Féeries

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

17 | 2021

Contes en couleur

Deux réécritures polychromes de Marie-Madeleine de Lubert

Two Polychrome Rewritings by Marie-Madeleine de Lubert

Blandine Gonssollin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/feeries/3679>

DOI : [10.4000/feeries.3679](https://doi.org/10.4000/feeries.3679)

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-327-4

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Blandine Gonssollin, « Deux réécritures polychromes de Marie-Madeleine de Lubert », *Féeries* [En ligne], 17 | 2021, mis en ligne le 17 décembre 2021, consulté le 14 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/3679> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.3679>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2023.

Tous droits réservés

Deux réécritures polychromes de Marie-Madeleine de Lubert

Two Polychrome Rewritings by Marie-Madeleine de Lubert

Blandine Gonssollin

- ¹ L'ample gamme chromatique déployée dans la féerie de Marie-Madeleine de Lubert a déjà fait l'objet de commentaires¹. Intervenant au niveau de la topique comme de la composition narrative, la couleur participe d'un conte comme désinvolte « machine à produire des contraires² », selon la formule d'Anne Defrance. *La Princesse Couleur de Rose et le prince Celadon* (1743) est en ce sens emblématique. Mais tous les contes de M^{lle} de Lubert ne font pas état d'une égale profusion. Signe qu'elles ont partie liée avec l'esthétique rococo, les indications chromatiques sont rares dans les textes qui pastichent peu ou prou le tour naïf du conte pour enfants. C'est le cas, malgré leurs titres, du conte « Le Petit Chien blanc », inclus dans *La Veillée galante* (1747), et de *Blancherose* (1751), ou encore de « Peau d'ours », inséré dans l'édition revue et augmentée de la nouvelle *Les Lutins du château de Kernosy* (1753) de Henriette-Julie de Castelnau de Murat. En revanche, les couleurs s'épanouissent à nouveau dans les deux contes-réécritures qui vont nous occuper. D'une part, « Étoilette », également inséré dans *Les Lutins du château de Kernosy*³, réécrit la chantefable médiévale *Aucassin et Nicolette*, ou plus précisément sa traduction par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, ami de la conteuse⁴, parue dans le *Mercure* de février 1752, sous le titre *Histoire ou Romance d'Aucassin et de Nicolette, tirée d'un ancien manuscrit*⁵. D'autre part, *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli*⁶ (1756) est le fruit d'une complète refonte d'un recueil de contes de fées datant de 1702, dû à Louise Bossigny, plus connue sous le nom de M^{me} d'Auneuil⁷. Commenter ces deux textes au prisme de la couleur permet non seulement d'apprécier la manière dont M^{lle} de Lubert réécrit ses sources, mais encore de mettre en lumière des préoccupations nouvelles, d'ordre moral et pédagogique, apparues dans sa féerie après 1750.

Amplifier la palette des couleurs

- 2 Pour dresser un rapide état des lieux des indications chromatiques dans les sources, puis dans leurs réécritures, on a relevé tous les adjectifs de couleur et trois substantifs (« blancheur », « noirceur », « rougeur »). On a également répertorié l'emploi du substantif « couleur » et de l'adjectif « coloré », ainsi que celui des expressions « d'or » et « d'argent », quand elles n'indiquent qu'une couleur. Cet aperçu atteste évidemment que M^{lle} de Lubert amplifie la palette.

- *Histoire ou Romance d'Aucassin et de Nicolette, tirée d'un ancien manuscrit* : blond (7), blanc (3) – blancheur (1), vair (3), gris (2), noir (2), rouge (1), vermeil (1), vert (1).
- « Étoilette » : blanc (10) – blancheur (1), noir (3), argenté (2), bleu (2), blond (2), couleur de rose (2), jaune (2), doré (1), pourpre (1), rouge (1), vermeil (1) ; le mot « couleur » (5). Bien que certaines tonalités comptent autant d'occurrences dans la source que dans sa réécriture, M^{lle} de Lubert conserve rarement telles quelles les indications chromatiques. Par exemple, dans la chantefable, ce sont les lèvres de l'homme sauvage qui sont rouges. Or la conteuse supprime ce personnage et le rouge renvoie désormais à la cosmétique.
- *La Tiranie des fées détruite* (hors « Agatie princesse de Scythie » exclu de la réécriture) : blanc (4), noir (3), doré (2), bleu (1), couleur de feu (1), cramoisi (1), vert (1) ; le mot « couleur » (1). Il est à noter que deux indications (« Biche Blanche » et « chatte blanche »⁸) sont des références intertextuelles à des contes de M^{lle} de La Force et de M^{me} d'Aulnoy.
- *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli* : blanc (17), doré (10), bleu (7), noir (6), argenté (3), couleur de feu (4), couleur de rose (3), jaune (3), vert (3), rougeur (2), couleur d'émeraude (1), cramoisi (1), gris de lin (1), pourpre (1) ; le mot « couleur » (2), l'expression « mille couleurs » (2) et l'adjectif « coloré » (1). Cette profusion de couleurs est encore accentuée par les nombreux ajouts de mentions de pierres précieuses colorées (aigue-marine, girasol, lapis, marbre, opale, saphir, turquoise) ou de matières colorées (ébène, hermine).

- 3 La réécriture polychrome modifie d'abord les œuvres sur le plan esthétique. Cela va de soi pour « Étoilette » qui transpose la chantefable médiévale dans l'univers du conte classique. Mais la féerie de M^{me} d'Auneuil subit la même relecture. M^{lle} de Lubert donne à voir la merveille, plutôt qu'elle ne la suggère, contrairement à sa devancière qui privilégiait la formule évasive « d'or et de pierreries⁹ ». Elle rehausse donc des descriptions pratiquement dépourvues d'indications de matières ou de teintes. Le passage de *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli* qui décrit la plaine, dans laquelle Philonice et les autres victimes des fées sont retenues prisonnières, en offre le parfait exemple :

En disant cela, il la fit descendre *plus de mille marches de marbre noir* sous terre, et ouvrant une porte *d'ébène garnie d'or*, il la fit entrer dans une grande plaine où l'herbe *verte et fraîche était fort haute* ; un ruisseau clair comme du cristal l'arrosait suffisamment. Cette plaine était entourée de rochers *qui touchaient presque les nues*. Il conduisit la princesse à une des cavités de ces rochers, et y prenant une longue chaîne *de diamants*, il y attacha la triste Philonice : cette chaîne laissait la liberté de se promener dans toute l'étendue de la plaine. Alors allant ouvrir toutes les étables des monstres qui étaient sous les rochers, il les fit sortir pour les montrer à Philonice ; il lui donna une houlette *d'or* pour les conduire, et lui dit que, puisqu'elle ne voulait pas être leur reine, elle passerait sa vie à les garder ; qu'elle y donnât ses soins, et qu'elle n'avait qu'à les toucher de cette houlette, qu'ils lui obéiraient. *Il souffla alors sur elle ; ses habits devinrent ceux d'une bergère digne de l'Astrée*. (Vol. I, p. 77-78. Je souligne les ajouts complets.)

L'aspect sinistre du lieu s'efface ici sous la surenchère rococo que parachève la référence intertextuelle à la pastorale de d'Urfé.

