opéras antérieurs : *Ondine* d'Hoffman (un *Singspiel*³² avec des dialogues parlés, joué pour la première fois en 1816 et dont le livret est signé par La Motte-Fouqué lui-même), et *Ondine* d'Albert Lortzing (librement adapté du texte de La Motte-Fouqué et joué pour la première fois en 1845). Ils se terminent tous deux avec un chœur enjoué et sur une tonalité majeure sans équivoque. Lortzing présente à la fois un mariage et un violent orage dans ses dernières petites scènes, mais conclut en rassemblant les invités du mariage et les créatures surnaturelles qui chantent tous ensemble (*Allegro jubiloso*) — et, parmi eux, son héros Hugo, qui n'est pas mort, et Ondine qui vivront ensemble dans un palais des glaces créé par Kühleborn, le lutin des eaux.

Dvořák et Kvapil se démarquent de manière catégorique de ce genre de finale. Le leur ressemble peut-être plus à celui d'Andersen, dans lequel la petite sirène doit quitter le royaume sous-marin de son enfance après avoir refusé de tuer le prince déloyal. Son prince ne meurt pas; elle réchappe

31. Texte allemand dans F. H. K. de La Motte-Fouqué, ouvr. cité, chap. 19 : « *An der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brunnlein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte; dann rannte es fürder und ergoß sich in einen stillen Weiher, der zur Seite des Gottesackers lag. Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung gehabt haben, dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse.* »

32. N.D.T. : en allemand dans le texte.

de la mort grâce à sa compassion pour le prince et son refus de lui faire du mal, mais à la seule condition de devenir l'un des esprits de l'air qui pourrait obtenir une âme immortelle trois cents ans plus tard. Cette sirène n'est pas seule, mais est en compagnie d'autres créatures similaires : « Dépourvues d'ailes, elles flottaient dans les airs, portées par leur propre légèreté. La petite sirène remarqua qu'elle avait le même corps qu'elles ; il s'élevait de plus en plus haut au-dessus de l'écume³³. » Contrairement à Rusalka, elle rejoint une communauté d'êtres surnaturels, les filles de l'air, et a de nouvelles sœurs³⁴.

Rusalka finit toute seule. Son histoire s'est déroulée dans un monde d'hommes dominé par le temps. Le Prince peut mourir, mais lorsque leur romance prend fin, elle continue toujours à vivre, en dehors du temps. Une part de son sort consiste à survivre, sans aucun espoir, sans le sentiment d'appartenir à l'un des deux mondes, et sans âme humaine. Son destin, en fait, est similaire à celui de Mélusine dans une version entendue dans la forêt de Bohême au milieu du XIX^e siècle :

Mélusine était l'épouse d'un chevalier. Pendant les six premiers jours de la semaine, elle avait forme humaine, mais le septième jour, elle était mi-femme, mi-poisson. Elle passait cette journée aux bains, un endroit que son mari avait fait construire avant leur mariage. Il ne savait rien de sa double nature. Il commença à se douter de quelque chose à cause du temps qu'elle passait à prendre des bains et, un jour, il l'épia. Toutefois, elle le surprit. Terrifiée, elle se mit à crier ; puis elle fut emportée par un ouragan. Lorsque la tempête faisait rage, les gens disaient : « Les enfants de Mélusine pleurent » et ils jetaient une cuillerée de farine par la fenêtre, afin que leur mère puisse leur préparer de la bouillie³⁵.

Nous avons peu de preuves que Dvořák avait connaissance de cette version de l'histoire de Mélusine. Dans la partition pour bois, après que Rusalka est entrée dans la cabane de la sorcière Ježibaba dans le premier acte, une indication y fait allusion : *Vitr, meluzina*, ou « Le vent, comme Mélusine. » (Dvořák, p. 74) Bien qu'il soit très condensé et que de nombreux éléments manquent par rapport à la version beaucoup plus longue de Jean d'Arras, le conte bohémien sur le personnage de Mélusine reprend le non-respect de leur pacte par son mari, sa disparition dans les airs,

33. H. C. Andersen, « The Little Mermaid », ouvr. cité, p. 86.

34. Dans son remarquable ouvrage, *From the Beast to the Blonde*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1994, M. Warner écrit : « Il n'y a pas d'espoir de réconciliation finale, ni dans *Rusalka*, ni chez Andersen, contrairement aux fins joyeuses caractéristiques des contes de fées. » (p. 398-399) Mais le sort de Rusalka est bien moins enviable que celui de la petite sirène.

