



HAL
open science

Les adaptations contemporaines du conte à la scène : entre nécessité dramaturgique et impératif de réception

Florine Sauvage

► **To cite this version:**

Florine Sauvage. Les adaptations contemporaines du conte à la scène : entre nécessité dramaturgique et impératif de réception. Sciences de l'Homme et Société. 2011. dumas-00752660

HAL Id: dumas-00752660

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00752660>

Submitted on 16 Nov 2012

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

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



Université STENDHAL
UFR Lettres et Arts
Grenoble III BP 25
38000 Grenoble Cedex 9

LES ADAPTATIONS CONTEMPORAINES DU CONTE À LA SCÈNE: ENTRE NÉCESSITÉ DRAMATURGIQUE ET IMPÉRATIF DE RÉCEPTION

Angelin Preljocaj, *Blanche Neige* (2008)

Marie Potonet, *La Petite Sirène* (2009)

Atavi-G Amedegnato, *Sepopo la Fleur* (2006)

Eros Galvao et Alexandro Nunez, *La Gigantea* (2009)

Mémoire de recherche de Master 1 Lettres et Arts
Spécialité Arts du Spectacle - Théâtre Européen

SAUVAGE Florine

Sous la direction de M. Martial Poirson

Juin 2011

REMERCIEMENTS :

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé et encouragé tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie tout particulièrement Monsieur Martial Poirson, directeur de mon mémoire pour ses conseils avisés et son temps.

Laurent Poncelet, directeur du FITA, pour m'avoir donné l'opportunité de découvrir les spectacles du FITA, et de faire de belles rencontres.

Atavi-G Amedegnato, maître conteur et metteur en scène, ainsi que Marie Potonet metteur en scène et dramaturge, pour leur temps et leur accessibilité.

Martin de Lalaubie, pour les captations vidéo de *Sepopo la Fleur*.

Christèle et Nicolas, pour leurs relectures.

Le conte serait-il un genre impérissable ? Véhiculé au sein des sociétés de traditions orales pendant des millénaires, devenu un genre littéraire qui a connu un grand succès avec Charles Perrault, le conte éveille rapidement l'intérêt des arts de la scène, et ne cessera d'évoluer depuis.

Sollicité par le cinéma, revisité par la bande dessinée, détourné par les arts plastiques, sources de multiples réécritures, d'actualisation, les contes, qu'ils soient merveilleux, philosophiques, libertins ou encore facétieux, forment un immense répertoire qui n'en finit plus d'alimenter les expériences littéraires et artistiques, pour la plus grande satisfaction d'un public qui a priori ne s'en lasse pas.

Si l'intérêt de la scène pour le conte ne date pas d'hier, l'opéra et le théâtre ayant dès le XVII^e siècle identifié dans ce genre « moderne »¹ les capacités à renouveler leur répertoire merveilleux, une rencontre qui se traduira par l'abondance de tragédies lyriques puis de féeries dramatiques jusqu'au XIX^e siècle, le conte revient aujourd'hui sur le devant de la scène contemporaine. Au delà de l'art du conteur, dont la pratique tend à rester souterraine aujourd'hui, des metteurs en scène, comme Howard Barker², Robert Walser³, Jean-Michel Rabeux⁴, Olivier Py⁵, Joël Pommerat⁶ et bien d'autres, mais également des chorégraphes comme Angelin Preljocaj s'emparent de cette matière populaire pour relever le défi scénique que représente la dramatisation du conte : sur le plateau, ils abordent le conte avec leurs points de vue, afin d'en interroger certains aspects. On cherche à retrouver les émotions primitives liées au conte, comme la peur, on creuse les relations entre les personnages: *Le petit chaperon rouge* de Pommerat devient une histoire entre trois femmes et un loup, *La Barbe Bleue* de Rabeux ressuscite celle qu'il vient de tuer par un baiser d'amour, tandis que les *Blanche Neige* de Walser et Barker sont tourmentés par des relations familiales beaucoup trop complexes pour vivre « heureux pour toujours »⁷. La relation au public est particulièrement matière à réflexion; avec son *Petit chaperon rouge* Pommerat désire dépasser la distinction entre public adulte et jeune public, voyant le conte comme un récit qui fascine à plusieurs niveaux. Il interroge également la

1 Christelle Bahier-Porte, « Le conte à la scène » [En ligne], *Féeries* N°4, 2007, mis en ligne le 24 octobre 2008 (page consultée le 01 Février 2011) <<http://feeries.revues.org/index223.html>>

2 Howard Barker, « Le cas Blanche Neige » in *Œuvres choisies volume 4. Gertrude (le cri), Le cas Blanche Neige*, Paris, Éditions théâtrales, 2009. Mise en scène de Frédéric Maragnani, Théâtre Jean Vilar de Suresnes, Novembre 2005.

3 Robert Walser, « Blanche-Neige », *Collection Merveilleux* N°18, Paris, éditions José Corti, 2002. Mise en scène de Nicolas Luçon, Vivat-Scène, 2009

4 Jean-Michel Rabeux, *La Barbe Bleue*, Paris, Avant Scène Théâtre, 2010. Mise en scène de Jean Michel Rabeux, L'apostrophe, 2010.

5 Olivier Py *La Jeune Fille, le diable et le moulin* (1995). *L'Eau de la vie* (1999), Paris, L'école des loisirs. *La vraie Fiancée*, Paris, Actes Sud Papier, 2008. Mise en scène de Olivier Py, spectacles créés en 2006 puis en 2008.

6 Joël Pommerat, *Le petit chaperon rouge*, Paris, Actes Sud-Papier, 2005. Mise en scène de Joël Pommerat, Théâtre de l'Est Parisien, Octobre 2005. POMMERAT Joël, *Pinocchio*, Paris, Actes Sud, 2008. Mise en scène de Joël Pommerat, 2008

7 Nous y reviendrons dans un chapitre consacré aux multiples variantes de *Blanche Neige*.

frontière entre le rapport du conteur avec son public et le rapport scène-salle. Avec Olivier Py et Jean-Michel Rabeux, ils s'intéressent également à la valeur initiatique du conte, à la manière dont la scène va permettre de parler aux enfants de ce dont on ne leur parle pas, en décidant de représenter la violence et la cruauté présentes dans l'histoire. Le conte mis en scène devient ainsi une œuvre originale autonome, qui interroge à la fois des éléments inhérents au conte et envisage un nouveau rapport au spectateur.

C'est à travers un corpus varié de contes récemment portés à la scène que nous étudierons les modalités de l'adaptation du genre, c'est à dire le passage d'une forme écrite ou orale en une forme théâtrale, un processus qui sous-entend des transformations conséquentes et notamment en ce qui concerne le dispositif d'énonciation. L'adaptation se traduira également par un travail de transposition sur scène du conte, et impliquera donc des choix conséquents de la part du metteur en scène, qui sera chargé de le faire exister sur les planches en utilisant les matériaux de la représentation théâtrale (image, musique, incarnation physique...). Ce travail impliquera enfin l'adaptation d'un texte parfois très ancien au contexte nouveau de sa réception.

A travers la pièce de théâtre *La Petite Sirène* (texte réécrit et mise en scène par Marie Potonet), le spectacle de danse *Blanche Neige* (chorégraphié par Angelin Preljocaj), la pièce musicale pour marionnettes *La Gigantea* inspirée de nombreux contes (mise en scène par Eros Galvao et Alexandro Nunez), et enfin le conte africain *Sepopo la Fleur*, (mis en scène par le maître conteur Atavi-G Amedegnato), autant de transpositions scéniques différentes qui permettront des approches comparatistes, nous tâcherons de répondre à ces questions : quels liens entretiennent aujourd'hui le conte et la scène ? En quoi le public devient un facteur majeur à prendre en compte dans le processus de transposition ?

Il s'agira ici d'étudier les adaptations contemporaines du conte à la scène, afin de dégager les multiples enjeux qu'implique cette rencontre. On défendra l'hypothèse selon laquelle la rencontre entre ces deux pratiques est profitable réciproquement à chacune des parties, mais que le genre tend cependant à devenir une matière première qu'exploite la scène à plusieurs niveaux. En tant que genre court, issu de l'oralité et déjà emprunt de théâtralité, le conte semble particulièrement prédisposé au passage sur les planches, tout en interrogeant les capacités du théâtre à se faire relais de la parole du conteur, à considérer son public et à prendre en charge la représentation du merveilleux, autant de défi pour le metteur en scène qui voudrait se confronter à un matériau basé sur la parole et l'imaginaire. De son côté, la scène semble donner un nouveau souffle au genre, tant à travers les diverses approches artistiques qu'elle propose que par les possibilités qu'elle offre au conte de rencontrer un nouveau public, un phénomène d'interaction qu'il conviendra d'étudier de près.

Nous partirons dans un premier temps des quatre mises en scène de notre corpus, afin de tenter de cerner les possibilités qu'offrent la scène au conte. Nous nous intéresserons aux nouvelles formes de représentation que prennent ici les contes, notamment à travers la prise en charge de la narration dans des mises en scène où la parole va parfois céder la place à la musique ou la danse. Il faudra prendre en compte le contexte de la représentation mais par dessus tout se préoccuper de savoir quels publics ces nouvelles approches espèrent toucher; trop rapidement considéré comme s'adressant à du « jeune public », le conte mis en scène semble pourtant appeler à un panel de spectateurs plus large, une transposition qui paraît déterminante dans le renouvellement des publics de chaque discipline. Ainsi, lorsque les « formes traditionnelles », écrites mais surtout orales, ne suffisent plus pour transmettre ce patrimoine culturel, les possibilités qu'offre le plateau se présentent comme une opportunité pour le conte de refaire surface plus que jamais. Il faudra cependant s'interroger sur les conditions de cette reconnaissance à travers les arts de la scène, la représentation scénique impliquant pour le spectateur une force de conviction différente, et pour le conte se plier aux exigences du milieu théâtral.

Une fois cette approche des rapports entre le conte et la scène établie, la deuxième partie de l'étude tendra à s'interroger sur la productivité du conte en tant que source d'inspiration mais également d'exploitation pour les arts du spectacle. Nous entamerons cette seconde partie par une approche plus généraliste, qui se voudra dans un premier temps décentrée de notre corpus. A travers un état des lieux du conte en Europe, on montrera à quel point le genre s'est ouvert et diversifié depuis ses origines orales jusqu'à nos jours, un cheminement qui a laissé des traces sous de multiples variantes tout au long de son parcours, pour une popularité toujours grandissante.

Nous tâcherons alors de voir en quoi le public devient un paramètre important tant au niveau de la création que de la diffusion, lui qui aborde ces adaptations théâtrales avec ses (mé-)connaissances, ses attentes, ses aprioris, autant de paramètres à prendre (ou non) en compte par le metteur en scène, et notamment lorsqu'il s'agit de représenter sur scène le merveilleux, avec les limites techniques que cela impose.

Il conviendra pour finir de faire le point sur les principaux éléments du conte qu'exploite aujourd'hui la scène, allant de sa structure narrative à son succès auprès des publics, pour finalement se demander si ce retour du conte sur le devant de la scène ne relève pas également de stratégies commerciales.

I. COMMENT RACONTER ? VERS UNE DIVERSIFICATION DES FORMES

De plus en plus sollicité, le conte se retrouve aujourd'hui à travers de nombreuses formes artistiques. Il s'agira dans cette partie de notre étude de dégager ce que la scène propose pour explorer d'autres terrains que l'oralité. Ce changement d'état du conte posera alors des questions quant à la manière de raconter l'histoire à partir d'un plateau de théâtre. Comment prendre le relais de la parole du conteur? A qui s'adresse le conte une fois sur le plateau? La transposition scénique ne serait-elle pas un entrave à l'imaginaire du spectateur? Comment le conte peut-il exploiter le potentiel que lui offre la scène pour faire redécouvrir un patrimoine oral? Autant de questions auxquelles nous tâcherons de répondre dans le développement qui va suivre.

I.A. DE FAIRE ENTENDRE A FAIRE VOIR

Le conte fait parti d'un patrimoine oral, qui se transmet par la parole depuis la nuit des temps. Pourtant, il semblerait que le conte au XXI^e siècle ne puisse plus survivre uniquement par le biais du conteur; la société a évolué, le temps des rassemblements pour écouter les histoires a fait place à la télévision et aux pratiques individualistes.

Le conte s'est vu prêter vie sous forme de spectacle vivant dès le XVII^e siècle, une forme qui revient aujourd'hui avec un succès grandissant auprès des publics. Cette transposition implique donc une adaptation aux arts de la scène, et par cela, la nécessité de repenser la manière de transmettre l'histoire au public, qui vient pour voir un spectacle et non un conte. Au delà du passeur d'histoires qui remplit la tête du spectateur de simples mots, la rencontre du conte et de la scène tend à proposer une forme d'avantage visuelle, explorant pour cela divers moyens d'expression qui prendront en charge la narration, habituellement portée par le conteur, un conteur qui semble être mis à l'écart de cette rencontre entre l'art de la parole et des arts plus visuels.

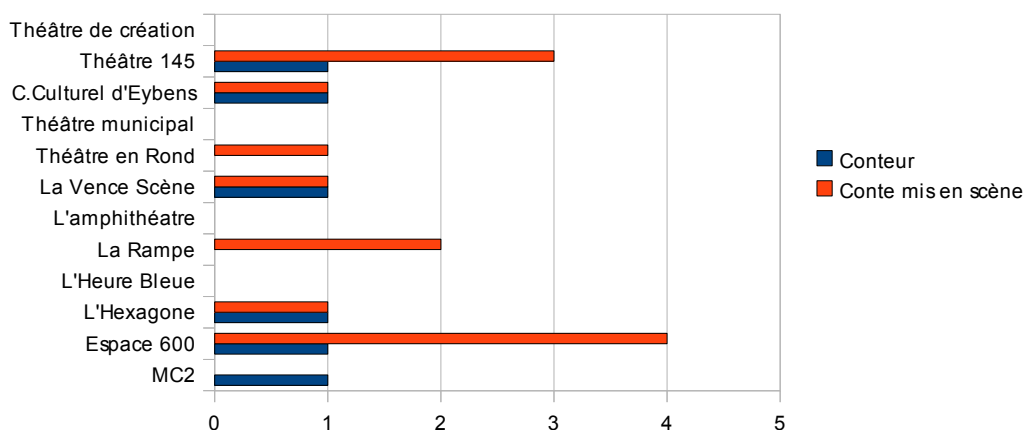
I.A.1. La place du conteur au théâtre

Depuis le renouveau du conte apparu en France comme aux États-Unis dans les années 1970, les conteurs ont pu s'affirmer peu à peu comme de véritables artistes. Le conteur n'est plus seulement celui qui transmet, qui colporte les histoires à travers les régions et à travers les temps, mais également celui qui crée. On assiste à une démarche complète de collectage, de documentation, de réécriture, de mise en voix... Bref, un véritable travail de réappropriation. Le conte se présente comme une matière première que le conteur reçoit et travaille.