- 4 Mais il ne s'agit toutefois pas de colorer le tout-venant. M^{lle} de Lubert peut même rayer une indication chromatique, lorsqu'elle entre en contradiction avec l'état psychologique du personnage dont on adopte le point de vue. Ainsi, quand Philonice introduit son amant dans un bosquet, M^{me} d'Auneuil indique que ce dernier est si transporté d'amour qu'il ne voit qu'elle, tout en décrivant un « canapé de velours cramoisi à fond d'or¹⁰ ». M^{lle} de Lubert corrige : « Le clair de lune était assez grand pour faire voir à l'inconnu la magnificence de ce jardin ; mais il était si hors de lui-même [...] qu'il ne voyait qu'elle. » (Vol. I, p. 32) Ce détail n'est pourtant pas tout à fait supprimé, puisqu'on découvre ailleurs une « ottomane de drap d'or et cramoisi » (vol. II, p. 53). Des principes moraux expliquent surtout la suppression d'indications chromatiques. Le portrait de Nicolette, l'héroïne de la chantefable, est ainsi purgé de sa charge sensuelle. Voici ce qu'on lisait dans la traduction de Sainte-Palaye :

Les cheveux elle avoit blonds, et en petites boucles frisés, ses yeux étoient vairs et rians, son visage bien proportionné, son nez droit et élevé, et ses petites lèvres plus vermeilles que n'est cerise et rose en temps d'Esté, les dents blanches et petites et ses dures pomelettes qui sa robe soulevoient, surpassoient la blancheur de deux noix nouvelles fraîchement écosées. Sa taille étoit si déliée qu'à deux mains vous l'eussiez embrassée, et les fleurs des marguerites qu'elle rompoit en les foulant, et qui revenoient sur le col de pied, paroisoient noires auprès de ses jambes et de ses pieds, tant blanche étoit la filette¹¹.

M^{lle} de Lubert n'en conserve que la fin pour doter Étoilette d'un corps éthéré, caractérisé par la seule couleur blanche : « Elle courut vers le hameau avec tant de légèreté qu'à peine l'herbe ployait sous ses pieds ; ils étaient nus, et ses jambes, semblables à des colonnes d'ivoire, effaçaient la blancheur des lys et des marguerites. » (p. 371) Ailleurs, c'est à l'inverse l'ajout d'une couleur qui atténue le sensuel. Quand Étoilette souhaite qu'Ismir la rejoigne dans la forêt, elle lui fait savoir qu'il doit chasser une « biche blanche aux pieds d'argent » (p. 373) et non une « beste¹² » comme dans la chantefable. La conteuse ne fait en cela que prolonger une inflexion déjà sensible chez Sainte-Palaye qui traduit d'abord par « biche » avant d'employer « beste »¹³. D'ailleurs, certaines omissions sont le fait de l'érudit et non celui de la conteuse. L'anecdote de la jambe blanche de Nicolette, dont la seule vue redonne la vigueur à un malade, a ainsi disparu de sa traduction.

- 5 La couleur participe encore d'une complexification narrative à laquelle les contes de 1743 avaient déjà habitué le lecteur. Si M^{lle} de Lubert reste fidèle au canevas d'*Aucassin et Nicolette*, sa réécriture de *La Tyrannie des fées détruite* de M^{me} d'Auneuil en bouleverse complètement l'économie narrative, selon un projet d'unification de l'ensemble¹⁴. En effet, le recueil de 1702 se compose de quatre contes autonomes : « La Tyrannie des fées détruite », « Agatie princesse des Scythes », « La Princesse Léonice » et « Le Prince Curieux ». En 1756, *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli* est désormais un épais conte à tiroirs, dont les cinq histoires enchâssées, héritées du recueil ou inventées, concourent toutes à expliquer la ruine des mauvaises fées. Le premier conte de M^{me} d'Auneuil, « La Tyrannie des fées détruite », lui procure un récit-cadre propice à une telle entreprise. Philonice a été enlevée par les fées pour lui faire épouser le roi des monstres. Captive, elle rencontre successivement deux infortunées qui lui confient leurs malheurs : Cléonice est l'amante d'un prince métamorphosé en dragon, tandis que Mélicerte veille sur le tombeau de son amant mort-vivant. Leur calvaire cesse à l'apparition, maintes fois prophétisée, d'une princesse qui asservit les

fées et le roi des monstres. Avec M^{lle} de Lubert, Philonice fait aussi la connaissance d'Ismire (l'héroïne de « La Princesse Léonice »), dont l'amant se trouve métamorphosé en éléphant « blanc comme la neige » (vol. I, p. 157), puis celle de Modeste (l'héroïne du « Prince Curieux »), que des hommes-hiboux, montés sur un char tiré par quatre grenouilles vertes, ont enlevée. La couleur exhibe la désinvolture avec laquelle M^{lle} de Lubert réécrit sa source : les ressorts de l'enlèvement merveilleux et de la métamorphose monstrueuse lui permettent à la fois de raccorder les histoires greffées à l'intrigue principale d'une façon invraisemblable à souhait et de tronquer les contes originaux (elle supprime, d'un côté, la quête héroïque de l'amant de Léonice et, de l'autre, l'entrevue qui scelle l'irréparable rupture entre Curieux et Modeste).

- 6 Couleur et complexification narrative vont surtout de pair dans la dernière histoire insérée. Plutôt que d'adapter « Agatie princesse des Scythes », qui disparaît, M^{lle} de Lubert imagine un récit nouveau centré sur le personnage de Serpente, la seule fée compatissante qui, de ce fait, échappe au châtement de ses sœurs. M^{me} d'Auneuil n'explique pas sa bienveillance singulière. Toutefois, son nom évoque le *topos* mélusinien et on peut également songer à Hypermnestre, suivant l'allusion mythologique au supplice des Danaïdes (les fées sont condamnées à construire la machine de Marly, puis à l'alimenter en eau pour l'éternité). Cela ne satisfait néanmoins pas M^{lle} de Lubert qui justifie son nom et son comportement équivoque, en lui inventant une identité double (la fée se nomme, en réalité, Bluette — nom qu'elle doit au sylphe bleu, son père —, mais elle choisit de se rebaptiser Serpente à la suite d'une rencontre amoureuse) et un destin funeste (condamnée à faire le malheur de ses protégés, elle consent à devenir serpent trois jours par an pour atténuer leurs souffrances et se console en veillant sur eux dans le palais des fées). Voilà donc Serpente recomposée en une fée bleue d'ascendance sylphique. Mais il importe à M^{lle} de Lubert de lever tout malentendu : elle rejette la veine parodique et libertine qui a fait du bleu l'apanage des coquettes et des petits maîtres (on pense notamment à la princesse Bluette du conte « Le Turbot », de M^{me} de Murat, que Crébillon a repris pour son île des Bluets, dans *Tanzaï et Néardané*) et qui a fait du sylphe une créature sulfureuse. Ainsi, sa fée confie ne pas aimer son nom de baptême et précise d'emblée qu'elle doit le jour et l'immortalité aux « constantes amours » (vol. II, p. 64) du sylphe bleu et de la fée Souveraine. M^{lle} de Lubert souhaite manifestement faire de Serpente une ordonnatrice du récit recomposé, à l'instar de Renoncule dans *Tecserion* (1737), ou de Tigrelaine dans *La Princesse Lionnette et le prince Coquerico* (1743)¹⁵. C'est pourquoi elle colore récit-cadre et récits secondaires pour marquer son influence accrue sur l'action. L'un des rares artifices de la Serpente de M^{me} d'Auneuil est ainsi développé : quand Philonice tente de fuir avec son amant, la fée les cache sous un « nuage épais¹⁶ », qui devient avec M^{lle} de Lubert « fort obscur en dehors, peint de mille couleurs en dedans et clair comme le jour » (vol. I, p. 69). Cet ajout — l'une des premières modifications repérables — fonctionne comme une pierre d'attente qui prépare le « palais de nuages, peint des plus brillantes couleurs, [...] obscures en dehors » (vol. II, p. 77), dans lequel Serpente enferme son amant Mille-Fleurs pour le protéger. De la même façon, dans l'« Histoire du prince Curieux, et de la princesse Modeste », M^{lle} de Lubert profite d'une mention anecdotique du bleu pour immiscer la fée dans l'intrigue secondaire : le prince en armure arbore désormais ostensiblement cette couleur, puis révèle qu'il a pu accomplir des merveilles grâce à Serpente. Le lecteur a de quoi être surpris par cette révélation car Curieux était jusqu'alors toujours protégé par une fée-marraine, héritée