35. Cet extrait peut être lu dans L. Petzhold, « Melusinen in der populären Tradition », dans A. Schuyler et J.-Cl. Mühlethaler (éd.), *550 ans de Mélusine allemande*, ouvr. cité, p. 214.

son attention perpétuelle pour ses derniers-nés et sa présence éternelle. Comme Rusalka, elle reste seule.

La mise en musique de Dvořák des derniers moments de cet opéra renforce l'isolement de Rusalka. Après une intense double partie jouée *fortissimo*, évoluant de façon chromatique jusqu'à un puissant point d'orgue en un ré bémol majeur quelque peu ambigu, il poursuit avec un réarrangement harmonieux du thème généralement associé aux chasseurs du premier acte, avec cette fois des trombones, des trompettes, des tubas et des timbales en sourdine. On aurait pu s'attendre à une répétition du thème de Rusalka, mais à la place on nous propose une mélodie de l'autre monde — proche dans sa trame et sa tessiture réduite, qui reprend en l'inversant le thème de Rusalka dans une tonalité majeure, mais différente :

Rusalka disparaît dans le lac.
Rideau.

À la tombée du rideau, on entend seulement des arpèges joués par les cordes et la harpe, avec de très légères timbales en arrière-plan dans la dernière mesure. Il n'y a pas de chœur final, pas de réunion des personnages, pas de retour au monde des humains ni au monde surnaturel. La scène est vide.

Cette fin calme mais austère reflète le dénouement du livret de Kvapil et des histoires de Mélusine qui, d'après moi, en sont la source. Aucun personnage des deux mondes ne peut combler l'inévitable fossé qui les sépare³⁶. Et il y a des fossés même au sein des mondes surnaturels dans lesquels Mélusine et Rusalka reviennent. À l'instar de Mélusine décrivant des cercles au-dessus du monde des humains qu'elle connaissait et au-dessus des châteaux qu'elle avait autrefois fait construire, Rusalka, dans la version de Kvapil et Dvořák, est également une étrangère dans le monde surnaturel auquel elle appartenait autrefois. Mélusine ne peut revenir aux fontaines et aux bains, cette eau qui jadis était un réconfort pour sa nature hybride ; Rusalka n'est plus la bienvenue dans le monde aquatique de ses sœurs les nymphes. Mélusine et Rusalka sont chassées en partie à cause du contact qu'elles ont eu avec le monde des humains ; comme le dit le *Vodník*, « notre maison de l'eau / a été souillée par la corruption humaine »

36. Voir V. Mertens, « Melusinen, Undinen: Variationen des Mythos vom 12. bis zum 20. Jahrhundert », *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, I, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, p. 201-231. Comme il l'écrit : « *Ich betrachte die Erzählungen von der Mabritenehe strukturell als Thematisierung einer Differenz zweier Welten and als Integrations und Harmonisierungsversuch, der scheitern oder auch gelingen kann.* » (p. 202) Dans *Rusalka*, tout effort pour rapprocher les deux mondes échoue totalement.

(Kvapil, p. 64). La trahison humaine, bien trop humaine, du Prince cause sa perte, mais aussi celle de Rusalka.

Une coda générique

Comme l'un des premiers critiques de Dvořák l'a dit, en 1901, « le monde de l'opéra, appauvri et affaibli par la culture des mythes, voit le conte de fées comme un rafraîchissement ou même une renaissance. [...] Un simple conte a pris le dessus³⁷ ». Il pensait principalement à Wagner et ses imitateurs en tant que cultivateurs de mythes, bien sûr, mais son argument semble indiquer que c'est l'histoire en apparence simple d'un opéra comme *Rusalka* qui a permis à Dvořák d'écrire une musique qui a transformé les conventions de l'opéra et les attentes du public. L'engagement de Dvořák par rapport aux histoires folkloriques lui ouvrit, paradoxalement, la voie de la modernité ainsi que de nouvelles perspectives de travail³⁸.