Le conteur d'aujourd'hui serait-il un artiste ? Soazig Hernandez dans son livre sur l'étude de la création du conte et de la position du conteur affirme que « ce qui différencie radicalement un conteur traditionnel d'un nouveau conteur c'est avant tout la notion d'art »¹. Un art de la scène donc, un art du spectacle. Devenir conteur, c'est affirmer sa position, son savoir faire. Au milieu des années 1980, des conteurs tels que Pepito Matéo, Yannick Jaulin ou encore Muriel Bloch, déchirés entre le respect des traditions et un désir croissant d'innovation et d'expérimentation, vont en effet faire apparaître le conte comme un véritable art de la scène, une performance hybride mêlant musique, chant, et techniques théâtrales. Si l'on constate une augmentation des pratiques amateurs, on voit aujourd'hui une professionnalisation toujours croissante des conteurs, devenant, au même titre que les comédiens, des intermittents du spectacle, d'où la légitimité de l'appellation « artiste conteur ».

On pourrait alors naturellement penser que, comme tout artiste danseur, musicien ou acteur, le conteur trouve sa place dans les programmations de nos théâtres. Un rapide coup d'œil dans les plaquettes de nos salles, ici sur l'agglomération grenobloise, nous détrompera rapidement : il n'y a que peu de conteurs programmés dans nos théâtres (voir tableau ci-dessous). En revanche, on remarque qu'il y a bien plus de mises en scène de contes², identifiées dans la plus part des programmes comme étant du « théâtre ».

Conteurs et contes mis en scène dans les théâtres de l'agglomération grenobloise Saison 10/11



Comment cela se fait-il ? Si les théâtres programment autant de mises en scène de contes, mais

1 Soazig Hernandez, *Le Monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, La Librairie des humanités, 2006, p. 297

2 Nous distinguerons la pratique du conteur, qui utilisera sa voix et son corps comme principaux outils pour sa prestation et gardera un rôle de narrateur tout au long de l'histoire, et le travail de mise en scène du conte, qui ne nécessitera pas forcément la présence d'un conteur, pourra envisager la transposition du texte narratif au texte dramatique, l'incarnation des personnages par des comédiens ou des objets, ou encore l'utilisation de techniques propres à la scène (lumières, décors) voire un travail de scénographie. Dans ce (ces) cas de figure, l'histoire n'est plus seulement émise à travers la personne du conteur, mais à travers un travail de mise en scène du conte, qui ne sera plus seulement *raconté*, mais également *représenté*.

presque aucun conteur, alors où peut-on les trouver, pour *entendre* et non *voir jouer* les contes? C'est dans les festivals que l'on pourra les retrouver, ce sont aujourd'hui les principaux vecteurs de diffusion du genre dans la plus part des régions. On en compte ainsi plus d'une dizaine dédiés spécifiquement¹ au conte en Rhône-Alpes, en tout plus de 80 festivals en France², ou l'on s'assure de la présence de nombreux conteurs. (On retrouvera bien sur des contes dans de nombreux autres festivals³, en particulier dans les festivals de marionnettes, ou sont repris des contes de toutes sortes, mais généralement sans la présence de conteurs.)

Les bibliothèques et les médiathèques accueillent et programment également de nombreux conteurs, ainsi que les MJC, souvent en complément d'ateliers ou de stages. Si l'on retrouve quand même quelques conteurs dans les programmations de quelques salles, certains préfèrent se monter en compagnies, se produisant ainsi eux mêmes. Le théâtre serait-il aujourd'hui inapproprié à ce genre de pratiques ?

Il est vrai que la structure institutionnelle théâtrale que nous connaissons aujourd'hui contraste quelque peu avec l'interactivité inhérente au conte. Le rapport scène-salle que l'on trouve généralement au théâtre (un espace frontal, une non participation du public, mais au contraire un écoute silencieuse, presque sacrée qui se crée lorsque la représentation commence) contraste assez nettement avec le rapport beaucoup plus intime que le conteur établit avec son public, en s'appuyant sur les réactions de l'auditoire pour faire évoluer, transformer, innover dans son récit.

A l'heure actuelle, voir un conte *raconté* au théâtre par un conteur semble donc assez rare, on assiste plutôt à des mises en scène de contes, qui sont alors réadaptées pour la scène. Si le conteur n'est plus là, se pose alors la question de la place, de la nécessité ou non d'un narrateur. Là encore, plusieurs démarches sont envisagées, et seront développées dans les parties suivantes. Le metteur en scène peut choisir d'abandonner les séquences narratives au profit des échanges entre les personnages: ceux-ci prendraient alors en charge des éléments du récit, un aspect qui sera abordé dans le point suivant avec *La Petite Sirène* de Marie Potonet, mais également avec *Sepopo La Fleur* d'Atavi-G, une « mise en théâtre » de conte africain qui repose un véritable travail de distribution de la narration.

L'absence de conteur suppose également de trouver des solutions afin de rendre compte sur scène des séquences descriptives qui posent l'univers du conte, par exemple en jouant ou en faisant figurer sur le plateau des éléments issus de la narration. Dans *Blanche Neige* d'Angelin Preljocaj, les décors se succèdent, évoquant les différents lieux décrits dans le conte, tandis que

1 Les festivals *Contes en côtère* (01), *Paroles en festival, Paroles en chemin et Nouvelles du conte* (07), *Contes et Rencontres au pays de l'Olive* (26), *Le Festival des Arts du Récit* (38), *Le Festival du conte* (42), *Le Festival du conte "Paroles de Nuit"*, (69), *Contes et légendes de montagne et Traboule-moi une histoire* (73), et enfin *Tout Conte Fait* et *La Nuit du conte* (74). Sans oublier *La Journée mondiale du conte* qui se déroulera en France cette année les 19 et 20 mars.

2 Henri Touati, *État des lieux du conte en France* [en ligne], Étude réalisée à la demande du Ministère de la Culture Sous la responsabilité de l'AGECIF, 2000, p. 8 (page consultée le 10 Mars 2011) <http://www.artsdurecit.com/navigation/pages/fs_presentation.htm >

3 Par exemple le *Festival de la Marionnette* en Isère, *Primevères et gazouillis* et *Tête de bois* dans le Rhône, *Vice et versa* dans la Drôme, le *Festival Art'ze Bouilles* et la *Semaine européenne de la marionnette* dans l'Ain,...

d'autres séquences, comme la reine interrogeant son miroir ou la scène de la mort de Blanche Neige sont chorégraphiés. Si la mise en scène est réellement efficace, elle peut même parfois se substituer à toute forme de narration orale, pour donner lieu à des spectacles sans paroles comme le proposent Eros Galvão et Alejandro Nunez avec *La Gigantea*, où la musique prendra la place de la parole.

Même si le cas ne se présente pas dans notre corpus, il est à noter que l'on peut parfois retrouver la présence d'un narrateur conjointement à une mise en scène théâtralisée. C'est alors un personnage extérieur à l'intrigue, qui prend en charge les moments de récit. Citons rapidement l'exemple de la mise en scène musicale du *Petit Chaperon Rouge* de Georges Aperghis, où l'on peut voir au début du spectacle deux femmes s'installer en tailleur en avant scène (tandis que des personnages du conte passent en fond de scène) et chanter le début du conte : « Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa grand mère plus folle encore. »¹

D'autres solutions sont encore possibles, mais ne seront pas abordées ici, comme l'utilisation d'une voix off, de projections de textes, ou encore divers moyens visuels et sonores...

La mise en scène du conte au théâtre trouve ainsi des solutions pour répondre aux problèmes posés par la narration. Le fait que l'on retrouve d'avantage de mises en scène que de « racontages » de contes n'est certainement pas anodin, mais semble au contraire révélateur de la place moindre que tient aujourd'hui la tradition orale dans notre société de l'image. S'il ne disparaît pas, le conteur semble s'effacer derrière les arts du spectacle (tout comme les arts vidéos d'ailleurs) qui se penchent sur le genre avec un intérêt renouvelé. L'association conte-conteur déjà effritée par la mise à l'écrit de cette littérature orale n'est plus évidente aujourd'hui, d'autres solutions de narration prennent le relais et n'en font plus un agent indispensable à la transmission du conte.

I.A.2. La parole au service de l'imaginaire

Le passage du mode narratif au mode dramatique pose donc essentiellement la question de la prise en charge de la parole. Lorsque le metteur en scène fait le choix de ne pas utiliser de narrateur sur scène, mais de faire des personnages du conte des narrateurs de leur propre histoire, il y a alors un travail de réappropriation du texte, et de redistribution de la parole, pour y intégrer une partie de ce qui, jusqu'alors, était raconté par le conteur ou le narrateur omniscient. La représentation scénique impose également de faire un choix entre ce qui sera montré, et ce qui sera raconté. C'est ce que nous allons voir ici avec les mises en scène de *La Petite Sirène* et de *Sepopo la Fleur*.

¹ Charles Perrault, *Contes*, illustrations de Gustave Doré, présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne. Paris, Pocket, 2007, p. 109

Pour Marie Potonet, l'adaptation théâtrale de *La Petite Sirène* s'est fait assez naturellement, facilitée par les rapports assez particuliers que Andersen entretenait avec le théâtre, ayant lui même écrit quelques pièces sans succès. Cette proximité avec le langage dramaturgique se perçoit dans nombre de ses contes.

Dans *La Petite Sirène*, le schéma narratif extrêmement clair¹ et la présence de nombreux dialogues forment déjà une trame à la structure théâtrale. Cette particularité dans l'écriture a permis à Marie Potonet de retravailler et de faire ressortir le texte sans recourir à la présence d'un narrateur, en restant le plus près possible du matériau initial. De nombreux éléments propre à la narration se retrouvent ainsi dans la bouche des personnages, qui posent eux même le cadre de leur histoire. La distribution de la parole n'étant pas anodine, le metteur en scène renforce de ce fait le caractère des personnages, tant dans leur épaisseur psychologique que dans leur implication dans l'histoire.

Une adaptation intimiste

Cette épaisseur nouvelle donnée aux personnages de *La Petite Sirène* s'accompagne en réalité d'une contrainte dans le cas de l'adaptation de Marie Potonet, puisqu'elle ne peut avoir qu'un nombre réduit de comédiens (trois). Si cette difficulté peut sembler une entrave au déroulement du récit, cette contrainte s'avère en fait productive, puisqu'elle implique l'impossibilité de représenter tous les personnages sur scènes. Par conséquent, les sœurs et le père de la sirène, ainsi que la princesse ne seront pas représentés. Seule la petite sirène, le prince, la grand mère et la sorcière évolueront sur scène, ces deux derniers personnages étant joués par la même comédienne. Ces choix resserrent considérablement l'histoire sur ces trois femmes, qui retranscrivent la totalité du conte à travers leur échanges. En supprimant les personnages des sœurs, Marie Potonet développe une véritable relation entre la petite sirène et sa grand-mère, ce qui permettra de couvrir la quasi-totalité de la première partie du conte à travers leur échanges. Les nombreuses questions posées par la jeune sirène sur le monde des humains vont permettre d'insérer plusieurs passages descriptifs du texte d'Andersen dans le discours de la grand-mère, des passages que Marie Potonet a fait le choix de raconter plutôt que de représenter². En mettant le spectateur dans la position de la petite sirène, qui ignore tout de cet univers, le monde merveilleux devient alors celui des humains, que la sirène ne peut qu'imaginer à travers les récits que l'on en fait. Ainsi, le discours rapporté tel qu'il est écrit par Andersen,

Mais le plus grand plaisir de la jeune sirène était d'entendre parler des hommes qui vivaient au dessus d'elle. Il fallait que la grand'mère dît et redît tout ce qu'elle savait des bateaux et des villes, des hommes et des animaux. Ce qui paraissait tout à fait merveilleux à la princesse c'était que les fleurs de la terre eussent une odeur (car elles n'en avaient pas dans la mer), que les forêts y fussent

¹ Voir Annexe 1, p.129

² L'étude de la scénographie sera abordée plus loin dans une partie consacré à la représentation scénique du merveilleux.

vertes et que les poissons pussent chanter si joliment sur les arbres qu'on en était ravi. La grand-mère appelait poissons les petits oiseaux, sans quoi la petite sirène n'eût pas compris, n'ayant jamais vu d'oiseau.¹

existe désormais à travers la parole directe de la grand-mère que propose Marie Potonet :

La grand-mère :

D'accord. Je vais te raconter encore une fois. Mais ce sera la dernière. Demain tu auras quinze ans. Demain, tu auras le droit de monter à la surface de la mer comme tes sœurs. Tu t'assiéras sur les rochers au clair de lune et tu verras les grands bateaux passer. Tu verras, des forêts, des villes... Tout brille d'une étrange lumière la haut. Parfois, quand le soleil se lève, tout est si doré qu'on en a mal aux yeux. [...] Les poissons qui chantent (on les appelle des oiseaux) ont des couleurs magnifiques[...]. Souvent, on les entend chanter, et c'est comme s'ils parlaient avec la terre. Les arbres des forêts ont la peau toute dure et on sent parfois comme une caresse sur son corps, c'est celle du vent. Lorsqu'il souffle trop fort, il fait mal aux joues et pleurer les yeux.²

De nombreux passages descriptifs sont ainsi repris à travers les réponses de la grand-mère, notamment le récit de ce qu'ont vu chacune des sœurs lors de leurs premières montées à la surface, ou les explications que reçoit la petite sirène sur l'âme des humains... La grand-mère sera la seule référence pour la petite sirène, celle à qui elle posera des questions et ouvrira son cœur, jusqu'à ce que l'incompréhension entre les deux femmes (suite à la rencontre du prince) fasse s'éloigner la petite sirène du cocon familial. C'est alors vers la sorcière qu'elle se tournera. Jouée par la même actrice que la grand-mère, ces deux personnages semblent des points de repères et des gardiennes de l'histoire. La suite du conte sera alors présentée à travers le dialogue entre la petite sirène/la voix de la petite sirène et la sorcière, dialogue central dans le déroulé du spectacle, notamment parce qu'il pallie à la non présence de certains personnages du conte lors d'actions décisives : le récit des sœurs qui après s'être coupées les cheveux apportent le poignard à la petite sirène pour qu'elle tue le prince, est porté par la sorcière, tandis que la petite sirène expliquera elle-même qu'elle est devenue une fille de l'air.