de M^{me} d'Auneuil et nommée la fée des forêts. L'extrême complexification du récit ne va pas sans incohérences.

Balancer entre surcharge rococo et contraste

- 7 La couleur cristallise la manière dont M^{lle} de Lubert fait du neuf avec de l'ancien. Tantôt la conteuse rend méconnaissable sa source, tantôt elle favorise des contrastes discursifs entre la matière dont elle hérite et ses inventions.
- 8 Certains motifs de ses sources sont ainsi recomposés, à la façon d'un miroir déformant. Le procédé fonctionne à plein régime, lorsque le modèle côtoie sa réécriture, comme c'est le cas du motif de l'amant mort-vivant, dans *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli*. M^{lle} de Lubert ne se contente pas de préciser la couleur et la matière du tombeau d'Yphidamante, dans l'« Histoire de la princesse Mélicerte », elle en propose surtout un double rococo, dans l'« Histoire de la fée Serpente ». Ainsi, Mille-Flours a été avalé par un dragon, qui est « sa prison et non pas son tombeau » (vol. II, p. 91). Quand Serpente découvre l'ancre du monstre — caverne voisine de celle de Mélicerte —, elle se console en regardant chaque jour son amant, à travers la peau du dragon, faite « d'une matière transparente couleur d'émeraude » (vol. II, p. 92).
- 9 Cependant, la réécriture d'un motif de la source se fait la plupart du temps à l'insu du lecteur, M^{lle} de Lubert tirant son invention d'un passage qu'elle supprime. Dans *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli*, l'anneau que Curieux met à la bouche pour se rendre invisible lui inspire la bague ornée d'un cœur de saphir bleu, grâce à laquelle Mille-Flours peut appeler la fée ou voyager dans l'empire des Sylphes. Mais la transformation la plus saisissante est sans conteste celle dont résultent les Centaures jaunes d'« Étoilette ». Ces monstres remplacent les bergers de la chantefable, que Nicolette rencontre à l'orée de la forêt et qui n'acceptent qu'à demi de lui venir en aide. Ils aident, pour leur part, sans réserve la princesse et l'accueillent dans la forêt où ils ont trouvé refuge « après la malheureuse affaire qu'ils eurent contre les Lapithes, aux noces de Pirithoüs » (p. 372). Rappelons que l'« affaire » en question mêlait ébriété et tentative de viol et que la mythologie grecque dépeignait les Centaures en violents anthropophages. Le conte les décrit, au contraire, comme « grossiers mais bons et sensibles » (p. 373). De plus, leur couleur jaune, comme leur mauvaise réputation, agissent à la façon d'épouvantails qui préservent Étoilette de la méchanceté des hommes. Le monstre lubertien questionne tant il s'éloigne à la fois de la source médiévale et de la source mythologique. C'est pourtant probablement dans un épisode supprimé d'*Aucassin et Nicolette* que M^{lle} de Lubert a puisé son modèle : bien que ses Centaures jaunes endossent la fonction narrative des bergers, leur nature ambivalente les rapproche davantage de l'homme sauvage (Sainte-Palaye parle d'un bouvier) qui sermonne brutalement Aucassin sur son inadmissible mélancolie. Son portrait topique signale d'ailleurs « des dents jaunes et affreuses¹⁷ ». Comme dans la chantefable¹⁸, le jaune repoussoir s'arme d'une visée moralisante, l'ambassade d'un Centaure jaune à la cour du roi Pacifique donnant lieu à une satire de la mode du persiflage.
- 10 Avec les Centaures jaunes, la naïveté médiévale disparaît presque tout à fait sous la surcharge rococo. Mais M^{lle} de Lubert peut aussi favoriser un contraste entre sa source et les digressions colorées qu'elle incruste. Ainsi, dans *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli*, l'ajout d'un bouquet de plumes couleur de rose motive une scène galante, propice à l'analyse sentimentale, qui adoucit l'atmosphère tragique

de l'« Histoire de la princesse Mélicerte ». Plus conséquemment, un habit couleur de feu suscite un épisode merveilleux qui détone dans l'univers chevaleresque de l'« Histoire du prince Curieux, et de la princesse Modeste ». Dans le conte de M^{me} d'Auneuil, Modeste, conviée à une chasse, découvre un costume « d'un velours couleur de feu, dont tous les boutons étaient de diamants¹⁹ » à la place de celui qu'elle s'était fait faire, puis s'étonne de voir Curieux vêtu d'un habit de chasse semblable. M^{lle} de Lubert traite l'épisode de façon plus spectaculaire, en recourant au ressort de la métamorphose : Modeste ne s'est pas plutôt habillée « que cet habit, qui était couleur de rose et argent, devint de velours couleur de feu à fond d'or, avec des boutonnières et des boutons de diamants montés à ravir, et d'un éclat singulier » (vol. II, p. 9). Mais elle ne s'arrête pas là. La chasse devient prétexte à une collation champêtre, servie à l'ombre d'une « tente de drap d'or et couleur de feu » (vol. II, p. 11) par de petits chérubins ailés. Puis Curieux mène Modeste et sa tante Prodigue vers un palais enchanté, peuplé de nymphes, de faunes et de sirènes, tous habillés « de gaze, or et couleur de feu » (vol. II, p. 12) :

Entre chaque arbre était un jet d'eau d'une hauteur prodigieuse, qui tombait dans des bassins dont les bords de marbre couleur de feu étaient tout bordés de lampions. Un palais d'aigues-marines, plus brillant encore par sa superbe matière que par l'éclat des lampions qui le couvraient et qui formaient mille et mille fois le nom et les chiffres de Modeste, terminait cette brillante allée. (Vol. II, p. 13)

Au-delà de l'effusion chromatique soudaine, le merveilleux se dote d'une dimension pédagogique et morale étonnante. L'appartement de Modeste a été enchanté et la rotonde qu'on découvre s'apparente à ces lieux qui témoignent dans le conte classique d'une aspiration féminine à un savoir encyclopédique²⁰ :