Le conte de fées, donc, devint un sujet important pour l'opéra du début du xx^e siècle. Nous pouvons songer aux opéras mis en scène encore aujourd'hui, comme *Pelléas et Mélisande* de Debussy³⁹, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, ou *La Femme sans ombre* de Strauss, tous joués pour la première fois dans les vingt années qui suivirent la représentation de *Rusalka*. Quoique n'étant sans doute pas complètement « simples », ces opéras utilisent des motifs et des intrigues empruntés au conte qui forment le support d'une expérimentation musicale. Comme *Rusalka*, ils s'inspirent de nombreuses versions et de nombreux contes ; il serait vain de chercher là une parfaite cohérence narrative. Ils sont plutôt faits de bribes et de fragments, renvoyant à la longue et riche histoire de leurs sources. Stephen Benson écrit : « Les éléments qui constituent le conte sont particulièrement adaptés au caractère fantomatique du texte du livret, en ce

37. K. Knittl, « Opera », *Osvěta* 31, No. 5, 1901, traduit dans M. Beckerman, *Dvořák and his world*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 256-257.

38. Voir L. Botstein, « Reversing the critical tradition: innovation, modernity, and ideology in the work and Career of Antonín Dvořák », dans M. Beckerman, *Dvořák*, ouvr. cité, p. 11-55. L. Botstein traite explicitement des derniers poèmes symphoniques de Dvořák, mais ses conclusions s'appliquent également à *Rusalka*.

39. M. Warner, dans *From the Beast to the Blonde*, ouvr. cité, p. 396-397, laisse entendre que l'opéra de Debussy précéderait *Rusalka*. Mais, bien qu'il semble que Debussy ait commencé à travailler sur *Pelléas* peu après la première représentation, en 1893, de la pièce de Maeterlinck, l'opéra n'a pas été joué avant 1902, soit un an après *Rusalka*.

que chacun est annonciateur d'un manque.»⁴⁰ Un livret est un texte en attente d'être «représenté⁴¹», un ensemble de mots qui n'est pas destiné à exister seul. Les contes, eux aussi, paraissent souvent incomplets, ou être une esquisse de quelque chose qui n'est pas vraiment là. Pendant qu'ils voyagent de pays en pays, ils récupèrent de nouveaux détails et en abandonnent d'autres. Il n'est pas rare que ces détails ou même que les événements de l'histoire semblent arbitraires, apparitions fantomatiques qui sont souvent les traces de versions antérieures⁴².

Le livret de *Rusalka* pourrait être considéré comme un collage de différentes versions de contes apparentés, combinant les éléments des histoires de Mélusine, d'Ondine, de la petite sirène, des *rusalki* et d'autres récits folkloriques de Bohême. Dans cet article, j'ai voulu démêler les éléments de l'histoire de Mélusine, éléments souvent méconnus de l'œuvre de Dvořák, pour souligner l'approche intransigeante et tragique de Kvapil et Dvořák d'un récit connu à propos d'une jeune fille des eaux. L'histoire française de Mélusine, par ses vagabondages pan-européens, a participé à un renouveau, en apparence «tchèque⁴³», de l'opéra et des traditions autour du conte de fées.

Traduction de l'anglais : Cécile Boulic

40. S. Benson, «Something's missing: toward a listening space for fairy-tale opera», *New comparison*, n° 31, 2001, p. 129. S. Benson se concentre sur l'opéra d'H. Holliger, *Blanche-Neige*, tiré d'une histoire de R. Walser de 1901, mais ses commentaires sur les rapports entre le livret et la partition sont la plupart du temps valables.

41. N.D.T. : guillemets de l'auteur.

42. Pour ce point de vue à contre-courant sur les contes en tant que structures illogiques (ou nonsens), voir W. Menninghaus, *In praise of nonsense: Kant and Bluebeard*, trad. H. Pickford, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 160-177 notamment.

43. N.D.T. : guillemets de l'auteur.