Féeries

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

8 | 2011

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

Les contes de M^{lle} de Lubert : des petites machines à lire et à écrire

Mademoiselle de Lubert's Tales : Little Writing and Reading Machines

Blandine Gonssollin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/feeries/798>

DOI : 10.4000/feeries.798

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 177-194

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Blandine Gonssollin, « Les contes de M^{lle} de Lubert : des petites machines à lire et à écrire », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/798> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.798>

LES CONTES DE M^{lle} DE LUBERT : DES PETITES MACHINES À LIRE ET À ÉCRIRE

EN CONTEUSE DU XVIII^e SIÈCLE, il semblerait que M^{lle} de Lubert envisage le genre féerique selon une vision « à la fois sérieuse (non-parodique et non-satirique), “bienséante” (non-érotique), et résolument romanesque (non-folklorique)¹ ». Mais à y regarder de plus près, si l’auteur se tient, en effet, à l’écart de la satire et de l’érotisme, un lien se tisse pourtant entre ses contes et ceux, parodiques et licencieux, de ses contemporains. Non pas sur le terrain d’une mise en crise du dispositif énonciatif comme chez Hamilton ou Crébillon, mais sur celui d’une désorganisation de l’économie narrative. Dans des intrigues dont la critique a bien noté l’apparence tortueuse, elle cherche à suspendre le récit, à ébaucher ou escamoter des possibles narratifs, introduit des éléments métaleptiques, procède par surenchère ou par contamination avec les codes du roman de l’époque pour mettre à mal le genre. Successivement, on envisagera les jeux portant sur la composition du conte de fées, les attentes du lecteur et l’art du récit.

Jouer avec le genre du conte de fées : les contes en diptyque

À la simple lecture des contes de M^{lle} de Lubert, il apparaît très vite que la conteuse aime à mettre en place des systèmes oppositionnels forts, cela à tous les niveaux (personnages, toponymie, symbolique...), si bien que ce trait d’écriture se retrouve dans la composition même de ses contes. Maryse Duggan propose, ainsi, de lire *Tecserion* (1737) comme une juxtaposition de deux contes antagoniques². Il semble pourtant que l’enjeu réside alors plus

1. L. C. Seifert, « Création et réception des conteuses du XVII^e au XVIII^e siècle », dans J. Perrot (éd.), *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998, p. 197.

2. M. Duggan, « Les contes de M^{lle} de Lubert : de la théorie du plaisir au délire verbal », *Marvels and Tales* VIII, n° 1, mai 1994, p. 85-86 : « Dans *Tecserion*, la structure laisse apparaître deux

dans une intrigue inspirée du roman galant qui se voit doublée d'un plan de lecture allégorique que dans une composition en diptyque appuyée³. En revanche, cette logique d'écriture, de discrète qu'elle était dans *Tecserion*, va être exhibée par la suite dans *La Princesse Camion* (1743), *Le Prince Glacé et la Princesse Étincelante* (1743) et, plus tardivement, dans *Peau d'ours*, inséré dans la réédition augmentée du roman de M^{me} de Murat, *Les Lutins du château de Kernosy* (1753). Dans chacun d'eux, M^{lle} de Lubert joue à rappeler la technique narrative du « bout à bout »⁴. *Peau d'ours* pastiche même à l'évidence le modèle littéraire canonique de ce type de narration, *La Belle au bois dormant* de Perrault : le mariage du couple princier ne clôt pas le conte mais ouvre sur la vengeance manquée de l'opposant contre les petits princes. Dans *Camion* et *Glacé*, une soudure entre deux blocs narratifs interdépendants est ménagée et prend la forme d'un récit sommaire aux accents parodiques :

Il [le prince Zirphil] passa des campagnes et des royaumes sans nombre ; il ne lui arriva rien de particulier, parce qu'il ne le voulut pas, car étant beau comme l'amour et brave comme son épée, les aventures se seraient présentées s'il les avait voulu chercher. Enfin, après un an de voyage, il arriva au commencement du désert où la fée avait fixé sa demeure. (*Camion et Glacé*, p. 143⁵)

L'exhibition plus ou moins ostensible du procédé révèle, en fait, des perspectives d'écriture différentes malgré un même travail de sape du genre : l'intertextualité exacerbée dans *Peau d'ours* et la complication narrative dans *Camion* et *Glacé*.

Dans *Peau d'ours*, M^{lle} de Lubert se saisit d'une forme féerique qui juxtapose deux parties stylistiquement distinctes, illustrant les deux esthétiques de contage classiques que sont le tour naïf et le tour galant, tout en la vidant de sa charge polémique intrinsèque pour la tourner vers la parodie⁶.

contes juxtaposés, le passage de l'un à l'autre s'expliquant par un changement radical de lieu, en l'occurrence de planète, changement qui semble justifier les fonctions différentes des mêmes personnages.»

3. Je renvoie à mon article « De la tyrannie à l'idée d'un contrat social : régénérescence royale dans le conte de *Tecserion* de M^{lle} de Lubert », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 39, 2007, p. 491-504.

4. Voir Cl. Brémont, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 34 : « En touchant à son terme la séquence élémentaire crée une situation neuve, qui devient elle-même le point de départ d'une autre séquence, s'enchaînant "bout à bout" à la première. »

5. Toutes les citations tirées des contes de M^{lle} de Lubert proviennent de l'édition critique établie par A. Zygel-Basso, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 14, 2005.

6. Dans ce genre de conte, le tour naïf se trouve toujours dénigré. *Le Père et ses quatre fils* inséré dans le roman de M^{me} de Murat, *Le Voyage de campagne* (1699) en est un exemple parmi d'autres. M^{lle} de Lubert a pu cependant y être sensible dans le cadre de la publication d'une version augmentée des *Lutins du château de Kernosy*.