C'était une espèce de rotonde, soutenue par vingt-quatre colonnes d'or émaillées de fleurs naturelles, qui séparaient autant de glaces et de tableaux qu'il y avait de vide entre elles. Les douze tableaux représentaient les quatre éléments, les quatre saisons et les quatre âges des hommes. Les glaces le jour devenaient fenêtres, et donnaient sur les superbes jardins du palais ; le soir elles étaient miroirs. Les tableaux étaient mouvants, parlants, agissants, raisonnables. (Vol. II, p. 15-16)

Minutieusement décrits, ces tableaux mouvants donnent à voir simultanément l'extérieur et l'intérieur des objets qu'ils représentent. À la manière d'anamorphoses, ils ont la vertu de démasquer les folies humaines. Dans le corpus lubertien, cette rotonde évoque d'autres merveilles offrant aux personnages un angle de vue humainement impossible. On pense évidemment, dans *La Princesse Lionnette et le prince Coquerico*, au « plan en relief de l'univers entier²¹ », dispositif pédagogique destiné à faire du prince un roi accompli, mais aussi, dans *La Princesse Couleur de Rose et le prince Celadon*, aux vers luisants qui s'agglomèrent pour que Couleur de rose puisse observer ce que fait au même moment son amant, et surtout à la grotte de Thétis dont « le ciel vert céladon un peu rembruni²² » permet à Céladon de contempler du dessous un combat naval et les fonds marins. Dans ces contes de 1743, les dispositifs optiques merveilleux frôlaient la métalepse, en hissant un personnage au rang de spectateur de l'histoire racontée, et prêtaient au comique. Ce qui n'est plus le cas en 1756, puisque M^{lle} de Lubert n'attribue aucune fonction narrative à la merveille optique et préfère accentuer son potentiel pédagogique et moral. Son but n'est manifestement pas non plus de motiver la digression merveilleuse, puisqu'un simple détail du conte de M^{me} d'Auneuil le justifie : Curieux tient son surnom de son envie de « savoir toutes choses²³ ».

- 11 Plutôt qu'en ajoutant des couleurs étrangères à la source, M^{lle} de Lubert peut aussi créer un effet de contraste discursif, en recourant brutalement à la palette primitive. Le

dénouement d'« Étoilette » fait ainsi surgir la naïveté médiévale, lorsque la princesse entonne une chanson devant Ismir, comme le faisait Nicolette. Le pastiche n'est pas fidèle à la forme poétique du modèle (Sainte-Palaye ne l'est pas totalement non plus) : alors que les laisses versifiées de la chantefable sont composées d'heptasyllabes, tous assonancés entre eux, et se terminent par un vers de quatre syllabes à la sonorité finale féminine, la chanson d'Étoilette est composée d'heptasyllabes aux rimes irrégulières. C'est davantage le style médiéval, ou plutôt l'idée dédaigneuse qu'on s'en fait au XVIII^e siècle, que M^{lle} de Lubert s'attache à rendre. D'ailleurs, le narrateur prévient à propos des paroles qu'« on verra bien qu'elle les fit sur-le-champ » (p. 386). Le morceau versifié combine un lexique archaïsant, notamment « blanchelette », « gente », « pucelle » (p. 386), et des inversions syntaxiques : « Mais ce roi, beau, ce dit-on, / Ne vaudra jamais pour elle / Ismir aux yeux noirs et blond [...]. » Pour parfaire le pastiche, la conteuse restitue les couleurs primitives (blanc, blond, noir) de la chantefable. La blondeur d'Aucassin, et plus encore de Nicolette, est un leitmotiv du texte médiéval que M^{lle} de Lubert ne reprend pas. Il n'est nulle part ailleurs question de la couleur des cheveux d'Ismir, pas plus que de celle de ses yeux. Seulement, les yeux d'Aucassin, comme ceux de Nicolette, sont « vairs²⁴ », autre caractéristique physique récurrente. M^{lle} de Lubert a-t-elle écarté à dessein ce détail pour privilégier l'antithèse ? L'adjectif archaïque aurait pourtant servi le pastiche. Peut-être s'agit-il en réalité d'une erreur d'édition car l'exemplaire de l'Arsenal des *Lutins du château de Kernosy* présente cinq corrections manuscrites, sans doute dues à l'autrice elle-même²⁵. La page de titre est complétée de la mention « par M^{elle} Delubert » et l'adjectif « noirs » de la chanson d'Étoilette a justement été biffé et remplacé par « pers »²⁶, qui caractérise une couleur bleuâtre²⁷ et rappelle en cela « vair ». Quoi qu'il en soit, la chanson d'Étoilette ne suscite pas seulement un contraste discursif inopiné, elle bouleverse également la cohérence du personnage féminin. En effet, la chanson de Nicolette consacre la figure féminine en guérisseuse de la mélancolie masculine. Or le conte n'a de cesse de réduire l'autonomie de la princesse. Cette dernière ne jouit dès lors qu'un bref instant de l'indépendance de son aïeule et sa chanson n'est finalement qu'un ersatz, dont la conteuse exhibe la gratuité : aussitôt la chanson terminée, deux adjuvants merveilleux puis la fée interviennent pour précipiter le dénouement heureux.

Affaiblir l'éclat des figures féminines d'antan

- 12 Les deux réécritures polychromes de M^{lle} de Lubert ont l'effet pervers de mettre à mal les figures féminines consacrées par les œuvres premières²⁸. En premier lieu, la femme-fée de la chantefable ne résiste pas à la transcription féerique. Le relevé quantitatif a montré l'importance du blanc dans la source médiévale. Mais cette couleur se singularise surtout parce qu'elle est intimement liée à la lumière et qu'elle caractérise uniquement Nicolette. L'héroïne est ainsi désignée par les formules itératives « au clair vis » ou « au visage clair »²⁹. De surcroît, elle est nimbée de l'aura de l'Autre Monde : les bergers l'assimilent à une fée, tant « tout le bois en fut éclairé³⁰ ». Le fait suscite chez eux quelque inquiétude, ce que Sainte-Palaye explicite en traduisant également le mot « fée » par « sorcière³¹ ». Pour parvenir à ses fins, Nicolette sait pourtant s'assombrir. Ainsi, enveloppée dans sa mante et tapie dans l'ombre, elle échappe aux gardes envoyés par le père d'Aucassin pour la tuer. Puis quand son propre père lui ordonne d'épouser un prince sarrasin, elle s'enfuit et se rend « toute noire³² » en se frottant le visage d'une herbe. Sous l'apparence d'un jongleur maure, elle rejoint Aucassin et c'est une autre

herbe, « esclaire », qui la rend « aussi belle qu'elle avoit jamais été dans aucun tems de sa vie³³ ».