Le rapport à l'inaccessible

Tout au long de la pièce, Marie Potonet nous présente le parcours de la jeune sirène comme un parcours semé d'embûches, tourné vers un être inaccessible, le prince. Interprété par un danseur, le prince ne parle pas, ce qui renforce son aspect irréel, et empêche définitivement toute communication avec la jeune sirène, comme un obstacle au déroulement de leur possible histoire d'amour qui ne peut être racontée. En renonçant à faire parler le prince, le metteur en scène instaure ici un jeu de mise en abyme entre ces trois femmes qui racontent l'histoire. La petite sirène vit et se projette dans les histoires sur le monde des hommes que lui racontent sa grand-mère et la sorcière, qui lui décrivent ce que Andersen nous raconte. Cette mise en abyme se confirme d'autant plus avec la séparation de la jeune fille et de sa voix, voix qui va raconter et discuter avec la sorcière (qui la conserve dans un bocal) à propos de ce que vit la petite sirène

¹ Hans Christian Andersen, *Contes*, traduction du danois par Avenard Etienne, Paris, Chez Jean de Bonnot, 1982, p.482-483

² Marie Potonet, *La Petite Sirène*, 2010, p.4. Texte disponible en annexe p.130

sur terre. A la fin du conte, lorsque la petite sirène meurt et devient une fille de l'air, elle retrouve alors sa voix, et raconte sa propre histoire.

Outre cette distance qui se crée par superposition d'éléments inaccessibles (le monde des humains, le prince, la capacité à déclarer son amour et à se faire aimer), il a également été nécessaire pour Marie Potonet de trouver une solution pour rendre compte de la rencontre entre le prince et la jeune sirène si tous deux sont muets. En effet, dans le texte d'Andersen, le prince donne des informations capitales sur ses sentiments pour la jeune sirène, l'informant sans le savoir de sa mort proche. Il raconte à la petite sirène qu'une belle inconnue l'a sauvé, et qu'il ne pourra aimer qu'elle, tandis que la malheureuse ne peut lui répondre que c'est elle-même, n'ayant plus de langue pour parler :

Oui, tu es celle que je préfère, disait le prince, car tu as un excellent cœur. Tu es ma meilleure amie et tu ressembles à une jeune fille que j'ai vu un jour, mais que je ne reverrai sans doute jamais. J'étais sur un navire qui sombra. les vagues me jetèrent sur le rivage près d'un temple où de nombreuses jeunes filles éteint vouées au service de Dieu. La plus jeune me trouve sur le rivage et me sauva de la mort. Je ne l'ai vu qu'une fois, mais elle est la seule que je puisse aimer. Tu lui ressembles, et tu fais renaître en moi son image.[...]¹

Marie Potonet propose ici un dialogue entre la voix de la petite sirène et la sorcière qui tente de lui faire entendre raison sur les sentiments du prince :

La sorcière :
Tu es avec lui, oui, mais il ne pense pas à toi.

La voix de la sirène :
Il va s'habituer à moi. je resterai toujours près de lui et un jour, il s'apercevra qu'il ne peut pas vivre sans moi.

La sorcière :
Tu n'y arriveras pas! Il ne t'aime pas. Il ne sait même pas que c'est toi qui lui a sauvé la vie. Tu l'as sorti de l'eau, endormi, et puis tu es partie. Tu t'es enfuie très vite pour ne pas qu'on te voie. Après toi, une jeune fille est arrivée, une vraie jeune fille celle-là, pas une sirène déguisée! Il a ouvert les yeux. Il est tombé amoureux tout de suite. Elle a de grands yeux noirs. Il ne pense qu'à elle. Il ne t'aime pas.²

Cette distance instaurée entre le prince et la sirène se retrouve donc particulièrement à travers l'impossibilité de communiquer l'un et l'autre, une tragédie renforcée par les échanges entre la voix de la petite sirène et la sorcière, une voix qui aimerait intervenir pour crier son amour au prince mais ne peut pas, prisonnière d'un bocal, et doit se contenter d'assister en spectateur au drame qui se joue, tout en nous livrant les pensées de la petite sirène.

Le rapport à la mort

Dans le texte de Marie Potonet, la petite sirène apparaît comme une jeune fille extrêmement déterminée, presque trop pressée de vivre. En tant que sirène, jamais elle ne profitera du moment présent, se projetant sans cesse dans le futur ou dans la nostalgie des

1 Andersen, *op.cit.*, p.500

2 Potonet, *op. cit.*, p.19

moments passés avec le prince. Le metteur en scène réorganise ici le texte d'Andersen, en faisant régulièrement revenir le thème de la mort à travers les propos des personnages tout au long de la pièce. Ainsi, avant même de monter à la surface, la petite sirène interroge sa grand-mère sur la mort des hommes. C'est l'occasion pour le spectateur d'apprendre comment meurent les sirènes: au bout de trois cent ans d'existence, elles se transforment en écume. D'emblée, la jeune sirène marque son inquiétude à l'idée de mourir et de flotter sur l'eau, affirmant à sa grand-mère « Je ne veux pas mourir », un leitmotiv qui reviendra à plusieurs reprises tout au long de l'histoire, comme une obsession.

Après son retour du monde des hommes, la petite sirène va plus loin dans sa soif de connaissances sur le phénomène de la mort. Suite à un long mutisme, ses premières paroles pour sa grand mère viseront à obtenir des renseignements sur l'âme. Malgré la réponse de la vieille femme qui tend à lui faire comprendre que cela n'existe pas (« C'est une bêtise, une histoire qu'on raconte, un conte du monde des hommes » (Potonet, 10)), et que la vie de sirène vaut bien mieux que celle des humains, la jeune sirène ne retiendra de cet échange que le caractère immortel de l'âme, et désirera aussitôt en acquérir une: « Je veux une âme immortelle » (11). Cette volonté d'échapper à tout prix à la mort s'accompagne d'un désir d'ascension symbolique :

Nous sommes lourdes. Notre queue nous attache à la vase.[...] Nos pensées sont éteintes. Elles passent et ne changent rien. Nous ne croyons rien.[...] Il y a quelque chose d'autre je le sais. Grand-mère! Je veux vivre parmi les humains. (11).

Les humains en effets « n'ont pas de limites » (5), d'où son désir de monter là-haut, afin d'échapper à sa condition et à son destin de sirène.

La rencontre avec la sorcière, qui évoquera de manière un peu ironique les histoires que l'on raconte sur l'âme, rajoutera un paramètre qui sera déterminant pour la petite sirène :

On raconte que si un homme aime une sirène, s'il l'aime vraiment, comme on n'aime qu'une seule fois dans sa vie, plus que tout, plus que son père, plus que sa mère, on dit qu'alors, il pourra partager son âme avec elle et la sirène deviendra humaine. (14) .

La jeune sirène avoue ici avec une détermination mêlée de peur qu'elle veut avoir le prince, mais aussi l'âme immortelle, quel que soit le prix à payer. La sorcière quant à elle semble connaître la fin tragique qui l'attend si elle prend cette décision, et avertit par là même le spectateur de la suite tragique des événements : « Ta volonté fera ton malheur, ma charmante princesse » (15) « Elle ne sait pas ce qui l'attend » (18) « Tu croyais vraiment qu'un prince pouvait aimer une sirène ? » (21).

Au final, sa tentative échoue. La petite sirène est conscience qu'elle perd non seulement le prince, mais également la possibilité d'obtenir une âme immortelle. Mais elle peut encore être sauvée : sa seule chance de redevenir sirène est de tuer le prince. Mais à quoi bon retourner à la condition qu'elle fuyait tant, si c'est pour terminer écume dans trois cent ans, et vivre le reste de sa vie sans être avec celui qu'elle aime? « Je l'aime plus que ma vie » (23) dira t-elle, et c'est ce sacrifice suprême qui lui permettra de changer son destin. En devenant une fille de l'air, la jeune

filles trouvent enfin le repos, et prend alors le rôle de narrateur après la grand-mère et la sorcière pour raconter sa propre histoire. C'est elle qui sait des choses : « Tu sais ce qu'on raconte? On raconte que les sirènes qui croient à leurs rêves se transforment en filles du vent. » (23) La jeune sirène a terminé son élévation, bien plus haut que ce à quoi elle était destinée. Elle a donc finalement obtenue cette immortalité tant rêvée, « Plus de présent plus de passé plus d'avenir » (23), pour veiller sur ceux qu'elle aime.

Dans cette adaptation que propose Marie Potonet, la parole devient un acte : au fur et à mesure des échanges entre les personnages, les positions et les relations de chacun se clarifient, l'action progresse, l'univers diégétique (selon les termes de Gérard Genette¹) évolue. On peut ici parler de transmodalisation², puisque le texte d'Andersen se retrouve « redistribué » entre ces trois femmes, qui prennent en charge la totalité du récit à travers les dialogues. Marie Potonet remarque que, tout comme avec la transmission orale du conte, certaines formulations narratives restent présentes, mais se trouvent transformées, d'autant plus que le travail de réécriture s'appuie sur un texte lui-même déjà interprété, puisque traduit de nombreuses fois³.

Ce travail de distribution de la parole se retrouve également dans la mise en scène de *Sepopo la Fleur* par Atavi-G, conteur togolais, et la compagnie Zigas. Ici encore, le schéma narratif est assez simple :

Sepopo la fleur est orpheline de mère. Maltraitée par sa belle mère et son mari, abrutie de travaux, mariée de force à un vieil homme soulard qui la bat et la viole, Sepopo sera finalement recueillie par d'autres enfants réfugiés dans un buisson, eux aussi victimes des mauvais traitements. Ce buisson se situe près du village de Ganyo, dont les habitants ne se préoccupent que d'accumuler de l'or, et méprisent les enfants. Mais un jour le génie fournisseur d'or se fait payer en faisant exploser les habitants. Le village court à sa perte si rien ne se fait pour arrêter le génie de la mort jaune. Seule la voix des enfants peut le faire danser, lui qui ne doit jamais danser. Mais il n'y a plus un seul enfant à Ganyo...⁴

De son titre original *La danse du génie de la mort jaune*, ce conte moderne africain traite de nombreux sujets d'actualités, à travers une foule de personnages que vont incarner tour à tour les acteurs-conteurs. Nous travaillons ici sur deux versions du spectacle en support vidéo, l'une datant de 2008, joué par trois acteurs dans les décors au Burkina Fasso, l'autre datant du FITA 2010⁵, avec deux acteurs en plateau nu à Villars les Dombes.

Les acteurs s'inspirent ici de l'art de conter traditionnel en Afrique, un art déjà empreint de théâtralité, de musique et d'autres arts du spectacle. Si *Sepopo la Fleur* est bien une mise en scène d'un conte, on voit s'incarner à travers les acteurs le conteur qui raconte l'histoire de Sepopo. Le langage s'accompagne ici d'une gestuelle très travaillée et de percussions, ce qui

1 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Points, Essais, 1982.

2 *ibid*, p. 323.

3 Entretien avec Marie Potonet, MC2, 6 janvier 2010.

4 Réécriture du résumé proposé dans le programme du FITA 2010.

5 Festival International du Théâtre Action, le FITA cherche à renouer avec une mission politique et sociale du théâtre, en lui redonnant toute sa place dans la cité, au plus près de la population. Ce festival originaire de Belgique a lieu tout les deux ans en France depuis 2000, et accueille des spectacles du monde entier.

donne à voir une double proposition de la part d'Atavi-G, qui propose une mise en scène du conte, tout en conservant l'intention et les techniques de contages traditionnelles de son pays. Cet aspect est très important, car il permet de conserver le rapport du conteur avec le public : les comédiens-conteurs font ainsi régulièrement appel aux spectateurs, pour leur faire prendre part au récit:

Conteur/acteur 1 - Ziguidi !
 Public - Gaskia !
 Conteur/acteur 1 - Ziguidi !
 Public - Gaskia !
 Conteur/acteur 1 - Si la bouche ne l'a pas dit,
 Conteur/acteur 2 - ce n'est pas à la hache de le fendre. Nous allons le dire...^{1 2}

Le public doit être interactif. Pour le faire intervenir, il y a des éléments importants : le regard, le déplacement, le verbe, ... Le récit et les personnages prennent peu à peu vie à travers ces ingrédients, peu importe d'ailleurs que les acteurs soient deux ou trois. La parole, bien maniée, est extrêmement puissante pour que le spectateur voie ce qu'il entend, en reconstituant peu à peu l'histoire dans son imaginaire. Ainsi, si la mise en scène à Villars les Dombes est moins esthétique, les décors ne manquent pas, ni même le troisième acteur. Atavi-G a dû remanier son texte pour deux comédiens, pour cette édition du FITA. Il est très intéressant de comparer les deux versions du spectacle : la parole est si habilement distribuée, que l'on ne se douterait pas que le texte est habituellement habité par trois acteurs³.

Tout comme pour *La Petite Sirène*, les comédiens dialoguent pour faire avancer l'histoire. Ce qui se distingue ici, c'est en fait l'alternance entre les moments *joués*, où les acteurs incarnent les personnages du conte, et moments *racontés* (bien que ces moments de récit soit également joués, interprétés par les « conteurs »). On ne voit jamais un narrateur se distinguer, la parole tourne sans cesse, il n'y a aucun moment de répit : lorsqu'un acteur ne *conte* pas, il incarne ou mime les personnages, ou joue des percussions :

CONTEUR 1 :
 Elle revint tard à la maison ce soir là, la gorge en feu, la vue trouble, le souffle enrayé, les membres endoloris (*le CONTEUR 2 mime Sepopo*). Mais elle devait encore assister la seconde mère à la cuisine, qui l'attendait furieuse.