Plus précisément, le diptyque qui structure *Peau d'ours* repose sur le pastiche de la « virtuosité galante » de M^{me} d'Aulnoy et la « simplicité naïve⁷ » de Perrault. Le titre renvoie, ainsi, autant à la peau d'âne de Perrault (sans qu'il ne soit plus question d'inceste) qu'à la thématique de l'amant monstrueux transversale aux contes de M^{me} d'Aulnoy. Le personnage de Zelindor cristallise même cette double parenté, en oscillant tout au long du conte entre un avatar du roi cruel de *Grisélidis* et un prince autant galant que burlesque à la d'Aulnoy. De même, au récit des amours bizarres du prince pour une ourse (la princesse métamorphosée) succède celui de la vengeance de l'opposant évincé, qui emprunte à Perrault un pittoresque populaire et une peinture de la ruse. Si la première partie suggère une palette de sentiments, la seconde recherche une concision, autant syntaxique que narrative, et un effet d'absence d'appât littéraire qui passe surtout par la juxtaposition et la répétition de segments de phrase. Il faut bien avouer que le tour naïf de l'académicien résiste néanmoins particulièrement au pastiche, sa « simplicité naïve » étant plus profonde que ne le dévoile une telle imitation qui semble en saisir plus l'aspect formel que l'esprit.

Mais, au-delà du diptyque pastichant, *Peau d'ours* s'offre encore comme une véritable machine à réécrire de la féerie classique, allant de la simple référence textuelle (les noms des personnages évoquent M^{lle} de La Force, M^{me} de Graffigny, Hamilton) à la réécriture d'épisode (la scène où l'ogre, travesti en marchand, négocie avec les gouvernantes fait, par exemple, écho à *L'Histoire d'Aladdin*), en passant par une sorte de paraphrase citationnelle (l'épisode où Zelindor vole vers son ourse agonisante parodie, tout en reprenant de très près, *La Belle et la Bête* de M^{me} de Villeneuve). Le geste pastichant n'épargne pas même la propre production de l'auteur. Le conte de *Blancherose* (1751) pourrait bien être ainsi ce texte « original » que Livry, le devisant qui narre *Peau d'ours* dans le récit-cadre, allègue n'avoir pas respecté autant qu'il l'aurait dû et sur lequel il a brodé par défaut de mémoire.

Replacer *Peau d'ours* dans l'économie du roman de M^{me} de Murat qui l'accueille s'avère d'ailleurs profitable pour en saisir au mieux la portée parodique. En effet, les deux contes insérés de M^{lle} de Lubert sont intégrés, à la manière de M^{me} d'Aulnoy dans *Don Gabriel Ponce de Léon* (1697), au cœur d'un roman qui tourne en dérision les superstitions et l'esprit

7. Ces catégories esthétiques sont empruntées à M. Fumaroli, dans « Les enchantements de l'éloquence : les fées de Charles Perrault ou de la littérature », *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, p. 153-186. Il y compare les versions du même conte de M^{lle} L'Héritier et de Perrault.

romanesque. Ils participent d'un persiflage à l'égard du personnage de la vicomtesse de Kernosy qui avoue un goût immodéré pour la féerie, goût que « l'aimable compagnie » va combler à l'envi pour mieux la manipuler. L'outrance des contes dont ils la régaleront répond alors à l'outrance de l'auditrice-cible, de sorte que, si Préchac offrait au public des « contes moins contes que les autres », M^{lle} de Lubert ose, avec *Peau d'ours*, un conte plus conte que les autres. Le genre féérique ne peut sortir indemne de ce persiflage, car si le pastiche n'est pas en soi corrosif, la juxtaposition désinvolte de pastiches s'inscrivant dans une démarche de réécriture généralisée ouvre le conte sur l'esthétique du « fatras » hamiltonien.

Les contes de 1743 sont moins explicites sur cette visée parodique à l'égard du genre. Pourtant, la composition en diptyque permet à M^{lle} de Lubert d'entamer un plus subtil travail de sape du genre en deux phases : une dissolution du conte de fées par contamination avec les codes du roman est d'abord à l'œuvre puis, par surenchère, une logique féérique des plus sommaire est restaurée *in extremis* pour satisfaire les exigences génériques. Ainsi, à l'instar de son infortunée princesse métamorphosée en minuscule poupée, la première partie de *Camion et Glacé* est composée comme un roman baroque en miniature : le début *in media res* implique une décomposition initiale de la temporalité de l'histoire qu'il s'agira ensuite de recomposer à rebours (le méfait est déjà accompli : la princesse Camion est alternativement femme-baleine et minuscule poupée, sans que son identité soit révélée) ; des ellipses narratives favorisent une mise en suspens de l'intrigue et une lecture à retardement ; le récit se subjectivise par la multiplication de délégations de la narration aux personnages, introduisant des analepses explicatives et permettant le redoublement d'une même scène sous différents points de vue. À rebours, la seconde partie recompose le conte de fées en adoptant l'esthétique de la ligne claire. Un méfait nécessite réparation, ce qui donne lieu à une quête. L'épilogue heureux est même annoncé par prolepse. Les apparences retrouvées de parfait conte de fées ne sauraient pourtant faire oublier que le conte surjoue en multipliant les moyens de réparation du méfait : le prince doit, d'abord, écorcher ou épouser la femme-baleine, puis piler la princesse métamorphosée en écrevisse, et enfin remettre à la fée Marmotte l'étui dans lequel était rangée la poupée. La fée Lumineuse, qui endosse le rôle de destinataire, a beau jeu de vanter, en fin de conte, les « travaux héroïques » de Zirphil (*Camion et Glacé*, p. 173), lui qui est incapable d'assumer l'acte qu'il devait nécessairement accomplir. La quête du prince n'en est dès lors pas une, il semble bien plus ballotté par les ordres des êtres féériques et la bague que Lumineuse lui donne pour parachever sa quête

cristallise cette destitution de l'héroïsme devant le pouvoir de la fée : le prince, pantin de la fée, est sommé d'imiter le double de lui-même qu'il voit dans le rubis.