- 13 Le conte de M^{lle} de Lubert fait sienne cette valorisation du blanc mais au détriment de la figure féminine radieuse de la chantefable. Certes, on continue de comparer Étoilette à une fée et son nom explicite la parenté avec Vénus (dans la chantefable, Aucassin, qui a reconnu la loge de feuilles que Nicolette a construite, s'adresse à l'« estoilete³⁴ », que Sainte-Palaye traduit par « estoile³⁵ »). Mais Étoilette n'a pas le courage de Nicolette, affaiblissement déjà à l'œuvre chez Sainte-Palaye, qui traduit notamment « Nicholette le prox³⁶ » par « Nicolette la douce³⁷ ». On a précédemment montré que M^{lle} de Lubert édulcore le portrait physique du personnage. En déplaçant son insertion dans la narration, elle modifie également son caractère. En effet, dans la chantefable, la description consacre le courage de Nicolette qui vient de s'évader de la tour à l'aide d'une corde faite de draps. On la croque alors qu'elle court rejoindre Aucassin qui se morfond dans sa prison. Au contraire, le portrait d'Étoilette intervient dans le conte, alors qu'elle est en fuite, « la frayeur lui donnant des ailes » (p. 371), après qu'elle a offert à Ismir une tresse — unique mention de sa blondeur — en gage de son amour. Par la suite, M^{lle} de Lubert supprime deux épisodes qui témoignent de la force morale de Nicolette (la traversée du fossé périlleux et l'épreuve de la loge imposée à Aucassin) et sa princesse n'hérite des facultés de son modèle intertextuel (connaissance des vertus végétales et talents de musicienne) que grâce à des êtres merveilleux auxiliaires (les Centaures jaunes et les chats blancs de la fée Herminette).
- 14 La dégradation de l'héroïsme féminin profite au personnage nouveau de la fée, qui capte la dimension magique du blanc. Emprisonnée dans une tour par la mère d'Ismir — marâtre qui se substitue au parrain de Nicolette —, Étoilette n'a pour confidente qu'une « belle chatte blanche comme la neige » (p. 363) qu'elle surnomme Blanchette et qui révèle bientôt sa véritable identité : « Sautant à terre, elle devint tout à coup une grande et belle dame, habillée d'hermine, avec des cordons de diamants en festons sur sa jupe, et coiffée en cheveux à ravir. » (p. 369) Herminette assure ensuite l'évasion de la princesse en frappant de sa baguette les murs de la prison qui se recomposent en escalier. Lorsque les amants cherchent à fuir le royaume, ils découvrent à quai un navire merveilleux apprêté par la fée : « En bois de cèdre et de rosier ; les cordages étaient des guirlandes de fleurs, et les voiles de gaze d'or, sur lesquelles étaient brodées des figures de gros chats ; cent chats blancs angola³⁸ servaient de matelots. » (p. 376) À bord, ils sont pourvus au-delà du nécessaire : « Le vaisseau était rempli, non seulement de tout ce qui était nécessaire à la vie, mais encore d'habits magnifiques et galants, de toutes les couleurs et pour toutes les saisons. » (p. 376) Dans le conte classique, l'issue heureuse ne tient plus aux actes de bravoure ou aux ruses de la figure féminine, mais à l'aide permanente et superflète de la figure féerique.
- 15 Pas plus que la femme-fée médiévale, l'avatar politique de Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne, qui est célébrée par l'épître liminaire et le premier conte du recueil de M^{me} d'Auneuil, ne ressort indemne de la réécriture. Dans le conte de 1702, on reconnaît sans peine cette figure politique derrière le personnage féminin apocalyptique qui, par sa simple apparition, détruit l'hégémonie néfaste des fées. En 1756, bien qu'elle explicite la référence historique en renommant le personnage Adelayde, M^{lle} de Lubert déconstruit la visée politique dépassée de sa source³⁹. De manière globale, elle purge le récit des panégyriques de Louis XIV, qui vantaient la paix de Ryswick (1697). Surtout, la fin de « La Tyrannie des fées détruite » est complètement

bouleversée et ne constitue plus le dénouement du conte réécrit. Celle qui jouissait d'un *deus ex machina* dans la version originale voit son entrée triomphante sapée par une série de coups de théâtre résolvant les intrigues secondaires. De plus, l'allusion au mariage du Grand Dauphin avec la jeune duchesse de Bourgogne (1697)⁴⁰ disparaît au profit d'une quadruple cérémonie nuptiale, en l'honneur de Philonice et de ses amies, qu'Adelayde se contente de présider. À cette occasion, l'ajout de couleurs accompagne une nouvelle fois l'affaiblissement de la figure féminine valorisée par l'œuvre première. À ceci près qu'il ne s'agit plus d'un transfert de couleur du personnage initial vers un nouveau. Ainsi, lors des noces finales voulues par M^{me} d'Auneuil, on apprend que Serpente habille les princesses et excelle à trouver les couleurs qui subliment la beauté de chacune. Mais préciser ces coloris est inutile au discours épideictique tout à la gloire du régime louis-quatorzien : « Entre toutes ces beautés celle de notre aimable souveraine brillait d'un éclat si vif et si perçant qu'on ne la pouvait regarder sans admiration⁴¹. » La réécriture est autrement plus précise et les robes dont se parent les princesses manifestent désormais leur rang, leur identité ou leur personnalité, selon une symbolique précieuse :

Chaque prince avait pris la couleur de sa princesse ; l'éclat de l'or et des diamants éblouissait de quelque côté qu'on se tournât. La fée Serpente avait pris le bleu à cause du roi des sylphes son père, Philonice était habillée de couleur de rose, Modeste était en blanc, et Ismire en vert, Cléonice et son époux avaient choisi le jaune, la belle Adelayde avait un superbe habit pourpre avec un manteau royal de drap d'or, doublé d'hermine, dont les quatre fées devaient porter la queue. (Vol. II, p. 97-98)

La figure politique n'est plus que l'une des nuances, certes plus pompeuse que les autres, d'un éventail chromatique nouveau. D'ailleurs, la gamme s'enrichit encore, puisque Mélécerte et son amant sont revêtus de gris de lin et d'argent, cela « pour prouver la durée de leur amour » (vol. II, p. 99). Non contente d'affaiblir l'éclat de l'avatar politique consacré par M^{me} d'Auneuil, M^{lle} de Lubert assigne encore au personnage la mission de célébrer les orientations nouvelles de sa féerie.

Favoriser une lecture morale et pédagogique des couleurs

- 16 Les deux contes-réécritures sont, en dernier lieu, travaillés par un propos pédagogique et moral qui les distingue des contes de 1743. Même si cette inflexion dans l'œuvre contée de M^{lle} de Lubert semble plus ou moins assumée, les couleurs se chargent d'une portée morale : certaines comme le jaune repoussoir ou le bleu amollissant signalent les écueils que les jeunes lecteurs doivent éviter, d'autres comme le multicolore et l'irisé valorisant ou le noir de l'abnégation les rappellent à leurs devoirs.
- 17 D'abord, le dénouement de *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli* promeut la reconnaissance comme vertu cardinale. Adelayde a châtié les mauvaises fées et sauvé la quasi-totalité de leurs victimes, mais il ne lui revient pas de libérer Mille-Fleurs des entrailles du dragon. Le lion des déserts — double rococo du savant solitaire de M^{me} d'Auneuil — a, en effet, promis à Serpente le secours d'un « cœur reconnaissant » (vol. II, p. 86), qui accomplira ce miracle après l'arrivée de la princesse apocalyptique. Anaxandre, l'amant de Philonice, est cet élu, bien que le lecteur puisse à juste titre s'interroger sur l'exemplarité du personnage. Pour en consacrer la vertu, Adelayde érige aussitôt un monument éblouissant, à la gloire de la reconnaissance :

La belle Adelayde, touchée de voir ce sentiment en honneur, frappa la terre de la baguette de féerie, et l'autre du roi dragon se changea en un temple magnifique, dont les colonnes étaient de diamants, et les murs d'or brillant, gravé admirablement, et où toutes les actions du sentiment de la reconnaissance étaient représentées de la main des fées ; c'est tout dire.