CONTEUR 3 (ou a défaut le CONTEUR 1), *joue la seconde mère* :
 Rien, absolument rien ne peut justifier un pareil retard sinon la paresse. Je la guérirai! Fatiguée? Une enfant aussi fraîche! Hahaha!

CONTEUR 1 :
 Cette nuit là, Sepopo puisa la force de se tenir sur ses jambes et s'exécuta: vite le foyer, vite le feu,

1 Atavi-G Ademegnato, *Sepopo la Fleur*, captation vidéo de la représentation à Villars les Dombes, 2010.

2 ZIGAS (le nom de la compagnie) est une allitération de ZIGUIDI qui signifie *Grand bruit* en Ewé et de GASKIA qui signifie *Vérité* en Haoussa. Le conteur se veut donc « répercuteur » artistique des échos de la vérité, cette formule permettant une prise de contact avec le public, que l'on incite à « réclamer » cette vérité. Cette formule est utilisée à plusieurs reprises dans *Sepopo la Fleur*, mais également dans la plus part des mises en scènes de contes de la compagnie.

3 Bien sur, la version jouée au Burkina Fasso est plus esthétique, la parole tourne plus entre les acteurs, et ils sont plus nombreux à donner vie aux personnages, accentuant l'effet ping-pong de cette parole qui va et vient. Mais cela ne dessert pas du tout la version de Villard les Dombes, qui semble elle, plus posée.

vite la marmite, vite l'eau... La seconde mère, assise, ne donnait que des ordres. (*le CONTEUR 2 mime Sepopo qui court partout*)

CONTEUR 3 (ou à défaut le CONTEUR 1), *joue la seconde mère qui donne des ordres* :
Vite, plus vite, très vite, vite, vite vite!

CONTEUR 1 :
Sepopo courrait, allait, courrait, revenait de nouveau, allait, revenait...¹

On voit bien dans ce passage la polyvalence des comédiens. Un autre passage du conte, trop long pour être cité ici, montre bien cette alternance de la parole et de l'incarnation des personnages:

lorsque Sepopo, fiévreuse est chassée par son mari et recueillie dans le buisson des enfants, ou elle va être soignée. Chaque enfant, incarné par un comédien différent, va alors lui raconter son histoire.

Parfois, on ne sait plus si c'est de la narration, ou les dires de l'un des personnages de l'histoire. Il y a une confusion narrateur/personnage. Chacun est à la fois à l'extérieur à ce que vivent les personnages, narrateur omniscient, et passe d'un point de vue interne à un autre. Les comédiens, par la parole, créent le village, le marigot, les champs, le buisson, et donnent une vie et une personnalité forte à chaque personnage.

Le travail de distribution de la parole semble donc être un élément capital dans le passage du mode narratif au mode dramatique. Si la mise en scène du conte implique la représentation scénique d'un certain nombre d'éléments du conte, on s'apercevra que la parole peut à elle seule faire vivre des lieux, des personnages ou des actions sans que ceux-ci nécessitent d'être représentés. On retrouve d'une certaine manière le travail du conteur, qui se charge à travers la parole de faire vivre l'histoire dans l'imaginaire des spectateur.

I.A.3. Quand le corps remplace la parole

Le problème posé par la narration lors de l'adaptation d'un conte pour la scène a jusqu'à présent été traité à travers la question de la transmodalisation de la parole narrative dans le mode dramatique. Cependant, nous verrons à travers les deux chapitres qui suivent que la prise en charge de la narration ne passe pas obligatoirement par la parole, mais qu'elle peut, grâce aux possibilités d'adaptation qu'offre le conte, s'incarner sur la scène à travers la danse, et la musique qui sera traitée dans le chapitre suivant.

La question de la narration est une question essentielle dans le domaine de la danse. On peut situer les chorégraphes et leurs œuvres en les positionnant par rapport à cette relation au récit, que ce soit en total contre-pied² (c'est à dire une œuvre sans aucun propos narratif, répondant

¹ Sepopo la Fleur [support vidéo], *op.cit.*

² Citons ici des chorégraphes tels que Marius Petipa (1822-1910), chorégraphe français collaborateur de Tchaïkovsky qui décide de rompre avec la narration vers la fin de sa carrière, George Balanchine (1904-1983),

généralement à des notions d'abstraction) ou en recherche d'une trame narrative, fil conducteur du ballet ou de la chorégraphie¹. Si les deux modes narratifs semblent a priori très opposés, c'est l'époque romantique qui va rapprocher danse et fiction littéraire. En mettant sur scène *Blanche Neige*, Angelin Preljocaj se propose de revisiter le conte à travers la danse en puisant dans cette période romantique sur une musique de Gustav Malher(1860-1911). Dans un autre genre, Marie Potonet intègre des parties chorégraphiées dans son adaptation de *La Petite Sirène* : le monde de la danse sera celui des hommes, en opposition avec celui des sirènes. A travers ces deux mises en scène qui proposent une approche du récit par la chorégraphie (en particulier *Blanche Neige*) nous essayerons de voir les possibilités de traitement scénique du conte qu'offre la danse, et ce qu'elle peut apporter à ce dernier.

Une solution chorégraphique au problème de la narration

Si la narration pose des questions chorégraphiques particulières, Angelin Preljocaj a tenté le pari de rendre sur scène l'intégralité (ou presque) de l'histoire de Blanche Neige à travers la version des frères Grimm.

Adapter le conte sans aucune parole pose alors une double problématique : à la fois être fidèle à la narration à travers un dramaturgie exprimée sur la seule expression corporelle, et en même temps se plier à ce contexte de narration dans la création chorégraphique, une contrainte qui peu s'avérer fructueuse comme nous l'a montré Preljocaj a plusieurs reprises, notamment avec le duo entre Blanche Neige et la reine déguisée (on voit rarement, des duos entre deux femmes dans les ballets), où les deux danseuses sont reliées par la pomme empoisonnée que tient la reine et que croque Blanche Neige. La victoire de la marâtre et l'étonnement puis la faiblesse de la jeune fille empoisonnée s'articulent dans un jeu chorégraphique qui n'est pas sans évoquer une forme de sadisme, autour de cet objet, ce lien qu'est la pomme, ou l'on comprend la scène uniquement à travers les mouvements et l'énergie du corps. Ce contexte de narration et ce matériau que le conte apporte à la danse pousse le chorégraphe à trouver des solutions chorégraphiques cohérentes pour répondre aux exigences du récit, à créer



Duo entre Blanche Neige et sa marâtre.
Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008

© Jean-Pierre Maurin

chorégraphe américain d'origine russe et créateur de ce qui deviendra en 1948 le New York City Ballet, connu pour ses ballets sans intrigues comme *Jewels* (1967), ou plus contemporain Merce Cunningham (1919-2009), danseur et chorégraphe américain, qui libère la danse de la narration, mais aussi de la musique et du décor, en créant des œuvres où la danse ne s'appuie que sur elle-même ou sur la sur la vidéo.

1 Citons entre autre le chorégraphe américain Antony Tudor (1908-1987), qui deviendra un maître dans le travail sur l'expression des état psychologiques de ses personnages, ou Pina Bausch (1940-2009), qui oscille cependant entre le spectacle narratif et des formes plus éclatées.

des formes innovantes, comme ici ce duo, improbable hors contexte. C'est cette fidélité à la narration qui caractérise cette œuvre de Preljocaj, à travers une forme extrêmement construite, puisque le ballet, composé de 22 scènes, se découpe en trois actes, qui retracent de manière assez fidèle le conte de Blanche Neige :

Je m'étais donné comme objectif de tout raconter, c'est à dire ne rien omettre, la pomme, les chasseurs, le cœur qu'on arrache à la biche, pour pouvoir donner ce cœur à la méchante reine... essayer de trouver chorégraphiquement des solutions, pour exprimer ces choses là.¹

Si chez Preljocaj la danse fait partie intégrante du spectacle, puisque seule forme de narration, chez Marie Potonet au contraire, elle intervient à des moments précis, qui sont repris par la suite à travers les dialogues. Ces passages sont au nombre de trois, et correspondent à des moments importants du récit d'Andersen: la noyade du prince, la première rencontre du prince et de la petite sirène avec des jambes, et la danse d'adieu au prince. Ces petites formes ne sont pas totalement narratives, Marie Potonet les compare à ces illustrations dans les livres parfois mal situées. On peut se raccrocher au texte pour comprendre. Ces passages dansés semblent donc plus être la traduction de moments très forts dans le récit, ce sont des éléments clés (la première rencontre de la petite sirène avec le prince, la première rencontre du prince avec la sirène devenue humaine, et la douleur de cette dernière lorsqu'elle apprend qu'il en épousera une autre), qui sur le coup semblent plus justes et plus intenses à raconter à travers la danse.

La danse traduit l'absence de communication verbale



La petite sirène danse avec le prince. Marie Potonet, *La petite Sirène*, MC2 Grenoble, 2009

Ce traitement chorégraphié de certains passages de *La Petite Sirène* semble également être une réponse à la tragédie que vit la sirène qui ne sera jamais reconnue comme la jeune fille ayant sauvé le prince de la noyade: en effet, le prince et la petite sirène n'échangent jamais une parole et ne pourront pas communiquer, puisqu'il est évanoui lorsqu'elle le ramène sur le rivage, et qu'elle n'a plus sa voix lorsqu'elle devient humaine. C'est là que la danse devient intéressante, puisqu'elle

permet de raconter autrement face à cette perte de la possibilité de s'exprimer oralement. Rappelons que la petite sirène souffre terriblement à chaque pas, mais danse avec une grâce extraordinaire, un paradoxe intéressant. La danse ne serait elle pas finalement l'expression de toute cette souffrance au delà des mots, souffrance physique de la transformation du corps, souffrance de voir celui qu'elle aime et pour qui elle s'est sacrifiée en aimer une autre, sans

¹ Angelin Preljocaj, *Blanche Neige*, MK2 TV, 2008. 1 DVD vidéo (122 min) : coul. PAL

pouvoir crier la vérité? J'évoquerai ici ce passage de danse en duo entre le prince et la petite sirène, que la petite sirène reprendra seule plus tard, sans le corps du prince à ses côtés. La danse semble être ici un relais entre l'absence de corps mais une voix splendide, l'acquisition d'un corps humain qui entraîne la perte de cette voix, et la disparition du corps pour n'être finalement plus qu'une voix flottante lorsque la petite sirène devient une fille de l'air.

Habiter le conte corporellement, redonner une place au corps

Le choix de Marie Potonet de faire incarner le prince par un danseur n'est lui non plus pas anodin : en opposition avec les sirènes qui ont une voix extraordinaire, mais qui sont prisonnières du monde marin, le prince incarne tout ce dont rêve la petite sirène. La forte présence du corps de l'homme semble traduire cette liberté de mouvement, cette légèreté auquel aspire la jeune fille qui se sent enchaînée à ces fonds marins, un enchaînement que traduit d'autant plus cette robe dans laquelle elle semble prisonnière, qui représente à la fois sa queue de sirène et l'univers aquatique d'où elle ne peut sortir. La danse revient ici comme une étape de l'élévation de la petite sirène, du fond de la mer aux filles de l'air, transition du figé (la queue de sirène), au mouvement (la sirène devient humaine), à la légèreté (la sirène dépasse la légèreté de la danse pour s'élever dans les airs, délivrée de son enveloppe terrestre.)

Il est intéressant de mettre en parallèle ces choix dramaturgiques de *La Petite Sirène* avec l'esthétique romantique que tend à retrouver Preljocaj à travers *Blanche Neige*, une esthétique où la danse cherche à exprimer les rêves et les états d'âme. La danse, et plus particulièrement le ballet, devient avec l'époque romantique « la



Les nains sur les parois de la mine. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008

réalisation de l'imaginaire » selon Goethe¹, toujours dans une recherche de légèreté et d'évasion. La danseuse ne doit plus toucher terre mais voler, une mise en application radicale avec notre petite sirène. Avec *Blanche Neige*, Preljocaj va chercher à redonner au corps sa place de donneur d'informations, dans l'exploitation de son expressivité et de ses capacités à s'exprimer sans que le besoin d'une parole ne se fasse sentir. De la démarche saccadée et inquiète de la biche dans la forêt à la monotonie du travail des nains, qui montent, descendent et se balancent à la verticale sur les parois de la mine, évoquant les allers-retours des paniers remplis de minerais

¹ Valérie Mazarguil, *Une histoire du ballet* [en ligne], Théâtre du Capitole, p. 4 (page consultée le 27 Mars 2011) <http://www.theatre-du-capitole.org/IMG/pdf_Histoire_du_Ballet.pdf>

dans un travail répétitif (les mouvements de montée et descente ou de balancier évoquent ceux d'un balancier de pendule ou des poids d'un coucou), en passant par les mouvements fluides, presque naïfs de Blanche Neige ou l'agressivité de la reine, le corps se présente comme le matériau essentiel de l'expression et de la construction d'un univers cohérent. Il est finalement l'élément central de l'histoire. Preljocaj interroge ici l'image du corps, parfois érotisé, à travers le rapport narcissique de la reine avec son miroir, en concurrence permanente avec Blanche Neige, plus jeune et plus belle, qu'elle voit comme une menace, une rivale.

Le corps dans tous ses états

A travers *Blanche Neige*, Preljocaj se propose de revisiter les possibilités qu'offre le corps en tant que vecteur d'une histoire, à travers les transformations physiques. Si la petite sirène exploitait déjà l'expression de la douleur (devenue humaine, elle danse magnifiquement mais souffre à chaque pas), Preljocaj va plus loin dans la recherche chorégraphique, en traitant du corps à travers la maternité et la mort.