La composition de *Camion et Glacé* est similaire. Le première partie, sophistiquée, procède selon un montage en parallèle de deux intrigues, l'une réservée aux aventures de Glacé, l'autre réservée à celles d'Étincelante, ce qui souligne la désunion irrévocable du couple héroïque pourtant programmé par le titre, les deux fils narratifs ne se rejoignant jamais. De plus, leurs aventures, relativement proches sur le plan syntagmatique, ne cessent de varier sur le plan paradigmatique. Pour exemple, ils rencontrent tous deux leur amant surnaturel dans une caverne mais Glacé invisible y épie Limpide, tandis qu'Étincelante y est courtisée par le sylphe invisible. Malgré cela, le conte feint des points de jonction entre les deux fils narratifs, puisque, par le biais de deux lieux et d'un objet, une proximité spatiale, réelle ou artificielle, est favorisée entre les deux protagonistes. Il s'agit du bosquet dans lequel Étincelante surprend Glacé et retombe amoureuse de lui, du miroir magique qui oblige la princesse à voir que Glacé en courtise une autre et, enfin, du cabinet de la fée Léoparde, dans lequel Glacé rend la parole à Étincelante, métamorphosée en statue, sans même la reconnaître. Le miroir attire particulièrement l'attention. Ce dispositif optique merveilleux est mû par le désir de vengeance du sylphe qui punit l'inconstance de son amante en lui dévoilant la désillusion à laquelle elle s'expose en aimant Glacé :

[...] elle ouvrit son rideau et, dans une glace qui était du haut en bas dans son alcôve, elle vit le jeune roi de Scythie à genoux, près d'une personne qui était couchée sur un lit d'ange [...]. Glacé semblait attendre en extase le moment du réveil de cette incroyable beauté [...]. « Hé quoi ! s'écria la princesse Étincelante, dans son premier transport, Glacé m'abandonne et déjà devient infidèle ! » À sa voix, Glacé tourna la tête comme quand on entend du bruit qui détourne de l'attention que l'on a à quelque chose ; mais il revint sur-le-champ à son premier objet. Étincelante se leva et, approchant de la glace : « Tu m'oublies, ingrat, s'écria-t-elle, et je quitte pour toi le plus amoureux et le plus aimable des amants ! » À mesure qu'elle parlait et qu'elle approchait de la glace, les objets s'en éloignaient ; elle les perdit bientôt de vue. (*Camion et Glacé*, p. 314)

Cette scène intervient alors que les limites entre féerie et étrange ont été transgressées : du palais rutilant, il ne reste plus qu'un palais désert aux jardins effrayants. Une sorte de malaise dans la diégèse répond à cette transgression : un personnage interfère sur l'histoire d'un autre, alors qu'il en est pourtant irrémédiablement éloigné. La scène s'apparente à une métalepse narrative, hissant Étincelante au rang de lectrice, certes manipulée, d'une

histoire qui se déploie sous ses yeux⁸. Elle marque, à n'en point douter, un tournant décisif dans le conte, en illustrant, d'une manière ingénieuse et presque fantastique, le glissement subi dans la diégèse par Étincelante qui quitte son rôle de personnage agissant pour n'être plus que le témoin forcé d'une histoire qui lui échappe. Par le biais du miroir magique, la fiction signifie donc à son personnage qu'il n'a plus sa place en son sein et programme son effacement, la pétrification de la princesse marquant la fin du processus. Considérés dans leur ensemble, les « faux » points de jonction cristallisent alors la plasticité du conte de *Camion et Glacé* qui glisse d'une intrigue romanesque (le lieu topique du bosquet) vers un récit féerique linéaire (quête de Glacé permise par l'éviction d'Étincelante), avec comme pivot la scène du miroir. Ce faisant, le personnage d'Étincelante apparaît lié à la complication de la forme simple du conte de fées qui s'opère dans la première partie : écarté, un autre conte peut commencer. En effet, alors que la féerie n'est, d'abord, que le cadre fantaisiste d'une intrigue amoureuse inspirée du genre de la nouvelle, émaillant les parcours de Glacé et d'Étincelante de merveilles à contempler, les gratifiant d'amants surnaturels ou donnant des conséquences extraordinaires à leurs infidélités, la logique féerique reprend ses droits, ensuite, et désamorce une intrigue qui conduisait le conte à la dissémination. Pour cela, la conteuse recourt à différents artifices proches de ceux employés dans le conte de *Camion et Glacé* : esthétique de la ligne claire, schéma de quête strictement respecté, paroles prophétiques qui programment une lecture claire du déroulement du récit, reprise escamotée d'un motif emprunté aux *Mille et Une Nuits*.

En marge d'une réflexion sur le genre, le travail de dissolution et de recomposition du conte de fées, dans *Camion et Glacé*, se charge d'enjeux féministes, le retour à une narration féerique traditionnelle s'accompagnant aussi d'un retour à une vision stéréotypée de la femme. En effet, Limpide, qui endosse à la suite d'Étincelante la fonction de princesse de conte, est le seul personnage à échapper à l'inconstance amoureuse qui fait loi. Elle apparaît doublement assujettie, tout autant victime de ses propres sentiments (*via* le motif de l'oracle et sa conception tragique de la passion) que dépendante de l'homme dont elle représente l'objet de la quête. D'ailleurs, si la narration envisage Étincelante comme un sujet

8. Ce miroir magique rappelle d'autres objets métadiégétiques des contes de M^{lle} de Lubert, comme la bague de Zirphil dans *Camion et Glacé*, le plan de l'univers dans *Lionnette*, reproduction miniature du monde et de l'univers diégétique, le livre en lequel est métamorphosée Couleur-de-rose qui fait de Céladon le lecteur de sa propre histoire et les lucioles de la même princesse qui lui révèlent, en s'agglomérant, que son prince en épouse une autre, passage qui se donne à lire comme une réécriture des *États et Empires du Soleil* de Cyrano de Bergerac.