Au frontispice, deux figures de girasol, représentant l'amitié et la constance, tenaient une pierre de lapis où étaient écrits ces mots en lettres de carats :

Malgré le temps et sa puissance
Les cœurs faits pour le Sentiment
Respecteront ce Monument ;
Il se dédie à la Reconnaissance. (Vol. II, p. 102)

On aura noté que le discours moral ne se départ pas d'un pas de côté ironique, que l'effusion des pierres précieuses aux miroitements multicolores⁴² exacerbe. Cependant, le conte de 1756 renverse tout de même les perspectives de la source, puisque c'est une nouvelle figure morale qui réalise l'ultime miracle, dont dépend la félicité de la figure féérique et que la figure politique célèbre.

- 18 Le conte d'« Étoilette » témoigne tout autant d'une préoccupation pédagogique et morale. L'amitié qui liait M^{lle} de Lubert et Sainte-Palaye explique sans doute que le conte de fées prolonge et amplifie les principes qui ont guidé le médiéviste dans son travail de traduction. S'il conserve des épisodes susceptibles de heurter la délicatesse des lecteurs (le séjour à Torelore et la rencontre du bouvier), c'est avant tout parce qu'ils recelaient d'« utiles moralités », destinées à apprendre aux jeunes seigneurs que la passion amoureuse est « la source d'une infinité de désordres et de calamités lorsqu'on s'y laisse tellement asservir que l'on oublie tout ce qu'on doit à sa naissance, à sa famille, à son état et à sa patrie⁴³ ». Dans son sillage, M^{lle} de Lubert développe les discours pathétiques visant à rappeler au héros amoureux ses devoirs princiers et filiaux. De surcroît, elle adapte pour son couple héroïque un cheminement pseudo-initiatique, jalonné d'étapes colorées.

- 19 Suivons d'abord le parcours de la princesse. La forêt, dans laquelle Étoilette s'enfonce, est jaune, selon un principe métonymique, puisque le lieu absorbe la caractéristique principale des Centaures qui l'habitent. Michel Pastoureau a souligné la charge négative rattachée à cette « couleur mal aimée » depuis le XVI^e siècle :

À la fin du Moyen Âge, le jaune apparaît dans le monde des symboles et de l'imaginaire comme une couleur fortement dépréciée, à laquelle sont associés de nombreux vices : envie, jalousie, fausseté, mensonge, trahison, folie⁴⁴.

Dans les contes de M^{lle} de Lubert, on le trouve sur les écailles du dragon de Sempiternelle, la mauvaise fée de *La Princesse Couleur de Rose et le prince Celadon*, ou sur la casaque de l'ogre Pendagrueon de *Blancherose*. La couleur se fait plus retorse dans *Tecserion* avec l'écharpe jaune, cadeau empoisonné que Renoncule offre à Belzamine. Mais dans « Étoilette », la princesse trouve asile auprès des Centaures jaunes. Elle est donc récompensée d'avoir su déceler la véritable humanité derrière la monstruosité qui la voilait. Sa vertu n'est cependant pas suffisamment ferme pour la garantir de la coquetterie. En effet, parce qu'elle veut fuir un mariage forcé dans son pays natal, Étoilette s'en remet à la boîte magique que la fée lui avait remise et qu'elle ne devait utiliser que « dans son plus grand péril » (p. 369). Une « sombre vapeur » l'enveloppe alors et elle est aussitôt transportée à bord d'un navire :

Un beau lustre de cristal de roche éclairait sa chambre ; la princesse, un peu revenue de son étonnement, se leva du canapé où elle était assise, et s'étant trouvée vis-à-vis un grand miroir, elle vit avec effroi qu'elle était devenue une Éthiopienne,

vêtue à la moresque, de gaze d'argent et couleur de rose, avec une guitare en écharpe, soutenue par un cordon de diamants blancs et couleur de rose, la ceinture et les brodequins garnis de même. (p. 385)

Insensible aux couleurs tendres de sa merveilleuse parure, la princesse ne voit que la « couleur affreuse » (p. 385) qui la défigure et qui, selon elle, la privera de l'amour d'Ismir. Elle se serait aussitôt suicidée sans l'intervention d'Herminette, qui la sermonne sur sa coquetterie, mais lui promet toutefois un bonheur rapide. « Peau d'ours », l'autre conte inséré dans *Les Lutins du château de Kernosy*, présente une épreuve similaire, mais Noble-Épine, qui échappe à un mariage forcé par la métamorphose animale, se montre plus raisonnable : « Comme elle avait beaucoup d'esprit et de raison, elle comprit que la laideur n'est pas un malheur si grand quand la beauté ne peut causer que des peines⁴⁵. »

- 20 Une jeune fille doit préférer la vertu à la beauté, la leçon est connue. Celle adressée au jeune homme n'est pas moins conformiste. D'emblée, M^{lle} de Lubert insiste sur le comportement scandaleux du prince amoureux qui oublie les obligations dues à son rang. Pour ramener Ismir à la raison, le conte le confronte à trois portraits successifs de roi. La couleur sert à grossir le trait pour deux d'entre eux. La veine est d'abord pathétique. Le père d'Aucassin est d'une intransigeance bornée, alors que le roi Pacifique est dépeint en bon vieillard essuyant l'ingratitude de son fils. Assailli par son ennemi, le roi implore désespérément Ismir de prendre les armes pour sauver son peuple. Il ne peut achever tant l'émotion le submerge : « La douleur étouffait sa voix, et il tomba sur un siège en arrachant ses cheveux blancs. » Ismir en est « ému jusques au fond de l'âme » (p. 365) et consent enfin à se battre, sur la promesse paternelle de revoir Étoilette. Si le parjure du père, sur lequel le narrateur ne s'appesantit pas, rend furieux Ismir, il ne le pousse pas aux résolutions parricides d'Aucassin. Ismir libère seulement l'ennemi de son père, le roi Guerrier, et lui enjoint de s'emparer du royaume. Face au refus de ce dernier, il retrouve toute sa vertu et fond en larmes. Le dernier tableau, soigneusement brossé, est burlesque et figure au sein de la réécriture du monde carnavalesque de Torelore, devenue l'île du Repos. Les habitants de ce royaume utopique vivent à l'écart du bruit et de la guerre : « les dames seulement combattaient de loin à coups de pommes d'api », tandis que les hommes « dormaient jusqu'à midi, filaient, faisaient des nœuds, promenaient les enfants, mettaient du rouge et des mouches » (p. 378). Le portrait de leur « roi efféminé » (p. 379) alité — en couches de son fils dans la chantefable — condense à lui seul le scandale d'une virilité en sourdine. Parvenu devant un palais de cristal, Ismir s'étonne de ne trouver aucune porte. C'est « guindé » dans un « grand sac de velours bleu » (p. 378) qu'il est introduit dans la chambre du roi, très inspirée de celles des sultans du conte parodique et libertin. Le jeune homme découvre alors, sur un lit à baldaquin « dont les rideaux étaient fort riches et relevés par des cordons pourpres et or », « un homme d'un embonpoint admirable, soutenu des couleurs les plus vives et les plus vermeilles » et qui « écoutait attentivement son chancelier qui lui lisait la *Barbe bleue* » (p. 379). Par deux fois, le bleu amollissant détonne outrageusement avec les couleurs royales. Tout autant qu'Aucassin, Ismir s'offusque de ce double burlesque de lui-même et fait alors montre d'une virilité excessive (il menace d'abord de rouer le roi de coups, puis, rejoignant les femmes parties en guerre, il taille en pièces les rangs ennemis au mépris des coutumes locales). La parodie est toutefois contrebalancée par des ambitions pédagogiques inexistantes dans la source. Ismir consent à séjourner un an sur l'île du Repos pour en réformer les habitants : « il accoutuma leurs oreilles au bruit, leur donna quelque