L'accouchement de la reine. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008, © Jean-Pierre Maurin

La première scène du ballet s'ouvre sur la mère de Blanche Neige qui accouche et meurt. Loin d'éluider la question, qui ne prend que quelques lignes au début du conte :



Le prince danse avec le corps inanimé de Blanche Neige. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008 © Christian Ganet

Peu après, elle mit au monde une petite fille blanche comme neige, rouge comme le sang et pourvue d'une chevelure aussi noire que l'ébène. Aussi, l'appela-t-on Blancheneige. Mais l'enfant n'était pas plutôt née que la reine mourut.¹,

la question du corps en métamorphose est traité ici : la reine souffre, donne la vie et meurt.

Il est intéressant de voir évoluer une danseuse avec un ventre rond qui déforme les lignes habituelles, cela demande un traitement chorégraphique particulier, beaucoup plus proche du sol ici. Comme un écho à cet accouchement suivi du décès, la mère de Blanche Neige réapparaît pour venir chercher la jeune fille empoisonnée

et l'emmenant avec elle, comme une figure de la mort. Ce cycle de vie est traité ici à travers les

¹ Jacob et Wilhelm Grimm, *Blanche Neige*, traduction de l'Allemand par Rack Wilhelm et Jacques Roque, Paris, Chez Jean de Bonnot, 1984, p.192

différents états du corps, déformé, en souffrance, inerte. Comme il l'avait déjà abordé avec *Roméo et Juliette* en 1990, on retrouve une recherche chorégraphique entre le vivant et l'inerte, lorsque le prince danse avec Blanche Neige inanimée. Ce travail avec un poids mort est extrêmement expressif, il demande une autre approche de l'espace, et là encore, se propose comme une solution narrative emprunte de sens à travers l'expression corporelle.

La danse pour dissocier les univers

On retrouve de nombreuses références au ballet classique dans *Blanche Neige*, notamment à la danse de cour à Versailles, lors des scènes de bal du début et de fin. Très hiérarchisées et organisées (on notera les lignes, la position en hauteur du roi et de sa fille, les mouvements de bras emphasés, la lumière et l'aspect ...) ces danses de cour



La cour du roi. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008.
© Laurent Paillier

vont contraster avec l'univers de la forêt, beaucoup plus sombre, et désorganisé. Ainsi, si les chorégraphies de la cour semblent ritualisées, la rencontre de Blanche Neige avec les habitants de la forêt, que ce soit les animaux ou les nains a quelque chose de beaucoup plus libre et spontané, il y a plus d'échanges entre les personnages, avec une alternance entre des moments solo, des duos ou des chorégraphies de groupe. L'univers de la reine reste quant à lui un peu à part, une atmosphère beaucoup plus sombre et inquiétante accompagné par ces deux chats gargouilles, une liberté prise par Preljocaj qui illustre d'autant plus cet ambiance maléfique et inquiétante, en contrepoint de cette nature innocente.

Cette volonté de discerner les univers du conte se retrouve également à travers *La Petite Sirène*. Marie Potonet marque une séparation entre le monde de l'eau et le monde terrestre, qui est un monde dansé, comme rêvé par la petite sirène. Cette rencontre entre l'eau et la terre va se traduire sur scène par une rencontre entre théâtre et danse, deux mondes qui se touchent mais où l'on évolue différemment. Jean Claude Gallota chorégraphie cet univers qui semble inaccessible, représenté uniquement par le prince. En s'associant, danse et théâtre proposent une lecture différente, se complètent : la petite sirène est spectatrice d'un monde, le monde des humains, de la danse, monde dans lequel elle va rentrer le temps de quelques pas de danse, puis s'en échapper.

Des personnalités identifiables

Au travers de ces deux contes, ce que l'on retiendra visuellement, c'est que l'on peut sans problème identifier les personnages, de par leur costume bien sur, mais également parce

qu'ils ont une gestuelle, un chorégraphie qui leur est propre, en particulier dans *Blanche Neige*. Des animaux (les chats gargouilles ont une gestuelle extrêmement souple et fluide, la biche une démarche saccadée et méfiante) aux principaux intervenants, le spectateur reconnaît et identifie chaque personnage, sans qu'il n'y ait besoin d'aucune parole. On peut ainsi relever des propriétés gestuelles propres à certains personnages :

Blanche Neige évolue de manière extrêmement fluide, joyeuse, dans des mouvements qui caractérisent son jeune âge, sa naïveté (je pense ici à la scène avant que Blanche Neige ne morde la pomme, ou elle suit comme hypnotisée les mouvements du fruit proposés par la reine déguisée) et sa pureté, malgré son corps plutôt dénudé qui évoque le passage de l'enfant à la jeune femme.

Cette fraîcheur et cette sensualité entre en opposition avec la reine, beaucoup plus habillée mais non contrainte par son costume (une cape et une coiffe imposante, elle est la seule à danser avec de grandes cuissardes à talons), comme si finalement elle avait besoin de ces habits pour égaler la beauté de Blanche Neige très peu vêtue. Elle se caractérise par des mouvements beaucoup plus saccadés voire agressifs, tout dans l'énergie. Preljocaj parle d'une danse « presque en apnée ».¹



Blanche Neige à la cour du roi. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008. © Jean-Pierre Maurin

Le prince a une chorégraphie que l'on pourrait dire en ouverture, il apparaît comme attiré par Blanche Neige, la plus part de ses danses seront tournées vers elle. Figure de l'amoureux transit, déchiré, c'est toujours lui qui ira à sa rencontre.

En ce qui concerne les nains, ils évolueront toujours en groupe. Contrairement à ce que suggérait Walt Disney, Preljocaj s'attache à revenir à la version des frères Grimm, en ne différenciant pas ces personnages, qui forment un tout. La chorégraphie des nains est principalement centrée sur l'idée de pesanteur: ils évoluent la plus part du temps accrochés à la paroi de la mine par des longes et des baudriers, et semblent plutôt patauds, lourds au sol. Tout dans leurs mouvements évoque cette idée de travail, de répétition de la même tâche chaque jour. Les personnages sont donc parfaitement identifiés, personnalisés à travers ces choix chorégraphiques.

Si le conte se trouve être d'une richesse incroyable pour le monde de la danse, tant par les univers et les possibilités d'innovations et de création qu'il propose, la danse semble pouvoir quant à elle répondre aux exigences du récit, que ce soit en terme de narration, de lisibilité ou de choix dramaturgique concernant la représentation d'univers particuliers et de personnages. Le

¹ *Blanche Neige* [support vidéo] *op.cit.*

conte se présente comme un matériau suffisamment ouvert pour être appréhendé par la danse comme par le théâtre, voir par les deux en même temps, comme nous le montre *La Petite Sirène*.

I.A.4. Au delà des mots : le rôle de la musique

Musique et conte sont souvent étroitement liés, que ce soient dans la bouche des conteurs ou à travers des mises en scènes de contes. La littérature orale s'est en effet développée à travers le mélange de contes, de musiques et de chants: on peut par exemple penser aux bardes celtes, aux griots africains, aux troubadours du pays d'Oc et aux trouvères du pays d'Oil, au théâtre d'ombre et de marionnettes chinois... Tous véhiculent une histoire, un savoir à transmettre, quelque chose à partager, où l'intervention de la musique revient fréquemment. Elle permet au spectateur de s'immiscer plus facilement dans l'univers décrit par le conteur, les sons entraînant des émotions variées. L'univers sonore lié au conte facilite ainsi la création d'un univers mental, créant l'émerveillement chez l'auditoire, et plus particulièrement chez les enfants, très sensibles à la musique, un aspect non négligeable déjà remarqué par les grands compositeurs du XX^e siècle: c'est suite à cette constatation, et sur les encouragements de Natalia Saz, directrice artistique du Théâtre Central pour Enfants de Moscou, que le compositeur russe Sergueï Prokofiev (1891-1953) se lance en 1936 dans la création de *Pierre et le Loup*¹, conte musical où chacun des personnages va se voir accompagné d'un instrument qui illustre sa personnalité: la clarinette pour l'espièglerie du chat, la flûte traversière pour le chant et l'agitation de l'oiseau, les cors pour le loup menaçant... Les enfants vont alors identifier l'animal ou le personnage au thème qu'ils entendent. Prokofiev va ainsi créer des ambiances musicales particulières, qui, additionnées au récit, vont donner du relief au conte.

Bien que dans l'exemple de *Pierre et Le loup*, parole et musique fonctionnent en symbiose tout au long de l'histoire, la musique n'a pas toujours la même fonction au sein du conte. Si elle peut simplement créer une ambiance sonore, elle peut également remplacer toute parole, comme nous le verrons plus bas à travers le spectacle *La Gigantea*.

Peut-on alors déterminer l'importance, le rôle, de la musique lorsque celle-ci se présente dans les contes? Gilles Bizouerne, conteur en région parisienne et enseignant au conservatoire de Paris propose une réflexion sur la nécessité de la musique dans les récits, à travers différentes pistes de réflexion² :

Est-ce que la musique apporte quelque chose à l'histoire?
Est-ce qu'elle suscite une qualité d'écoute et favorise la compréhension du conte?

1 Contributeurs à Wikipédia, « Pierre et le Loup » [en ligne], *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, 27 janvier 2011, Wikipédia (page consultée le 20 février 2011) <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Pierre_et_le_Loup&oldid=61677850>

2 Gilles Bizouerne, *Point de vue de conteurs, et autres avis éclairants* [en ligne], 2007 (page consultée le 1er Février 2011) <<http://www.apple-paille.com/contepourenfants/contetmusique.htm>>

Est ce qu'elle dévoile des sensations/vibrations impossibles à dire?

Est-ce que la parole, les motifs, les images du récit sont renforcés par l'accompagnement musical?

Répondre à chacune de ces questions permet de déterminer avec plus de précision la place de la musique dans le conte. Pour *La Gigantea* par exemple, on verra rapidement que la musique joue un rôle essentiel dans la lisibilité et dans le message projeté par le conte.

Ces questions permettent ainsi de faire la différence entre une musique qui serait purement illustrative (par exemple, lorsqu'un qu'un violon joue un air triste car le personnage est malheureux), et une musique qui deviendrait un langage propre.¹ Certains conteurs puristes tiennent particulièrement à cette différence entre « conte et musique » et « conte musical » ; pour eux, la musique n'est qu'un moyen de sublimer certains passages, mais le texte reste premier.

Ce qui va nous intéresser ici, c'est lorsque la musique, associée à la manipulation d'objet ou à l'expression corporelle, atteint une telle intensité qu'elle peut se substituer aux paroles, sans que le sens, la compréhension ou le récit n'en soit altérés. Les exemples les plus courants sont les ballets de danse, le plus célèbre étant *La Belle au Bois Dormant* : Tchaïkovski² s'inspire ainsi du conte pour composer un ballet classique, où danse et musique deviennent les éléments de la narration. (La fin du ballet diffère néanmoins du conte tel que nous le connaissons dans la version des frères Grimm: les parents survivent au sommeil de cent ans de leur fille, et de nombreux personnages venus d'autres contes sont invités au bal de la noce : Cendrillon, Le Chat Botté, Le Petit Chaperon Rouge et le Loup, le Petit Poucet et ses frères, l'Ogre....).

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est également le cas de *Blanche Neige* revisité par Preljocaj, sur une musique de Gustav Mahler. Dans un entretien, il insiste ainsi sur l'attachement tout particulier qu'il a eut à retranscrire la narration et l'univers du conte tels qu'on le retrouve chez les frères Grimm :

J'avais vraiment envie de revenir vers cette esthétique très romantique et noire. C'est aussi pour ça que j'ai utilisé la musique de Gustav Mahler. Avec lui c'est la fin du romantisme musical et le début de l'ère moderne en musique, puisqu'il annonce déjà Webern, Schönberg et tous ces compositeurs. Ils ont en commun qu'ils sont à la fin de quelque chose et déjà dans une forme de modernité.

Les frères Grimm pourquoi ? Parce qu'ils sont dans le conte, et que le conte n'est pas un mode d'écriture qui s'apparente à la tradition littéraire habituelle, que l'on peut trouver par exemple dans la littérature romantique. Ça exige une sorte de proximité, d'épuration du langage, et je crois que c'est en cela qu'il y a une grande modernité, même si on reste dans le cadre du romantisme littéraire avec les frères Grimm. C'est pour cela que j'ai apparenté Mahler avec ce conte. [...] La vraie contrainte (et la vraie difficulté) elle est là où je j'ai mise, c'est à dire de choisir le conte, et d'essayer d'être le plus rigoureusement fidèle à la narration.³

Ici, c'est la musique associée à la chorégraphie qui se substituent à toute forme de narration orale.

1 Marie Tillet, « Illustratif moi? Surtout pas » [en ligne], *La Parole* N°36, 2004 (page consultée le 11 Février 2011) <http://laparole.free.fr/IMG/pdf/mt_2_35-36_.pdf>

2 Piotr Ilitch Tchaïkovski (comp.), *La belle au bois dormant*, GCB. 1 DVD vidéo (90 min.) : coul. PAL

3 *Blanche neige* [support vidéo], *op. cit.*

Intéressons nous maintenant au spectacle *La Gigantea*, un conte mis en scène par Eros Galvão et Alejandro Nunez de la compagnie les Trois Clés, dans lequel la musique joue à mon sens un rôle capital.