pensant et désirant, Limpide est présentée seulement de l'extérieur. Le conte fait ainsi se confronter deux conceptions de la femme, les noms des personnages en étant déjà l'illustration : l'une, moderne, présente une femme ni plus pure, ni plus pernicieuse que les hommes qui l'entourent, l'autre, canonique, voue la femme à subir l'homme sans jamais être la maîtresse de ses désirs. L'épilogue de *Camion et Glacé* ne doit pas tromper, Étincelante n'est aucunement punie. Le conte se sert même de son inconstance pour punir l'enchanteur, le seul personnage mauvais du conte. Il est contraint de l'épouser et de souffrir cent infidélités avant de pouvoir jouir d'une autorité sur elle, en théorie toutefois puisque Étincelante meurt avant sa dernière infidélité. De la même façon, la composition en diptyque de *Camion et Glacé* confronte deux paroles féeriques : celle, jouissive et mortifère, de Marmotte qui entortille à souhait les fils de la narration dans la première partie et celle, bienséante et elliptique, de Lumineuse qui tire doctement les ficelles dans la seconde partie. Cette confrontation a pour effet de parasiter le discours bienséant et dire le désir dans sa vérité immorale. Voici, ainsi, comment les deux fées apprennent à la princesse ce qui l'attend :

[Lumineuse :] « [...] Vous allez être présentée à la cour du prince que je vous ai destiné dès l'enfance ; mais, ma chère enfant, vous n'y paraîtrez point telle que vous êtes, et il vous est ordonné de revenir trois fois la semaine vous replonger la nuit dans votre cuve, car jusqu'à ce que vous soyez mariée... — Et écorchée », interrompt en riant comme une perdue la vilaine Marmotte. La bonne fée se tourna vers elle en haussant les épaules et reprit tout de suite : « ... et jusqu'à ce que vous soyez mariée vous serez baleine ici. » (*Camion et Glacé*, p. 162)

Étincelante et Marmotte sont donc les outils jouissifs d'une complication narrative dont les effets ne peuvent être étouffés par la logique féerique mobilisée *in extremis*. Le plaisir dans *Camion et Glacé* est, ainsi, toujours étrangement mêlé à la douleur et l'épilogue dissonant de *Camion et Glacé* se prive du bonheur parfait des contes de fées pour offrir une palette d'expressions du sentiment amoureux. Cet épilogue a été rapproché de celui de *L'Heureuse Peine* (1698) de M^{me} de Murat, qui s'achève sur l'idée que le mariage n'est bien souvent qu'une « triste fête ». Mais, en définitive, M^{lle} de Lubert semble plus questionner dans ses contes la nature profondément trouble du sentiment amoureux que dénoncer l'institution matrimoniale. Pour cela, un conte extravagant qui épouse les louvoiements des cœurs et la fantaisie des âmes, qui se subjectivise en adoptant simultanément différents points de vue, s'imposait.

Jouer avec les attentes du lecteur : le labyrinthe de la lecture

Si *La Princesse Couleur-de-rose et le Prince Céladon* (1743) ne recourt pas à une composition en diptyque, il mobilise lui aussi les codes du roman, et en particulier le procédé de variation des points de vue, pour faire dire au conte l'étrangeté du désir. La scène galante, réécriture de *L'Astrée*, est ainsi narrée trois fois. On y voit Céladon, travesti en femme, épier Couleur-de-rose endormie et s'évanouir après s'être piqué le doigt d'une rose. Puis c'est alors au tour de la princesse de contempler ce qu'elle croit être une jeune fille. Traitée, d'abord, sous l'angle d'un romanesque conventionnel sur-signifié par la réalisation de la prédiction féerique, cette scène fait ensuite l'objet d'un compte rendu aride de la gouvernante qui témoigne de sa perplexité face à l'« amitié si vive » (*Couleur-de-rose*, p. 198) que la princesse a ressentie pour l'évanouie. On accède, enfin, au point de vue de la princesse. Métamorphosée en livre, elle se donne littéralement à lire à Céladon dans ce qui pourrait s'apparenter à un roman-mémoires à la manière de Marivaux ou de Prévost. La princesse devient la narratrice détachée d'elle-même et déploie les sentiments troubles qu'elle éprouve depuis la rencontre. En s'appropriant le double registre romanesque, le conte affirme la maturation du désir lesbien chez la jeune fille. Alors que le romanesque conventionnel et la logique féerique tendaient à minorer le caractère licencieux de la scène, ils n'offrent plus qu'une piètre caution, quand la narration se fait l'écho des pensées de la princesse. Le conte se subjectivant, les lois du destin, présumées implacables, se voient damer le pion par celles du désir et les pressions externes qui pèsent sur les personnages se révèlent finalement anodines en comparaison du déterminisme qui les meut de l'intérieur.

Par le biais de la métamorphose en livre⁹ et de la lecture médiatisée à laquelle elle donne lieu, *Couleur-de-rose* offre encore une réflexion sur la nature de l'acte de lecture et ses effets sur le lecteur. M^{lle} de Lubert se fait ainsi l'écho des attentes d'un lecteur du XVIII^e siècle, en termes de forme et de style, vis-à-vis d'une fiction engagée dans l'écriture de soi. Céladon est, de ce fait, peu curieux de connaître l'enfance de sa princesse par le

9. Cette métamorphose originale pourrait illustrer une conception sensualiste de la mémoire comme processus d'impression d'images, de sensations et d'émotions. Il pourrait même s'agir d'un écho burlesque de la poétique de Prévost qui envisage l'écriture comme un miroir actif de l'âme, et la feuille de papier comme le miroir et l'expression de la mémoire affectée. *Léonille* (1755), le roman de M^{lle} de Lubert, s'inspire par ailleurs de *Cleveland*.