connaissance de l'architecture, de la sculpture et des arts utiles » (p. 381) et les forme même à la guerre. Sa principale satisfaction est d'avoir banni les ridicules sacs au profit de commodos escaliers. Son œuvre civilisatrice tourne pourtant court car la ville est mise à sac par les premiers assaillants venus. L'obsession d'Ismir pour les escaliers, aussi bizarre que vaine, ne l'est plus tant si l'on se souvient qu'Herminette libère la princesse en agençant un escalier merveilleux. Ismir ne pêche-t-il pas alors par orgueil en prétendant égaler une fée ? Manière pour le conte classique de prévenir contre les méfaits de l'ambition. Une barque merveilleuse (un navire sarrasin dans la chantefable, mais Sainte-Palaye traduit par « barque⁴⁶ ») ramène cependant Ismir dans son royaume et le guérit de ses blessures. Quand il apprend la mort de ses parents, « ses entrailles s'ém[euvent], il pleur[e] amèrement son père et sa mère et v[eut] être conduit sur-le-champ à leur tombeau » et ne monte sur le trône qu'après avoir « satisfait sa piété » (p. 382). Aucassin, lui, n'exprime aucune tristesse. L'assagissement du prince se poursuit : il promet à ses sujets d'accepter une union qui garantira un héritier au trône, s'il ne retrouve pas Étoilette au bout d'un an. Lorsque cette dernière aperçoit Ismir qui descend l'escalier de son palais (« perron⁴⁷ » dans la traduction), elle remarque sa couronne mais aussi son « manteau de gaze noire » (p. 386). Comme dans la chantefable, le noir réunit les amants, mais cette couleur n'est plus l'expression d'une transgression libératrice : la jeune fille grimée renonce à tirer vanité de sa beauté, quand le jeune homme en habit de deuil consent à ses devoirs filiaux et princiers. Dernière touche moralisante apportée à l'intrigue médiévale, les noces n'auraient pas été parfaites sans l'assentiment des parents d'Étoilette.

- 21 Au terme de cette étude centrée sur deux contes-réécritures de M^{lle} de Lubert, il apparaît que la couleur signale la perdurance d'un imaginaire débridé, friand d'effets spectaculaires, et d'un goût pour les narrations tortueuses, qui caractérisent les contes antérieurs de 1737-1743. Mais « Étoilette » et *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de Marli* s'écartent quelque peu des contes précédents par des préoccupations morales nouvelles qui justifient nombre de modifications subies par les sources⁴⁸. La profusion de couleurs accompagne une édulcoration généralisée qui gomme toute idée sensuelle et frondeuse, ou qui neutralise une visée politique dépassée. Les figures féminines valorisées par les auteurs premiers sont les principales victimes de cet affadissement : leur éclat est estompé au profit d'un message conforme à la bienséance et aux codes moraux de l'époque. Manifestement influencée par le conte à visée morale et pédagogique, M^{lle} de Lubert n'en franchit pourtant jamais le pas. Dans la forme, le sérieux côtoie la surenchère rococo, comme le burlesque fait écho au pathétique ; dans le fond, les fées gardent une emprise sur la destinée des personnages, qui inhibe les vertus dont ces derniers sont superficiellement auréolés.

NOTES

1. Voir récemment K. Gladu, « Le style “couleur de rose” de Marguerite de Lubert », *Dix-huitième siècle*, n° 51, 2019, p. 289-304.

2. A. Defrance, « Dans les méandres d'un imaginaire rococo : violence et fantaisie des contes de Mademoiselle de Lubert », dans J. Berchtold, R. Démoris et C. Martin (dir.), *Violences du rococo*, Pessac, PUB, 2012, p. 245-266.
3. *Les Lutins du château de Kernosy. Nouvelle historique, de Mad. La comtesse de Murat. Nouvelle édition, revue, corrigée, et augmentée de deux contes*, Leyde, 1753, 2 vol. Pour les références à « Étoilette », je renvoie à l'édition la plus récente : Mademoiselle de Lubert, *Contes*, A. Zygel-Basso (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005.
4. Voir sur ce point L. Gossman, *Medievalism and the ideologies of the Enlightenment. The world and work of La Curie de Sainte-Palaye*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1968, p. 328.
5. Sainte-Palaye publie ensuite sa traduction d'Aucassin et Nicolette en 1756, accompagnée d'une autre, dans *Les Amours du bon vieux temps : on n'aime plus comme on aimait jadis*. Pour toute référence à la traduction de Sainte-Palaye, je renvoie à l'édition du *Mercure de France* de février 1752 (p. 10-64), en utilisant désormais l'abréviation *Romance d'Aucassin et de Nicolette*.
6. *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli*, Amsterdam, [Paris, Hochereau], 1756, 2 vol. Toutes les références à ce conte renvoient à cette édition. L'orthographe a été modernisée.
7. *La Tiranie des fées détruite. Nouveaux contes. Dédiés à Madame la Duchesse de Bourgogne par Madame la Comtesse D. L.*, Paris, veuve R. Chevillon, 1702. Toutes les références à ce texte renvoient à l'édition la plus récente : Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, R. Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005. J'utiliserai désormais l'abréviation : M^{me} d'Auneuil, *La Tiranie des fées détruite*.
8. M^{me} d'Auneuil, *La Tiranie des fées détruite*, p. 550.
9. *Ibid.*, p. 545, 553, 591 et 593.
10. *Ibid.*, p. 521.
11. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, p. 30-31.
12. *Aucassin et Nicolette*, éd. P. Walter, Paris, Gallimard, 1999, p. 106.
13. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, p. 38 et 39.
14. *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli* s'achève néanmoins sur un texte autonome, « La Quinzaine du mois d'avril 1756 », dont on ne peut attester avec certitude l'attribution à M^{lle} de Lubert.
15. Je renvoie à mon article « Les contes de M^{lle} de Lubert : des petites machines à lire et à écrire », *Féeries*, n° 8 (Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents), 2011, p. 177-194.
16. M^{me} d'Auneuil, *La Tiranie des fées détruite*, p. 531 et 533.
17. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, p. 46.
18. Sainte-Palaye met en évidence la portée morale de l'épisode du bouvier : « Pouvoit-on encore rien imaginer de plus touchant pour faire rentrer en lui-même ce fils dénaturé, que les tendres sentimens de cet homme grossier qui compte pour peu tous ses maux, en comparaison de l'état où est réduite sa malheureuse mère ? » (*Ibid.*, « Avertissement », p. 13)
19. M^{me} d'Auneuil, *La Tiranie des fées détruite*, p. 597.
20. Voir A. Defrance, « La réfraction des sciences dans le conte de fées », *Féeries*, n° 6 (Le conte, les savoirs), 2009, p. 63-87.
21. Mademoiselle de Lubert, *La Princesse Lionnette et le prince Coquerico*, *Contes*, A. Zygel-Basso (éd.), éd. citée, p. 251.
22. Mademoiselle de Lubert, *La Princesse Couleur de Rose et le prince Celadon*, *Contes*, A. Zygel-Basso (éd.), éd. citée, p. 216.
23. M^{me} d'Auneuil, *La Tiranie des fées détruite*, p. 598.
24. L'adjectif ne signifie pas ici « De différentes couleurs, bigarré » (Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 1881), mais caractérise une couleur claire incertaine : « Vieux mot. Verdastre » (Corneille, *Le Dictionnaire des Arts et des*