Dans un pays imaginaire Makou et sa mère vivent sur des terres désertiques. Chaque jour ils partent à la recherche d'un point d'eau pour survivre. Un jour, avant que le soleil ne se lève l'enfant rencontre une armée d'êtres hybrides, (moitié-homme, moitié-animal). Un tyran entouré de ses trois femmes, avides de pouvoir, capturent Makou. Enrôlé de force, il rejoint la lutte pour le monopole de l'or bleu, et devient enfant-soldat. Sa vie alors se partage entre rites de survie et souffrance. Mais un rêve poursuit Makou: retrouver sa mère et s'agripper aux branches salvatrices de la Gigantea. A l'aube nouvelle, sous le chant d'une pluie nourricière, la plante magique endormie depuis trop longtemps, repousse enfin. Makou regagne paix et espoir.(résumé proposé par la compagnie Les Trois Clés)

Ici, marionnettes et musiques forment un ensemble troublant pour ce conte aux inspirations diverses. C'est une association courante dans l'adaptation de contes à la scène, et elle se justifie particulièrement ici, pour ce spectacle à visée internationale. Depuis sa création en 2007 en Nouvelle Calédonie, le conte a été joué au quatre coins du monde: Roumanie, France (notamment au Festival d'Avignon et au FITA), Brésil... Il reprend deux thèmes que l'on pourrait dire « universels », puisqu'ils nous concernent tous: Le problème de l'accès à l'eau, et les enfants soldats. Mais alors pourquoi remplacer les paroles par la musique? Eros Galvão, metteur en scène dans la Compagnie Les Trois Clés, insiste sur leur volonté d'aller à la rencontre du plus grand nombre de personne, ce qui se traduit dans leur travail par une recherche sur un langage commun et immédiat:

La musique s'est rapidement imposée à nous: dans la troupe, nous sommes musiciens, marionnettistes, danseurs, et là, il y a déjà quelque chose à la croisée des chemins. Nous avons envie d'ouvrir le spectacle au plus possible, dans tout les pays.¹

Si dans chaque pays, le public est touché différemment par le type de jeu, suivant s'il comprend l'histoire ou non, la musique, plus forte en émotions, dépasse tous ces problèmes. Elle a quelque chose d'universelle, comme est universel le problème de l'accès à l'eau, ce qui fait que l'on retrouve une émotion partagée quelque soit l'endroit ou le spectacle est joué. C'est un théâtre physique et musical. Tout



Makou suit sa formation d'enfant soldat. Les Trois Clés, *La Gigantea*, Espace André Malraux, Kremlin Bicêtre, 2009

comme au cinéma, la musique (ici crée par une comédienne de la troupe) joue énormément sur les émotions du spectateur, c'est elle qui donne le ton à la scène. Triste lorsque la mère cherche son enfant, émouvante lorsque Makou pleure sa mère perdue, brutale lorsque les soldats forment l'enfant, effrayante lors de l'apparition du tyran, elle donne une toute autre saveur à la

¹ Entretien avec Eros Galvão, Espace 600, 16 Novembre 2010

manipulation des marionnettes, en exprimant ce que ressentent les personnages, et touche le public, qui compatit au destin du jeune Makou.

Ainsi, si l'on reprend les questions posées plus haut par Gilles Bizouerne, on s'aperçoit que la musique joue un rôle prépondérant dans la construction et la compréhension du conte. « Dans tous les pays où on joue, les gens nous disent que ça leur parle, que ça leur rappelle quelque chose. On peut très vite s'identifier... »¹ commente Eros Galvão.

L'idée de rencontre et d'ouverture à travers *La Gigantea* se retrouve déjà à sa source, puisque ce conte musical est inspiré de plusieurs livres et recueils de contes du monde entier². Au fil du récit, on retrouve un croisement de différents arts comme la musique, le cirque ou encore la marionnette. Il y a une tradition de marionnette dans la compagnie, et ces dernières sont en effet plus prenantes pour incarner des personnages imaginaires. La marionnette est un miroir qui permet de transmettre l'émotion, mais également de caricaturer ce que nous sommes. Leur utilisation, associée à l'émotion de la musique, sur le thème des enfants soldats

[...] permet d'être proche d'un sujet dur et violent sans toucher au pathos, sans violence directe. C'est une représentation de « l'humanité », des forces qui nous guident et qui nous font jouer un rôle, comme des êtres guidés par des fils.³

Elles permettent une prise de distance pour le spectateur, mais rendent surtout l'accès au spectacle plus facile à tout type de public, puisqu'elles ne rencontrent pas la barrière de la langue. Si elles permettent souvent de contourner le problème de la représentation physique d'éléments merveilleux, elles se placeront plutôt ici comme une solution pour aborder des thématiques dures, qu'il aurait été compliqué de faire jouer par un enfant, surtout pour un spectacle qui a vocation d'être représenté partout dans le monde.

La musique a ainsi bien son rôle à jouer dans les mises en scènes de contes, et *La Gigantea* est un bon exemple de son utilisation en tant que relais de la parole : elle permet une meilleure compréhension de ce conte visuel, en donnant le ton aux personnages et en suscitant une émotion à la fois individuelle à chaque spectateur avec son ressenti, et collective, permettant de dépasser la barrière de la langue susceptible de nuire à la compréhension de l'histoire. Le conte, en venant de la tradition orale, a su se développer, et surtout se transmettre en grande partie grâce à cette fusion entre parole et musique. Le compositeur russe Valéry Arzoumanoff parle même de musicalité inhérente au langage: « La parole est sons, timbres, intensités, tons, rythmes. La parole est musique. La musique est parole »⁴. On aura cependant remarqué que la musique seule ne suffit pas à la représentation du conte (on ne parlerait d'ailleurs plus de mise en scène mais de concert), et qu'elle nécessite d'être associée à un type de

1 *Ibid.*

2 Ils puisent ainsi dans l'œuvre de l'écrivain Ivoirien Ahmadou Kourouma (1927-2003) et notamment son roman *Allah n'est pas obligé*, dans les images du peintre Flamand Jérôme Bosch (1453 - 1516), dans *L'arbre d'amour et de sagesse* de Henri Gougaud, dans des musiques tziganes et dans d'autres influences de divers pays...

3 Eros Galvão, *op.cit.*

4 Bizouerne [en ligne], *op. cit.*

représentation physique sur scène. Que ce soit à travers le corps du danseur ou du comédien, ou dans le corps inerte de la marionnette, la musique pourra servir de support à la narration, jusqu'à proposer des mises en scène qui se dispensent de toute parole. A travers les quatre pièces de notre corpus, nous avons pu ainsi balayer quelques unes des possibilités pour répondre au problème de la narration. Le conte qui était avant tout un art de la parole et faisait appel à l'imaginaire du spectateur peut devenir à travers la mise en en scène une représentation totale et visuelle, pour se passer de la parole du conteur et s'incarner à travers d'autres outils de communication dont l'homme dispose.

I.B. POUR UNE RÉCEPTION DE L'ŒUVRE. QUELS CHOIX DRAMATURGIQUES POUR QUELS PUBLICS?

Le conte, comme toute œuvre littéraire mise en scène, va impliquer des choix dramaturgiques de la part du metteur en scène, des choix qui se manifestent dans le passage à la scène, et qui se traduiront à travers la forme, l'esthétique, etc adoptés pour la représentation. Ces choix seront importants, car ils auront un fort impact sur la réception de l'œuvre. En effet, le public sera généralement déterminé par le lieu où sera joué le spectacle, mais également par la forme que celui-ci prendra.

Si le conte en tant que genre littéraire répond souvent à une classification dans la littérature enfantine, il sera intéressant de voir comment la mise en scène du conte peut permettre de dépasser cette association, et au delà, quels peuvent être ses publics suivant le lieu et le contexte de la représentation. Afin d'élargir les possibilités d'approche qu'offre le conte tant au lecteur qu'au spectateur, nous confronterons le genre avec le concept d'œuvre ouverte proposé par Umberto Eco. Il faudra par la suite s'interroger sur la place que la mise en scène, autrement dit les choix du metteur en scène, laisse à la participation du public, pour voir si finalement la rencontre du conte avec différentes pratiques scéniques n'a pas un rôle à jouer dans le renouvellement des publics de la culture.

I.B.1. L'idée préconçue du conte jeune public

Dans l'imaginaire collectif, le conte est souvent associé aux enfants. Cette association est due à plusieurs facteurs : d'une part, la plus part des personnages de contes sont des enfants ou des adolescents mis à l'épreuve par les adultes (on retrouve les histoires de *Blanche Neige*, de *Cendrillon*, du *Petit Poucet*...) ou par eux même (c'est ici le cas pour *La Petite Sirène*). Le schéma narratif et le déroulé de l'histoire sont extrêmement clairs, les personnages facilement identifiables, ce qui entraîne généralement une classification du genre dans la littérature enfantine. Les travaux du psychanalyste Bruno Bettelheim ont contribué à associer le conte de fée à une fonction presque thérapeutique pour les enfants¹, qui loin de traumatiser les jeunes lecteurs, les aide à se développer et à répondre à leurs angoisses profondes et leurs interrogations sur la vie. Ils sont également souvent utilisés à des fins pédagogiques à l'école ou au collège, et occupent une place importante dans les relations parents-enfants, par exemple avec l'histoire du soir racontée avant que les enfants s'endorment. A l'heure actuelle, il faudrait également parler de tout le business créé autour du conte de fée à destination des enfants: produits dérivés, nombreuses adaptations vidéo édulcorées, ...

Pourtant, si l'on fait un bon de quelques centaines d'années en arrière, les contes dans la tradition orale en Europe étaient plutôt destinés aux adultes, lors des veillées et assemblées de paysans,

¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des Contes de Fées*, Paris, Robert Laffont, 1976

des périodes de désœuvrage, ou après les travaux aux champs. Des enfants pouvaient être présents, mais ils n'étaient pas a priori le public visé. Le conte avait avant tout une fonction de rassemblement. De même dans les sociétés africaines, hier comme aujourd'hui, le conte s'adresse à tous, il a une visée distrayante et éducative pour chaque âge de la vie, comme l'explique Laëtitia Moisant lors de ses recherches sur les fonctions du conte dans les sociétés orales africaines :

Le rôle social et pédagogique du conte n'est plus à prouver. Ce que nous remarquons ici est que le caractère didactique n'est pas uniquement réservé aux enfants. Le conte agit comme une « formation continue » puisqu'il répond à l'évolution des besoins et des manques.¹

Elle note également que certains contes sont réservés aux femmes et d'autres aux hommes, avec interdiction de transgresser cette règle.

Cette ambiguïté sur le destinataire du conte va se retrouver dans les écrits, déjà avec les *Contes* de Perrault, auteur qui a su jouer sur les deux fronts pour séduire avec ses récits : en dédiant ses contes à la nièce du roi, Perrault s'inscrit dans un programme pédagogique et éducatif tout en imposant son style dans les salons littéraires constitués de lecteurs adultes. Plaire et instruire, voilà les mots d'ordre. Entre les morales adultes et les préfaces à visées éducatives, il y a un double sens évident de lecture, ou les mots d'esprit, les pointes d'humour et les allusions grivoises sont adressés aux mondains.

Qu'en est-il à l'heure actuelle ? A travers les adaptations de contes au théâtre, fleurissantes ces dernières années, on peut constater que malgré quelques préjugés, les contes ne sont plus catalogués uniquement comme du théâtre jeunesse² - ce qui n'empêche pas qu'ils soient nombreux dans les programmations jeune public. On retrouve désormais (quand l'adaptation est réussie) la double lecture originelle des contes : une lecture plus poétique, éducative et divertissante destinée aux enfants, mais également plusieurs niveaux de sens à saisir pour un public adulte (ces deux catégories ne sont bien sûr pas cloisonnées) : messages sociaux, connotations particulières ou actualisations... Ainsi *La Petite Sirène* de Marie Potonet, s'adresse principalement à un public adulte, le public de la MC2. Cependant des scènes plus « ludiques » ont été rajoutées pour les enfants, comme la scène des huîtres³, ou il y a tout un jeu entre la grand mère et la jeune sirène, qui discute pour chaque huître que la vieille femme lui met à la queue (« Aïe! Ça fait mal! »⁴), si bien que celle-ci ne sait plus combien elle lui en a mis,

1 Laëtitia Moisant (aut et ed), « Les fonctions du conte » [en ligne], *Contes africains.com* (page consultée le 23 décembre 2010) <http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=9>

2 Pour 1/10^e des pièces publiées en théâtre jeunesse, le conte est la thématique directe (c'est à dire qu'il donne lieu à une réécriture directe du mythe, de l'histoire). On en dénombre beaucoup plus en réécriture indirecte (lorsque le conte n'est pas réécrit directement, mais plus allusif) Source : Marie Bernanoce(int.) « Place et nature des adaptations dans le répertoire de théâtre jeunesse : questions posées aux esthétiques théâtrales contemporaines » [enr.sonore en ligne], in Martial Poison et Jean-François Perrin(org.) *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine : entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, 16 juin 2010, Salle Vidéo de la MC2 Grenoble, enregistrement au format MP3 (page consultée le 16 Février 2011) <<http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html>>

3 Potonet, *op.cit.*, pp.6-8

4 *Id.*,p.6

et est obligée de les recompter.

Alors où place-t-on le conte aujourd'hui, dans nos bibliothèques comme dans les programmations de nos salles? Selon Didier Guilbaud, directeur départemental des bibliothèques et de la lecture de Touraine, « le conte n'est pas considéré comme un genre dit " sérieux " car il est trop souvent uniquement associé au jeune public »¹, contrairement à la notion « d'oralité », qui a une connotation tout de suite plus adulte. On constate effectivement que tout ce qui appartient au registre du conte est situé dans les rayonnages pour la jeunesse. En ce qui concerne les programmation des théâtres, si le conte est encore très présent dans les programmations jeune public, il apparaît dans la catégorie « théâtre », accompagné d'une mention qui hésite encore entre le « jeune public » et le « tout public ». S'il ne répond qu'à cette première catégorie, c'est que le metteur en scène a perdu une partie de l'intérêt du conte, en infantilisant le récit et en ne retenant qu'une première couche de sens. S'il répond à la deuxième catégorie, il faut parfois spécifier à partir de quel âge un enfant peut aller voir le spectacle, bien que l'on sous estime souvent les enfants dans leur capacité à recevoir des images fortes. Des metteurs en scène s'amuse même de toutes ces classifications : Jean-Michel Rabeux fera spécifier sur les programmes des salles ou sa *Barbe Bleue* sera jouée la mention « Pour adultes à partir de 8 ans », s'élevant ainsi contre une vision de l'enfance qu'il faut préserver des images violentes et de la cruauté notamment présente dans les contes, tout en affirmant son désir de montrer que le spectacle peut concerner les adultes.

Les préjugés sur le conte « enfantin » semblent aujourd'hui entraînés de tomber au théâtre. Le genre est remis en avant pour un public plus adulte, en partie d'ailleurs grâce à des metteurs en scène connus comme Joël Pommerat et Olivier Py, qui s'adressent à un public très varié, en soif de (re)découvrir ces contes plus ou moins populaires.

I.B.2. Le conte là où on ne l'attend pas.

Adapter un genre tel que le conte pour la scène pose donc de véritables questions dans le rapport au spectateur. À quel public bien sûr, mais aussi à quel type de lieu s'adresse-t-on ? Doit-on mettre en avant le fond (c'est un conte), ou au contraire privilégier la forme (marionnette, danse,..) ? Dans quel type de programmation le spectacle s'inscrit-il ?