menu, la « puérité » (*Couleur-de-rose*, p. 208) de l'*infans* ne retenant guère son attention. Le récit gagne selon lui en intérêt lorsque la princesse fait son entrée dans le monde et, en l'occurrence, connaît ses premiers émois amoureux¹⁰. Il goûte la « tendresse » et la « délicatesse » du livre (*Couleur-de-rose*, p. 209), termes-clés de l'esthétique et de la critique littéraire de l'époque. Lecteur sensible et critique, Céladon n'est pourtant pas un lecteur modèle mais se révèle pris au piège de sa lecture. Comme dans le roman libertin, le plaisir esthétique de la lecture appelle très vite un plaisir plus physique. Submergé par le plaisir de se savoir aimé, Céladon tente, bien maladroitement, de découvrir le véritable référent du « je » qui s'offre à lui. Sa grande sagacité le porte alors à prendre une guenon qui l'épie pour sa princesse :

La guenon [...] laissait le prince dans son erreur et tâchait, par ses mines tantôt embarrassées et tantôt caressantes, de faire croire qu'elle approuvait ou dédaignait l'amour du prince Céladon. [...] il était transporté, il ne savait ce qu'il faisait, il prenait la guenon, il l'asseyait sur le canapé, il se mettait à genoux devant elle, baisait ses pieds et respectueusement le petit bout de sa queue, il était hors de lui. (*Couleur-de-rose*, p. 210-212)

C'est donc le personnage type du voyeur du roman libertin, épiant le lecteur et le plaisir qu'il tire de sa lecture, qui jouit de l'excitation de ce dernier¹¹. Pourtant, la nature même du livre ne semblait pas prêter à une telle dérive. Le lecteur incompetent, identifié par son nom au roman pastoral, devoit donc le roman-mémoires et ses fines analyses sentimentales en choisissant de le lire à la façon de ces livres qu'on ne lit que d'une main. Ce faisant, c'est le roman pastoral qui se trouve moqué par le conte qui se plaît à orchestrer un *imbroglio* des genres romanesques de l'époque.

Imbroglia qui se poursuit quand Céladon, toujours cantonné à une grille de lecture héritée des romans pastoraux et de chevalerie, est incapable de décrypter les signes qui se présentent à lui et court d'une erreur d'interprétation à une autre. Face à un petit maître plus dans l'air du temps, il rêve d'un duel chevaleresque qui n'a pas lieu, son adversaire ayant raison de sa bravoure par la ruse. Ailleurs, tiraillé entre deux femmes diamétralement opposées (la vertueuse *Couleur-de-rose*, travaillée par les codes du roman sensible, et la coquette *Transparente*, travaillée par ceux

10. Voir l'ouvrage d'E. Lesne, *La Poétique des mémoires (1650-1685)*, Paris, Champion, 1996, qui montre que le récit d'enfance est déconsidéré par les auteurs de mémoires.

11. Voir J.-Ch. Abramovici, « À qui profite le vice ? Le *topos* du lecteur jouisseur de roman obscène », dans J. Herman et P. Pelckmans (éd.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Paris/Louvain, Peeters, 1995, p. 292.

du roman libertin), il ne cesse de les confondre, allant jusqu'à transgresser allègrement l'interdit de la zoophilie. Pour désillusionner ce mauvais lecteur, l'épilogue rejoue l'allégorie de la caverne platonicienne. Alors qu'il savoure ses amours simiesques dans un palais au fond de la mer, la fée des Chênes Verts rend forme humaine à la guenon Transparente, qui réplique avec hauteur :

Le prince mon époux se croyait heureux en croyant posséder une princesse dont il s'était formé une belle idée. Princesse pour princesse, je valais bien celle-là ; ignorez-vous que les hommes veulent être trompés et qu'ils sont plus obligés à ceux qui les trompent bien qu'à ceux qui leur ouvrent les yeux sur des vérités désagréables ? (*Couleur-de-rose*, p. 227-228)

Pour se dédouaner, le prince allègue n'être pas responsable de sa bétise et convole en justes noces avec Couleur-de-rose. L'homme se révèle, ainsi, tout autant le jouet de son imagination que de l'expérience sensible. Le regretter ne semble néanmoins pas la perspective du conte, puisque les personnages, se découvrant trompés, peuvent toujours s'illusionner de nouveau et panser, ainsi, les blessures nées d'une illusion brisée¹².

Le lecteur rit de ce mauvais lecteur pris au piège des différentes représentations romanesques qui se confrontent, mais lui-même se découvre manipulé dans d'autres contes par une conteuse qui se plaît à escamoter des possibles narratifs, à parsemer son parcours de lecture d'indices ou de leurres, à programmer un accès différé au sens et, en dernier lieu, à combler ou décevoir les attentes. Pour ce faire, M^{lle} de Lubert privilégie la forme du « conte-gageure¹³ », dans lequel la réparation du méfait est donnée comme apparemment impossible. L'intérêt d'une telle forme réside d'ordinaire autant dans le suspens, que dans la solution proposée pour résoudre la gageure et satisfaire la nécessité générique d'un dénouement heureux. La conteuse pousse à l'extrême, pour sa part, la mise en suspens narrative permise par une telle forme, cela sur deux plans distincts : d'une part, en présentant des antagonismes exacerbés au sein de ses couples héroïques, d'autre part, en programmant des lectures à retardement par le jeu d'oracles mystérieux. En revanche, la solution proposée à la gageure subit chez elle un traitement particulièrement désinvolte.

12. Une veine épicurienne innervait les contes de M^{lle} de Lubert, et cela dès *Técserion* et le *Discours préliminaire* qui se nourrissent de cette philosophie, notamment autour du concept de divertissement considéré comme la seule attitude saine à portée de l'homme.