Sciences, 1694), « Gris-bleu, clair et vif, aux reflets changeants » (*Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* [en ligne]), « Vair dans cette acception est un attribut des yeux ; il désigne des yeux non pas d'un bleu foncé, mais d'un bleu d'acier. Preuve en est la comparaison fréquente avec l'œil de l'épervier. En opposition avec le latin, où cette couleur d'yeux passait plutôt pour laide, le vieux français la cite comme une beauté. En même temps que la couleur, *vair* désigne le brillant de l'œil » (A. G. Ott, *Étude sur les couleurs en vieux français*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1899], p. 95).

25. Je dois cette information à Marie-Thérèse Inguenau. La comparaison des corrections manuscrites avec des lettres de M^{lle} de Lubert témoigne d'une nette ressemblance entre les deux écritures. De plus, deux des quatre corrections portent sur les contes ajoutés.

26. Arsenal, 8-BL-19178. *Les Lutins du château de Kernosy*, Leyde, 1753, II, p. 133.

27. « Vieux mot qui signifie, De couleur entre le verd & le bleu. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1740) Sainte-Palaye est plus précis : « Couleur bleue dans toutes ses nuances, puisqu'on rencontre dans les textes des étoffes dites de pers clair, azuré. En général c'est un bleu foncé, tellement foncé même qu'il peut servir de tenture de deuil, ce que nous appelons le noir-bleu. » (Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, Paris, Favre, 1875-1882)

28. Je rejoins en cela l'analyse développée par Anne Defrance dans son article « Dans les méandres d'un imaginaire rococo : violence et fantaisie des contes de Mademoiselle de Lubert », art. cité.

29. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, p. 28, 31 et 36 (relevé non exhaustif).

30. *Ibid.*, p. 43.

31. *Ibid.*, p. 38.

32. *Ibid.*, p. 59.

33. *Ibid.*, p. 63.

34. *Aucassin et Nicolette*, p. 118.

35. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, p. 49.

36. *Aucassin et Nicolette*, p. 152.

37. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, p. 60.

38. La confusion entre « angora » et « angola » est attestée à l'époque : « On appelle ainsi une espèce de chats qui vient originairement d'Angola. » (*Dictionnaire de Trévoux*, 1771)

39. Voir A. Defrance, « Le conte de fées au risque de l'éloge politique, *La Tyrannie des fées détruite* (M^{me} d'Auneuil et autres contes de la première génération », dans R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin (dir.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 55-73. J'ai développé la dimension politique de la réécriture dans « Si Marly m'était conté, j'y prendrais un plaisir extrême... Les merveilles de Marly dans quelques textes du XVII^e et XVIII^e siècles », *Marly, art, patrimoine. Revue des amis du Musée-Promenade de Marly le Roi-Louveciennes*, n° 6, 2012, p. 41-54.

40. Voir R. Robert, « La duchesse de Bourgogne en féerie. Les contes de fées et le pouvoir au XVII^e siècle », dans F. Preyat (dir.), *Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712). Duchesse de Bourgogne, enfant terrible de Versailles*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2014, p. 93-106.

41. M^{me} d'Auneuil, *La Tiranie des fées détruite*, p. 553.

42. Le girasol est en cela remarquable : « Pierre précieuse. Sorte d'opale, qui paroît de différentes couleurs selon les diverses réflexions de la lumière. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1740)

43. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, « Avertissement », p. 12.

44. M. Pastoureau, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2019, p. 138.

45. Mademoiselle de Lubert, « Peau d'ours », *Contes*, éd. A. Zygel-Basso, éd. citée, p. 392.

46. *Romance d'Aucassin et de Nicolette*, p. 56.

47. *Ibid.*, p. 60.

48. Des découvertes biographiques et bibliographiques notables prouvent que M^{lle} de Lubert a continué de publier et de réécrire à sa fantaisie après 1756 et confirment un infléchissement moral et pédagogique dans son œuvre. Elles seront présentées dans l'ouvrage à paraître chez Honoré Champion en 2022 : Marie-Magdelaine de Lubert, *Correspondance avec Loppin de Gemeaux* (1767-1782), édition et notes par M.-T. Inguenau, suivie de trois réécritures éditées par B. Gonssollin, et d'une bibliographie établie par D. Smith.

RÉSUMÉS

Le présent article ne traite pas de la couleur dans l'ensemble de l'œuvre contée de Marie-Madeleine de Lubert, mais se concentre sur l'étude de deux contes-réécritures publiés après 1750 : d'une part, « Étoilette », inséré dans l'édition revue et augmentée de la nouvelle de M^{me} de Murat, *Les Lutins du château de Kernosy* (1753), qui réécrit la chantefable médiévale *Aucassin et Nicolette*, et, d'autre part, *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli* (1756), qui constitue une complète refonte d'un recueil de contes de fées de M^{me} d'Auneuil. Tout en inscrivant ces deux contes dans l'esthétique rococo, les couleurs témoignent de la manière dont M^{lle} de Lubert réécrit ses sources et mettent en lumière des préoccupations nouvelles, d'ordre moral et pédagogique, apparues dans sa féerie.

This article does not deal with color on all of Marie-Madeleine de Lubert's fairy tales, but focuses on the study of two tales-rewritings published after 1750: on one hand, "Étoilette", inserted in the publishing revised and augmented of M^{me} de Murat's short story, *Les Lutins du château de Kernosy* (1753), which rewrites the medieval chantefable *Aucassin et Nicolette*, and, on other hand, *La Tyrannie des fées détruite, ou l'Origine de la machine de Marli* (1756), which constitutes a complete rewriting of a collection of fairy tales by M^{me} d'Auneuil. While inscribing these two tales in the rococo aesthetic, the colors demonstrate the way in which M^{lle} de Lubert rewrites her sources and shed light on new questions, of a moral and educational nature, which have appeared in her fairy.

INDEX

Mots-clés : réécriture, couleurs, rococo, éducation, Lubert, Sainte-Palaye, Auneuil

Keywords : rewriting, colors, rococo, education, Lubert, Sainte-Palaye, Auneuil