Si l'on peut s'attendre à retrouver le conte lors de festivals dédiés au genre, de veillées de conteurs ou lors de rencontres autour du conte en bibliothèque (entre autre), la mise en scène de contes ne correspond pas vraiment à un type de programmation. Parce qu'on peut le retrouver sous de multiples formes, danse, théâtre ou marionnettes, il peut s'adapter à des lieux très variés, en s'inscrivant dans des démarches complètement différentes. En investissant le conte, le

¹ Le CLiO le et La Direction Départementale des Bibliothèques et du Livre de Touraine (org), « Compte Rendu des 3èmes rencontres professionnelles du conte en région Centre » [en ligne], *CLIO*, 2010, p.14 (page consultée le 3 février 2011) <<http://www.clio.org/Comptes-rendus-de-rencontres.html>>

metteur en scène s'offre la possibilité de surprendre le public, faisant intervenir le genre là où l'on ne l'attendait pas forcément.

Ce constat se fait naturellement lorsque l'on confronte la forme au lieu : si le conte évoque de prime abord un court récit écrit ou une histoire que l'on transmet à l'oral, où les auditeurs sont regroupés autour d'un conteur, il peut sembler étrange de le retrouver dans un rapport scène-salle classique. Un public séparé de la scène dans un rapport frontal, plongé dans le noir, regardant et écoutant religieusement l'acteur en scène, qui n'intervient pas directement auprès du spectateur, ce sont autant d'éléments qui semblent entrer en contradiction avec le côté intimiste et l'idée d'échange et d'intégration du public véhiculé par le conte. Ce genre particulier peut alors amener à casser cette construction classique du rapport au spectateur. Ainsi, si *La Petite Sirène* ou *Blanche Neige* ne s'éloignent pas de ce rapport scène-salle traditionnel, où le spectateur est mis en position de voyeur d'une représentation à laquelle il assiste sans intervenir, les spectacles de *Sepopo la Fleur* et de *La Gigantea* proposent une relation différente au public, en particulier lors de leur programmation pour le FITA 2010. En parlant de « non-public »¹, le FITA s'inscrit dans une démarche et dans un rapport différent en allant à la rencontre de celui qui n'est plus un spectateur, mais devient un acteur à part entière de la manifestation, à laquelle il n'assiste pas seulement, mais participe. Comme tous les spectacles proposés lors de ce festival, *Sepopo la Fleur* et *La Gigantea* ne se contentent pas d'être une simple représentation, qui invite le public à se rendre au théâtre une demi-heure avant le début de la pièce pour en sortir après un temps défini à l'avance sur le programme et retourner à son quotidien. Ce qui est proposé ici, c'est une dilution du spectacle dans l'avant-après, une pratique qui justifie d'autant plus l'appellation de non-public, puisque la manifestation s'organise autour de lui : forum participatif, débat après la représentation ou rencontre autour d'une collation sont autant de moments où le non-public est sollicité à intervenir sur ses ressentis, ses opinions sur le spectacle ou sur les thèmes abordés, pour devenir partie intégrante de l'action culturelle et sociale.

Ces deux mises en scène de contes s'inscrivent, dans le cadre du FITA, dans une programmation particulière, qui revendique un engagement socio-politique à travers toutes ses interventions. On ne verra pas forcément le rapport immédiat avec le conte. S'il peut sembler prétexte à aborder des thèmes en lien avec les engagements du festival, tels que le problème de l'eau dans le monde, des enfants soldats ou des enfants maltraités, le conte se pose en réalité comme dépositaire d'une forme et d'une parole suffisamment fortes pour aller chercher un public large (allant même jusqu'au non public) et défendre des valeurs sociales et politiques sans pour autant perdre de son essence. Lorsqu'après la première représentation de *La Gigantea* à

¹ Ce terme est apparu dans les débats de politique culturelle à la fin des années 1960, en distinction par rapport au public d'habitué des pratiques culturelles, clientèles des lieux de culture. Le non-public regroupe les populations qui ne bénéficient pas d'un accès facilité à la culture, de part des critères sociaux, économiques ou culturels, ou dont le niveau de participation à des manifestations culturelles est faible, voir nul. Entre les deux, il y a le public potentiel, très disparate, aux conditions d'accès à la culture très variées, et qui ne place pas la culture au centre de ses loisirs. Source : Francis Jeanson, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 136-141.

l'Espace 600 le public a été invité à prendre la parole et à poser ses questions aux différents intervenants, toutes les premières questions concernaient le conte en lui-même et la mise en scène du conte : ses origines multiples, le choix de la musique, la manipulation des marionnettes... Il a fallu à plusieurs reprises réorienter la discussion sur un des deux thèmes abordés dans l'histoire, le problème de l'eau dans le monde, puisque des intervenants avaient été conviés spécialement pour débattre sur le sujet : l'UNICEF, l'association hydraulique sans frontières, et un chercheur au LEPII¹. S'il semble conserver son intégrité, ici le conte et les manifestations engagées autour doivent néanmoins répondre à des critères, au risque finalement de subir une certaine forme de formatage : suite à la représentation, on propose au public d'intervenir, tout en l'incitant à s'adresser et à intervenir auprès des intervenants venus pour débattre sur le thème de l'eau dans le monde. Il y a eu appropriation du message proposé par le conte, où le public, orienté sur un domaine qu'il connaît mal, ne peut que demander à chaque intervenant quels sont ses actions et comment il compte intervenir dans tel ou tel domaine. Chacun défend son action sociale, tandis que le rapport à la pièce et à l'action culturelle d'une manière générale semble de plus en plus lointain. Laurent Poncelet, directeur du FITA, reconnaît ici une erreur d'organisation, la manifestation ayant pris des allures d'intervention et de prévention auprès d'un public ligoté face à un sujet qu'il maîtrise trop peu, au lieu de réagir à partir de *La Gigantea*, et de réfléchir aux rapports entre culture et problèmes géo-politiques, comme il a été fait avec *Sepopo la Fleur*; l'action culturelle ayant été mise en perspective face au problème abordé.

Si le FITA propose ce type d'intervention, permettant ainsi à la mise en scène du conte de rencontrer son public, il est intéressant de voir si ces contes ont été joués dans un tout autre contexte, s'ils s'inscrivent dans une programmation particulière ou non...

On opposera très rapidement les deux contes proposés au FITA, qui, depuis déjà plusieurs années, transmettent leur message social dans des formats efficaces et adaptables partout, aux adaptations beaucoup plus « massives » de *La Petite Sirène* et de *Blanche Neige*, des spectacles créés pour un certain nombre de dates, qui nécessitent un espace de jeu suffisamment grand pour accueillir une scénographie plus ou moins lourde, et pour *Blanche Neige*, vingt-six danseurs. *Sepopo la Fleur* et *La Gigantea* sont des spectacles que l'on peut retrouver dans des festivals (et donc qui répondent à une thématique, il y a une cohérence avec les autres spectacles présentés) ou dans de petites salles. L'enjeu se trouve ici dans la proximité avec le spectateur, ou le non-spectateur, avec la population environnante dans le cadre du FITA. En terme de technique, ce sont des spectacles plus légers (décors, équipe). *La Gigantea* a ainsi été présentée au festival Équinoxe en Nouvelle Calédonie (un festival des arts de la rue) dans le festival international underground et dans un festival de marionnettes en Roumanie, au Brésil

¹ Laboratoire d'Économie de la Production et de l'Intégration Internationale créée en 2003 suite à la fusion de deux UMR, le CNRS et l'UPMF.

lors du festival Cena Contemporanea, mais également au festival d'Avignon, où il a été repéré par Laurent Poncelet pour le FITA, ou encore dans des cours d'écoles ou encore des centres culturels¹. Quand à *Sepopo la Fleur*, des représentations ont été données en France et en Belgique lors des FITA, pour le Festival de Théâtre pour le Développement au BurkinaFasso, le Festival de la Fraternité au Togo, les Rencontres Internationales du Théâtre d'Intervention ou encore lors du festival du conte en Isère. Ces deux listes sont assez représentatives de l'environnement dans lequel ces contes sont proposés, en particulier pour *Sepopo la Fleur*, qui s'inscrit dans une démarche engagée auprès des publics de divers pays pour la défense des droits de l'enfant à travers son patrimoine culturel. On voit la réelle opposition avec *La petite Sirène*, présentée principalement dans des CDN(Comme le nouveau Théâtre de Montreuil) ou des scènes conventionnées (Le Théâtre de Vienne) et *Blanche Neige*, représentée entre autre au théâtre de Chaillot, à Maison de la danse de Lyon, à l'Opéra de Rouen, ou sur des scènes nationales conséquentes.

D'autre part, on remarquera également que l'attrait du public pour une mise en scène de conte peut être due à la forme inattendue que prend celui-ci, danse, théâtre ou marionnettes et qui s'inscrit dans des pratiques culturelles auxquelles les gens sont ou non habitués. Ces formes ne naissent pas de rien, mais peuvent être suggérées par le conte. Par exemple, Andersen évoque à plusieurs reprises la petite sirène qui danse une fois humaine. De même, la reine de *Blanche neige* se voit chaussée de chaussures de fer rouges :

[...] on les retira du feu avec des pinces et on les plaça devant elle. Elle fut alors contrainte de les chausser toutes rouges et de danser jusqu'au moment où elle tomba morte sur le sol. ²

D'autres publics seront au contraire plutôt attirés par le fond, c'est à dire le conte en lui même, que ce soit le conte merveilleux (l'attrait des public pour le merveilleux semble n'avoir jamais cessé, le public est friand de ces histoires dépaysantes, qu'il connaît déjà peut-être), ou le conte traditionnel venu d'un tout autre pays, qui provoque toujours une curiosité pour l'expression d'un folklore et de traditions que nous connaissons peu.

Quel que soit la forme, le fond ou le lieu où il sera représenté, le conte mis en scène attire un public extrêmement varié, bien au delà de ses connotations enfantines, allant jusqu'à toucher un non-public. Le choix de cette forme narrative est une contrainte créative pour le metteur en scène, qui permet à la fois de travailler l'histoire en elle-même, mais également de l'enrichir de ce qu'il veut défendre (un patrimoine à sauvegarder, une réflexion sur un problème d'actualité, l'envie de transmettre un savoir...), tout en jouant avec les attentes d'un public qui ne sait finalement pas trop à quoi s'attendre à travers la mise en scène, tant le genre possède de ressources à exploiter.

1 Compagnie Les Trois Clés.com (aut. et ed.) [en ligne] (page consultée le 17 Décembre 2010) <<http://www.lestroisclés.com/intro.html>>

2 Grimm, *op.cit.*, p.200

I.B.3. « L'œuvre ouverte »

Le conte en tant que genre littéraire, que ce soit oral ou écrit, offre ainsi de nombreuses possibilités d'approches à travers diverses formes artistiques. Sa forme concise, sa narration et ses passages descriptifs qui permettent au lecteur de visualiser le contexte spatio-temporel de l'histoire, l'absence de profondeur psychologique des personnages mais aussi sa grande popularité offrent la possibilité à l'artiste qui s'y confronte de « prospecter » l'histoire, en proposant ainsi sa vision et son interprétation du conte. Ces lectures plurivoques du conte se retrouvent à travers le concept d'œuvre ouverte que propose le linguiste Umberto Eco¹, qui définit l'œuvre d'art comme étant « un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant ». Dans l'idée que cette ambiguïté peut devenir une fin explicite de l'œuvre, Eco développe ainsi une réflexion sur le rapport entre le spectateur et l'œuvre, qui selon lui doit être repensé, en vue de bannir la passivité du spectateur pour au contraire mettre en valeur la contribution et la participation qu'il fournit.

S'il paraît évident que l'artiste travaille en pensant ce rapport au public, le conte en lui-même (en tant qu'œuvre littéraire orale ou écrite) se présente déjà comme un matériau ouvert, ne serait-ce que par l'ambiguïté qui se crée à travers les différentes versions d'une même histoire : en effet, le mode de transmission orale et le peu voire l'absence d'informations sur le conte-source sont des facteurs déterminants de ces divergences. Si la trame de l'histoire reste la même, on peut retrouver des éléments différents (ajouts de personnages ou d'épreuves), jusqu'à des fins totalement opposées d'une version à l'autre, nous y reviendrons plus loin.

Le conte semble donc faire partie de ces objets qui contiennent, selon l'expression d'Eco un « halo d'ouverture », un message plurivoque qui ouvre des possibilités d'interprétation au spectateur, avec sa subjectivité. Ce concept d'œuvre ouverte se retrouve également lorsque l'œuvre est consommée. Par opposition à l'œuvre achevée, c'est à dire lorsqu'un auteur en a fixé le sens et les possibilités d'interprétation, l'œuvre ouverte laisse place à la participation de son public, participation nécessaire puisque prise en compte dans sa réalisation.²

Si le conte en tant que genre littéraire se présente bien comme une œuvre ouverte comme nous l'avons démontré plus haut, qu'en est-il de la mise en scène du conte ? Si celle-ci peut à première vue sembler correspondre à ce que Eco définit comme une œuvre achevée, puisque le metteur en scène y fixe un sens, à partir de sa propre vision et sa propre interprétation du conte, la mise en scène du conte se présente en fait comme une nouvelle œuvre à part entière. Autrement dit, le conte donne lieu ici plusieurs niveaux de consommation : dans un premier

1 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil Poche, 1965

2 A l'intérieur de la catégorie des œuvres ouvertes, Eco propose une autre catégorie, celle des œuvres en mouvement : il s'agit d'œuvres matériellement inachevées. Cette catégorie concernerait ici le conte sous sa forme orale qui permet des modifications, des ajouts en fonction du public, public qui influe directement sur les propositions du conteur. La transposition écrite ou la mise en scène du conte bloque cette idée de mouvement, puisqu'elle fixe le conte dans une forme donnée.

temps, par le lecteur ou l'auditeur qui a pris connaissance du conte à un moment donné, quelque soit la version, par transmission orale ou écrite (c'est surtout le cas pour les contes populaires comme *Blanche Neige* ou *La Petite Sirène*). Dans un second temps, le metteur en scène, qui a lui même été un premier consommateur du conte propose à son tour une interprétation, autrement dit une nouvelle œuvre, qui nécessite elle même un public, et présente donc un nouveau niveau de consommation (Dans le cas de *Sepopo la fleur* ou de *La Gigantea*, le public, contrairement au metteur en scène, n'a pas pris connaissance du conte en tant que tel, il le reçoit pour la première fois dans sa forme scénique. Il n'a donc pas d'attentes spécifiques en ce qui concerne le sujet, ce qui ne l'empêche pas de faire sa propre interprétation du conte, en particulier pour *La Gigantea*, qui de par son traitement musical, laisse une grande place à la subjectivité du spectateur).