13. Voir à ce sujet R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, part. I, chap. « Les contes inventés ».

La conteuse nous offre une panoplie de couples mal assortis à souhait et parsème ses contes d'indices qui exacerbent cette gageure. *Tecserion*, intitulé aussi *La Princesse des Fleurs et le Prince des Autruches*, figure un système oppositionnel entre le règne effrayant de l'animalité et le règne végétal de la douceur, doublé d'un antagonisme fondé sur la conception humorale entre le mélancolique (*Tecserion* étant l'anagramme de « sec et noir ») et le sanguin. *Le Prince Glacé et la Princesse Étincelante* applique l'opposition chaud-froid au domaine amoureux, en confrontant l'insensible avec l'inconstante. Pour signifier encore l'irrémissible antagonisme, Glacé est prince de la froide Scythie et son confident, nommé Nix (« neige » en latin), fait appel à plusieurs reprises au « sang froid » du prince. Le conte brouille même les antagonismes quand Glacé s'enflamme d'amour et file avec assiduité la métaphore de l'amour comme feu, tandis qu'Étincelante voit son corps se pétrifier. *La Princesse Lionnette et le Prince Coquerico* (1743) est, quant à lui, fondé sur le motif de « l'antipathie que les lions ont pour le chant du coq » (*Lionnette*, p. 269), qui vaut à la princesse de ne pouvoir s'empêcher de fuir son amant à cause du jeu des métamorphoses. Enfin, *La Princesse Couleur-de-rose et le Prince Céladon* est fondé sur une opposition chromatique. La forme du « conte-gageure » permet donc à la conteuse de tisser ce « maillage sémiotique¹⁴ » dont parle Anne Defrance et qui sursignifie l'intrigue.

Le motif de l'oracle, présents dans plusieurs contes de M^{lle} de Lubert, autorise une découverte progressive du sens, l'acte de lecture du conte devenant ainsi un enjeu de l'écriture. Son premier conte, *Tecserion*, en est un parfait exemple. Il n'est pas seulement fondé sur le jeu d'un doublet d'oracles contradictoires, mais sur trois destinées contraignantes : celles de *Tecserion* et de *Belzamine*, ce qui est normal dans l'optique d'une désunion délibérée du couple héroïque, mais aussi celle de l'amant substitutif, *Mélidor*. La solution alternative proposée pour pallier l'échec du couple programmé par le titre apparaît alors tout aussi problématique. Tous trois subissent le joug d'un destin éminemment funeste. *Tecserion* est placé dans la position délicate que « sans pouvoir donner de l'amour, [il] pouvait en prendre » (*Tecserion*, p. 79). Son apparence grotesque est le résultat d'une métamorphose néanmoins réversible car « il reprendrait [sa première forme] s'il pouvait trouver une princesse qui l'épousât sans répugnance » (*Tecserion*, p. 80). Un possible narratif, qui rattacherait le conte

14. A. Defrance, « Détournements et leurres : l'objet magique dans les contes de Marguerite de Lubert », *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, *Lumières*, n° 5, 1^{er} semestre 2005, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 147.

de *Tecserion* au conte type 425 de l'époux monstrueux, est ainsi ébauché, cela pour mieux tromper le lecteur, puisque Belzamine ne cèdera jamais à Tecserion. Pour Belzamine, un oracle a prédit que «si elle sortait une fois de l'Empire des Fleurs, elle n'aimerait que celui qui ne l'aimerait pas» (*Tecserion*, p. 71). Confrontés l'un à l'autre, ces oracles restent énigmatiques et, à bien des points de vue, le personnage de la mère de Belzamine fonctionne comme un miroir textuel de la réception des oracles par le lecteur¹⁵ :

[...] elle repassait sans cesse dans son esprit cette fatale prédiction : que si Belzamine sortait du royaume des Fleurs, elle aimerait un homme qui ne la pourrait souffrir. Elle ne pouvait imaginer que le cœur de sa fille pût devenir sensible pour Tecserion, encore moins que Tecserion pût ne pas l'adorer. Cet oracle, qu'elle crut devoir cacher à la princesse, était donc pour elle un mystère qui lui donnait de cruelles inquiétudes. (*Tecserion*, p. 73)

Le conte fictionnalise ainsi la difficulté à l'accès au sens qu'il programme. Mais tout s'éclaire avec l'intrusion d'un nouveau personnage, le séduisant Mélidor dont le destin est «la perte de sa vie, par la faute de celle qui l'aimerait le mieux» (*Tecserion*, p. 80). Un lien se tisse entre le dispositif narratif de l'enchevêtrement des destinées et l'anamorphose picturale, par l'élaboration intellectuelle d'une lecture retardée. Tout comme le bon angle de vue doit être trouvé pour découvrir le motif énigmatique du tableau, dans le conte, au fil des changements de point de vue programmés par l'auteur, les oracles s'explicitent pour révéler enfin leur sens véritable. La conteuse instaure ainsi dans ses contes un plaisir du déchiffrement. Cette intellectualisation de la structure narrative du conte de fées révèle aussi une conscience, de la part de l'écrivain, du rôle que peut jouer le lecteur dans l'élaboration du récit. Néanmoins, l'auteur reste tout puissant, puisque c'est lui qui programme les attentes et interrogations du lecteur, qui jalonne la lecture d'autant d'indices que de leurres.

En ce sens, la composition en «conte-gageure» peut s'avérer un leurre des plus efficace tendu au lecteur, son désir de découvrir la clé de l'énigme étant généralement déçu. L'antagonisme qui sépare le couple héroïque peut ainsi perdurer et l'expérimentation successive de solutions possibles vient alors satisfaire la nécessité générique de l'épilogue heureux, comme dans *Camion et Glacé* qui met en scène un véritable *fiasco* sentimental,

15. Le même procédé est utilisé dans *Lionnette* et dans la version remaniée de *La Tyrannie des fées détruite* de M^{me} d'Auneuil (1756). Sur ce conte, voir mon article à paraître : «Si Marly m'était conté, j'y prendrais un plaisir extrême [...]» (*Marly, art et patrimoine. Revue des amis du Musée-Promenade de Marly le Roi-Louveciennes*, n° 6, 2012).

dans lequel les couples se font et se défont quand le couple promu par le titre est irrémédiablement défait. La conteuse peut aussi choisir de résoudre avec désinvolture la gageure, voire tout bonnement de ne pas y apporter de solution. Dans *Tecserion*, M^{lle} de Lubert pousse à son comble la logique de mise en suspens du récit par le jeu des oracles : c'est une nouvelle énigme introduite au cours du récit qui vient résoudre les énigmes mises en place par la confrontation des trois oracles initiaux. Une feuille de chêne magique remise à Belzamine lui « apprendra la chose la plus importante de [sa] vie » et, pour cette raison précise, il importe de n'en pas faire « l'essai légèrement » (*Tecserion*, p. 110). Malgré ce conseil, la feuille sert pêle-mêle à rendre la parole puis forme humaine à Tecserion, à ressusciter Mélidor, et même à rendre accidentellement la parole à un couple métamorphosé en herbes aromatiques, ce qui aboutit à une scène galante purement gratuite que la conteuse ne prend pas même la peine d'achever. Dans *Camion et Glacé*, la forme du « conte-gageure » sert même à « étrangler net le conte¹⁶ ». En effet, en parallèle de la composition en diptyque que l'on a vue, une nouvelle gageure concernant le couple Glacé-Limpide occulte celle, irrésoluble, du couple Glacé-Étincelante fondée sur une incompatibilité de caractères qui menait le conte hors des sentiers battus : Limpide doit « perdre le don de féerie si elle livrait son cœur à l'amour et, de plus, voir son amant au tombeau au bout de l'année qu'elle lui aurait avoué sa tendresse » (*Camion et Glacé*, p. 323). La résolution purement féerique apportée par le conte évacue toute subtilité psychologique : comme dans *Tecserion*, la résurrection finale du prince à l'aide d'un objet magique vient donner son sens ultime à l'oracle et le conte peut — enfin — se terminer. Le leurre du « conte-gageure » prend toute son ampleur dans *Lionnette* qui reste en apparence fidèle à un traitement classique de la forme, les amants « directement opposé[s] » (*Lionnette*, p. 238) étant réunis en fin de conte. À cela près qu'aucune solution n'est proposée, bien que le conte multiplie les impossibilités narratives et fasse se succéder différentes gageures. Le « conte-gageure » permet, dès lors, à M^{lle} de Lubert de faire de la lecture un véritable labyrinthe dans lequel il est parfois vain de chercher une quelconque vérité. Seul compte alors le plaisir de se perdre dans les

16. J. Cazotte, *La Patte du chat* (1741), chap. IX : « Où l'on apprendra, entre autres choses, comment il faut s'y prendre pour étrangler net un conte. » *Couleur-de-rose* s'inscrit dans une même visée, en ironisant sur le caractère fortement artificiel de l'épilogue féerique qui discrédite tout effort de complexité narrative ou psychologique : « Ils vécurent des années sans nombre aussi heureux qu'ils l'étaient le jour de leurs noces, chose aussi difficile à croire qu'un conte l'est à finir. » (p. 232)

méandres de la féerie, comme dans les labyrinthes végétaux qui ornent les jardins « à la française ».

Jouer avec l'art du récit : navette et collier de perles

Au cœur du labyrinthe lubertien, la fée évince le minotaure. La figure du labyrinthe apparaît d'ailleurs explicitement dans *Tecserion*. C'est dans le labyrinthe des Myrtes que Mélidor se découvre trompé par Renoncule. Or, si dans le mythe antique un fil providentiel permettrait au héros de trouver sa voie, M^{lle} de Lubert n'a semble-t-il pas oublié que les fées descendent des *fata* grecques : comme ces dernières, Renoncule ne fait pas don du fil, elle le coupe. Mais pour tromper leur monde, les fées savent aussi filer et les fils des destinées se conjuguent alors avec ceux du récit. Renoncule de *Tecserion* et Tigreline de *Lionnette* offrent alors deux facettes de cette fée maîtresse du récit qui joue et jouit de son art.

Renoncule est ce qu'on pourrait appeler une fée-araignée, une femme fatale qui tisse les destins humains pour mieux les y prendre au piège. Comme Circé, elle est la maîtresse d'un univers d'illusions en constante mutation, où les hommes sont ballottés d'un espace à un autre, d'une apparence à une autre. Mais elle est aussi, femme-Protée, la magicienne d'elle-même, comme l'illustre l'enveloppe momentanée de Myrrha qu'elle enfle pour séduire Mélidor. Son identité n'est donc pas plus stable que l'univers qu'elle manie. Comme toute fée qui se respecte, elle fait don aux personnages de présents merveilleux mais, avec elle, les dés sont pipés. Belzamine reçoit ainsi trois cadeaux empoisonnés. En fine lectrice, M^{lle} de Lubert transforme les traditionnels trois dons féériques du conte type 425 (sous-type B) en trois leurres jetés dans la trame narrative pour tromper personnages et lecteur. Mais ils n'épargnent pas même leur instigatrice¹⁷ : Renoncule est frappée d'étonnement quand la navette d'or, contre toute attente, libère la princesse de sa puissance. Le principe de désorientation narrative n'épargne pas même la fée qui en est l'emblème. La navette, aussi anodine qu'elle puisse paraître, ne symbolise pas moins les pouvoirs d'une littérature qui désoriente son lecteur en imprimant un mouvement de va-et-vient, qui promet une chose et réalise le contraire.

17. Dans l'article déjà cité, A. Defrance montre que l'objet magique chez M^{lle} de Lubert est investi d'une fonction tout à fait originale de l'ordre « du pur fantasme » de « pouvoir et de maîtrise », qui participe à la création d'un monde où l'homme s'illusionne à se croire maître de son environnement, des autres et de lui-même.

Mais plus que par ses dons trompeurs, Renoncule désoriente son monde par son libertinage et sème la confusion au plus profond des cœurs. Le masque de coquette qu'elle revêt lui permet d'exercer à couvert une manipulation sur autrui. Les hommes du conte font ainsi figure de marionnettes qu'elle mène à la baguette, ce qui prend tout son sens si l'on songe à la manière dont les libertins se sont emparés de la théorie mécaniste du corps humain, impulsée par Descartes au siècle précédent et dont la pensée va se radicaliser au milieu du XVIII^e siècle avec *La Mettrie* et *Helvétius*. Lorsqu'elle écrit, M^{lle} de Lubert se situe au cœur de cette période de réflexion démystifiée sur la nature de l'homme, et *Tecserion* s'en fait l'écho à travers le personnage de Renoncule. La clé de la manipulation d'autrui réside alors dans la découverte d'un ressort sur lequel jouer. Ainsi, la fée réussit à s'attacher de nouveau Mélidor en déployant toute sa sensualité lors d'une entrevue feutrée. Son triomphe n'est en rien diminué par le fait qu'il persiste à exprimer devant elle son amour pour Belzamine. Au contraire, cela prouve l'étendue de son pouvoir sur lui : le discours moral et vertueux qu'il professe entre en totale contradiction avec les manifestations physiques qu'il ne peut réfréner devant les charmes de la fée. Avant le *Clitandre* de Crébillon, la fée se montre ainsi curieuse de savoir « s'il est vrai que la machine l'emporte sur le sentiment¹⁸ » et force est d'admettre que l'expérience n'est que trop concluante, puisque c'est dans un profond état d'égarement qu'elle abandonne le prince qui « lorsqu'il croyait par délicatesse, devoir oublier Belzamine, son cœur par faiblesse se rendait à Renoncule, ou plutôt il les aimait toutes deux sans s'en apercevoir » (*Tecserion*, p. 93). De proche en proche, la fée imprime ainsi un mouvement de va-et-vient à un prince déboussolé, réduit à l'état de navette oscillant entre deux femmes.

Alors que la libertine Renoncule sème le trouble dans le récit comme dans les cœurs, la fée Tigrelina de *Lionnette* semble tenir les ficelles des personnages et de l'intrigue à distance. Elle fait son entrée dans le conte toute « occupée à enfiler de grosses perles dans un fil d'or » (*Lionnette*, p. 238). Or ce collier apparemment anecdotique qu'elle confectionne va devenir un enjeu majeur de l'intrigue. Jeté par la fée dans la trame du récit, il va passer entre les mains de chacun des personnages et, en particulier, dans celles de la fée Cornue qui, devenue maîtresse du sort des amants par le pouvoir du collier, les métamorphose en lion et en coq. Le prince-coq est alors chargé par Tigrelina d'une quête qu'il ne parvient pas à

18. Cl. P. de Crébillon, *La Nuit et le Moment* (1755), dans *Œuvres complètes*, Paris, Bordas, 1999, t. II, p. 610.

accomplir : il devait lui rapporter le collier et consentir à épouser Cornue pour retrouver forme humaine. C'est seulement au dénouement que le lecteur apprend la supériorité de Tigreline sur Cornue : elle récupère aisément le collier et sauve les amants. Devant la facilité d'action de la fée, il apparaît certain qu'elle aurait pu agir plus tôt, d'autant plus que les conditions *sine qua non* qu'elle avait fixées au bonheur des amants ne sont finalement pas toutes remplies. Par le motif du collier, le conte affiche ainsi la gratuité qui le meut. Plus haut, on montrait que la forme du « conte-gageure » dans *Lionnette* est un leurre. Le collier en est donc un autre. Quand il retourne dans les mains de la fée : la boucle est bouclée et le conte peut s'achever. Anne Defrance fait d'ailleurs remarquer que le collier :

[...] n'a donc servi à rien d'autre ici qu'à produire des rebondissements, *a contrario* de la topique. Il semble n'être qu'un prétexte, mensonge supplémentaire pour déjouer les attentes des personnages et surprendre le lecteur. L'objet magique, dans ce conte, est devenu le symbole déceptif et impertinent d'un pouvoir féerique fantaisiste et trompeur¹⁹.

Le motif du collier de perles, qui scande et structure le conte, serait alors un symbole du conte même, l'art de conter devenant l'art de faire se succéder des séquences narratives. Avec sa fée « enfileuse », M^{lle} de Lubert s'identifierait donc aux « enfileurs » de la Romancie du Père Bougeant présentés ainsi :

Nous appelons ici *enfileurs* des ouvriers qui y sont assez communs depuis un temps. Ces gens-là assemblent de divers endroits une vingtaine ou une trentaine de petits riens, qu'ils ont l'adresse d'enfiler et de coudre ensemble, et voilà leur ouvrage fait²⁰.

Conter et filer vont de pair chez Tigreline dans plusieurs passages et, ultime clin d'œil, le conte s'achève sur la formule : « [...] ils passèrent des jours filés d'or et de soie » (*Lionnette*, p. 290). En définitive, le collier de *Lionnette*, comme la navette de *Tecserion*, est encore le symbole d'une littérature qui trompe et exhibe son pouvoir de se jouer de son lecteur.

Conter pour M^{lle} de Lubert revient, comme pour ses devancières, à filer. Mais à filer en attirant l'attention sur l'outil, cette navette utilisée à l'envi pour désorienter le lecteur en comblant ou décevant ses attentes, et pour imprimer une cadence particulière à sa lecture : le va-et-vient, le meilleur exemple étant cette lecture anamorphotique mise en place par le

19. A. Defrance, art. cité, p. 151.

20. G. H. Bougeant, *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992, p. 97.

jeu d'oracles mystérieux qui ne s'explicitent que les uns par rapport aux autres. Autre technique de filage à laquelle elle recourt volontiers : l'enfilage immodéré de séquences narratives, de pastiches en tout genre, d'éléments disparates empruntés à différents genres romanesques de l'époque. Mais cette mise à mal de l'économie narrative n'est jamais aussi plaisante et réussie que lorsqu'elle s'attache à épouser l'étrangeté des âmes et des cœurs, que lorsque les petites machines à lire et à écrire de la conteuse sont mues par une mécanique du désir qui mène le conte au bord du dysfonctionnement.