Eco explique néanmoins que toute œuvre, même si elle est une forme achevée, est finalement ouverte de par le fait qu'elle peut toujours donner lieu à différentes interprétations¹, d'où l'importance de l'élément subjectif, c'est à dire du spectateur, qui vient avec sa vision du conte, pour la confronter à celle de l'artiste. L'ouverture de l'œuvre devient un moyen pour le metteur en scène d'interpeller le spectateur, comme le fait Atavi-G en se servant du conte pour sensibiliser le public à son action de sauvegarde du patrimoine africain d'une part, et pour faire réagir face à des sujets sensibles d'autre part.

Le conte, en se voulant une œuvre à part entière dans sa forme scénique répond ainsi au concept d'entropie, qui permet en communication de mesurer l'incertitude de la nature d'un message, à partir de celui qui le précède. Autrement dit, si voir un conte raconté par un conteur semble prévisible (donc avec un faible degré d'entropie), le spectateur est toujours surpris de la mise en scène du conte, que ce soit par le biais de la danse, du théâtre ou des marionnettes, donc le degré d'entropie est plus élevé. Le spectateur est surpris par cet aspect non conventionnel du conte, son taux d'informations est lié au désordre que propose la mise en scène face au conte de base. Le conte n'est donc pas un objet fini, y compris sous sa forme scénique, mais au contraire un objet *ouvert* à une pluralité de propositions et d'interprétations, que le spectateur ne se contente pas de recevoir passivement mais au contraire qu'il construit, et qui implique, de sa part, un travail d'invention et d'interprétation. Il correspond à ce que Eco nomme le *lector in fabula*², ce lecteur modèle qui sait comprendre et saisir les intentions de l'auteur ou du metteur en scène, mais également les éléments sous-jacents, les non-dits. Le texte, tout comme la mise en scène se présentent selon les intentions de l'artiste comme un champ interactif entre le spectateur et le sujet. L'œuvre est ouverte parce que le spectateur fait la démarche et a les capacités d'y voir différentes interprétations, par rapport à son vécu, ses notions sur le sujet.

Ainsi, si chaque conte propose lui même une pluralité de lectures possibles, la mise en

1 Eco, *op.cit.*, p.59

2 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985

scène du conte permet de faire entrer en résonance les images proposées par le metteur en scène avec celles du spectateur, qui va pouvoir construire le sens final de l'œuvre selon sa vision. Il semble cependant que tous les contes n'aient pas le même « degré d'ouverture » ; en effet, si les contes qui proviennent d'une tradition orale semblent particulièrement enclins à interprétations, modifications ou variations, les contes d'auteurs semblent moins libres du fait qu'ils ne puisent pas leurs origines de la tradition orale (et de toutes les variantes possibles que cela suppose), bien qu'ils s'inspirent souvent de contes déjà existant. Marie Potonet dit ainsi ne pas s'être sentie le droit de prendre autant de libertés avec *La Petite Sirène* qui si elle avait monté un conte comme *Le petite chaperon rouge*¹, beaucoup plus vieux et surtout plus populaires. L'ouverture de l'œuvre en ce qui concerne son traitement à travers la mise en scène semble donc à mettre en lien avec la popularité et l'origine du conte, ce qui n'enlève en rien la part d'interprétation laissée au spectateur.

I.B.4. Nouvelles formes, nouveaux publics?

Rappelons ce qui a été développé jusqu'alors dans les rapports entre les choix de mise en scène et la réception du public: le conte, bien qu'encore profondément ancré dans le registre de la littérature jeunesse et du spectacle jeune public, semble aujourd'hui se départir de cette étiquette, un phénomène visible avec les nombreux metteurs en scène qui revisitent le genre en ne prenant pas spécifiquement ce public pour cible. A priori abordable par tous les arts de la scène, le conte devient un genre protéiforme et s'ouvre à de multiples possibilités d'interprétation, d'adaptation et d'actualisation, de même qu'il se rencontre désormais dans des programmations et des lieux très divers. Il s'agira pour conclure cette partie de se demander si cette rencontre entre le conte et les arts de la scène influence les publics dans leurs choix de spectacle.

Le public de prédilection des conteurs semble être un public défini autour de la notion de tout-public ou quelque fois de public familial. Pourtant, le public le plus présent dans les prestations des conteurs, à travers le milieu scolaire et les bibliothèques, semble être le jeune public.²

Ce constat de Henri Touati ne se rapporte toutefois pas au conte mis en scène. Comment expliquer cependant cette difficulté pour les conteurs à conquérir un public adulte ? Il semblerait que pour beaucoup, le conte *raconté*, en bibliothèque par exemple, ne soit pas considéré comme une création à part entière, fruit d'un réel travail. Quoi de plus facile que de raconter une histoire ? (c'est bien sur méconnaître le métier de conteur, avec le travail de recherche sur les récits, les techniques de contage, etc. que cela sous entend). La mise en scène théâtrale du conte permet en comparaison de dépasser l'association du conte au jeune public, en renvoyant à un

1 Entretien avec Marie Potonet, MC2, 6 janvier 2010

2 Touati, *op. cit.*, p.89

travail que le spectateur lambda peut reconnaître et identifier : travail de mise en scène, de création des décors et des costumes, de répétition des comédiens, etc...

Mais ce qui semble décisif dans le choix du spectateur, c'est surtout la manière dont est présenté le conte dans les programmations. En dehors des festivals spécialement dédiés au genre, c'est le plus souvent la forme (marionnette, danse) qui l'emporte sur le fond. Sans s'enfoncer dans les méandres des stratégies de communication, on remarque que certaines structures font particulièrement la distinction entre chaque type de spectacle ; c'est le cas de la MC2, qui cloisonne les pratiques en séparant danse, musique et théâtre, alors que d'autres salles, comme l'Espace 600, proposent une programmation chronologique sur la saison. La programmation de la MC2 peut donc paraître restrictive, dans le sens où un spectateur qui ne serait pas intéressé par la danse ou par la musique irait feuilleter uniquement les pages concernant le théâtre. Il faut pourtant considérer le public de la MC2 dans son ensemble, composé majoritairement d'assidus, voire d'une élite culturelle, qui fait preuve de curiosité intellectuelle et qui feuilletera sans doute tout le programme. A priori donc, on ne risque pas de nous présenter le conte en tant que tel, mais plutôt comme propos d'une pratique artistique. Il semble pourtant que le public qui assiste au spectacle ne soit pas seulement constitué d'amateurs de la pratique en question (danse, etc), mais semble au contraire s'étendre jusqu'à toucher des non-pratiquants.

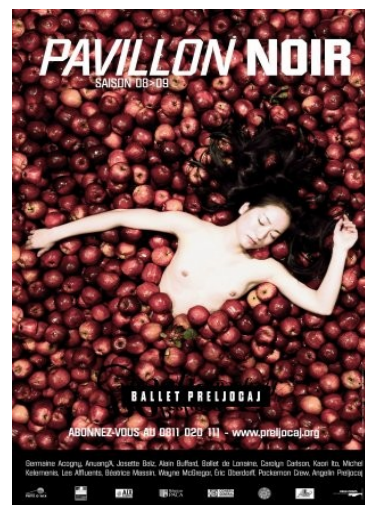
Appuyons nous sur l'exemple de *Blanche Neige* pour aller plus loin. Le spectacle est situé dans la programmation « danse » de la MC2. Des études sur la fréquentation des spectacles de danse révèlent un public très majoritairement adulte, appartenant indéniablement à la « culture cultivée » ; une pratique culturelle nettement dépendante du niveau de diplôme¹. Dans les années quatre-vingt dix, des études ont montré que les publics de la danse (que ce soit le ballet ou la danse moderne) était principalement des publics ayant déjà une pratique culturelle, principalement théâtrale et musicale². Quoi qu'il en soit, la danse ne semble pas être une sortie culturelle dominante dans le secteur des arts vivants: en 2003, 12% des français de 15 ans et plus ont fréquenté au moins un spectacle de danse. Parmi eux, on dénombre beaucoup de pratiquants, notamment amateurs³. La danse semble donc toucher plus particulièrement un public de passionnés, avec des spectacles qui peinent à se vulgariser, encore considérés par beaucoup comme une pratique en marge, difficile d'accès.

Celui que l'on nomme "le grand public" peut en effet parfois être perplexe, dans le doute, voire le

-
- 1 Olivier Donnat et Florence Levy, « Culture prospectives » [en ligne], *Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques*, juin 2007 (page consultée le 14 Avril 2011) <<http://www.culture.gouv.fr/deps>>
 - 2 Jean-Paul Baillargeon (dir), *Les publics du secteur culturel: nouvelles approches*, Institut québécois de recherche sur la culture, Presses universitaires de Laval (Québec), 1996, p. 51. Selon l'étude, le public des ballets est formé de 74% de gens ayant assisté à une pièce de théâtre, et de 60% allant à des concerts de musique classique, tandis que le public de la danse moderne serait formé de 67% d'amateurs de théâtre et de 37% d'amateurs de musique classique. Ces chiffres ont sans doute évolué aujourd'hui, mais le rapport d'influence entre ces pratiques reste semblable.
 - 3 Catherine Lephay-Merlin, « Les publics du spectacle vivant » [en ligne], *REPERES DMDTS N° 4*, Février 2008 (page consultée le 10 Avril 2011) <<http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes4.pdf>>

malaise ou l'irritation face à des formes qui peuvent lui sembler inaccessibles.¹

Le conte semble alors jouer un rôle décisif dans le renouvellement des publics de la danse. *Blanche Neige* devient ainsi un facteur non négligeable, une référence qui parle et qui, parce que c'est un conte, invite des spectateur non initiés à se rendre à un spectacle de danse, informés par la communication visuelle massive faite dans la ville (semblable à l'affiche ci-contre), qui elle, s'appuie particulièrement sur le fait que c'est *Blanche Neige*. Mais cette communication n'est pas non plus anodine! Angelin Preljocaj étant une des grandes figures de la danse à l'heure actuelle, c'est également le nom du metteur en scène qui va attirer des spectateurs. Le conte semble donc avoir un pouvoir de démocratisation de la danse, en servant de point



Affiche pour la saison 2008-2009 du Pavillon Noir. Preljocaj, *Blanche Neige*, 2008, © Jean-Claude Carbonne

de repère pour les non initiés, et permettant ainsi plusieurs grilles de lectures du spectacle. A l'inverse, les publics de la danse ou d' Angelin Preljocaj en particulier deviennent de fait des publics du conte, une manière également de montrer que le conte dépasse le stade d'histoire pour enfant en s'adaptant très bien à un genre plutôt prisé par un public adulte. Le spectacle n'est d'ailleurs pas proposé aux enfants dans la programmation de la MC2.

Marie Potonet prendra le chemin inverse avec sa *Petite Sirène*, « Spectacle tout public, dès 8 ans ». Sachant que le public de la MC2 est majoritairement un public d'adulte, elle propose à des classes l'étude de *La Petite Sirène* dans leur parcours scolaire. Elle engage ainsi une démarche identique à celle de l'étude d'un « classique » du théâtre (« un Molière », « un Marivaux », etc.) à l'école ou au collège, lorsque les enfants assistent à la représentation à l'issue de leur travail (la même démarche a été mise en œuvre pour *Sepopo la Fleur* avec des collégiens, qui ont travaillé en amont sur le conte africain). Le conte permet ici d'emmener de jeunes scolaires à la MC2, une structure qui est très peu tournée vers les spectacles jeune public, tout en s'adressant aux adultes (on retrouve également l'intervention de la danse dans le spectacle, toutefois, celui-ci est rangé dans la catégorie théâtre).

Avec ces deux adaptations scéniques de contes célèbres présentés à la MC2, on peut déjà certifier que la rencontre du conte et la scène engendre un renouvellement des publics, en terme de tranche d'âge mais également en faisant cohabiter des publics dits « captifs », c'est à dire les publics ayant déjà une pratique culturelle (mais pouvant également être interprété comme « n'ayant pas le choix », c'est le cas les publics scolaires, ou l'activité est imposée), avec les publics « non-captifs », c'est à dire qui ne sont pas adeptes de pratiques culturelles et ne sont

¹ Cindy, Primierollo *Où va la danse contemporaine?* [en ligne], mémoire sous la direction de Jacques Bonniel à l'université Lumière Lyon II, 2002-2004, (page consultée le 28 Mars 2011) <<http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-767.pdf>>

pas rattachés aux structures que proposent les spectacles, mais qui sont attirés par le conte qu'ils connaissent.

Si la question des tranches d'âges se pose de toute façon lors de la création et de la programmation d'un conte, il faut considérer que la plus part des contes mis en scène ne sont pas connus du grand public, et donc qu'il ne faut pas compter sur la notoriété de l'histoire pour attirer un public d'adultes, qui seraient nostalgiques des histoires de leur enfance. *La Gigantea* se trouve dans ce cas de figure, d'autant plus qu'elle ajoute à la connotation « jeune public » du conte celle de la marionnette. Bien que cette pratique ait longtemps été destinée à un public plus particulièrement adulte, la marionnette se voit aujourd'hui rattachée à l'enfance dans la pensée occidentale: en France, la première référence en terme de marionnette étant Guignol, le public associe le genre au spectacle de divertissement pour enfants. Pourtant dans d'autres sociétés plus orientales, la marionnette s'adresse aux adultes, comme le traditionnel Bunraku japonais, mise en scène de tragédies historiques et légendaires. En France, la part consacrée au jeune public est équivoque : 8% des créations de spectacles de marionnettes sont à destination des enfants (pour 45% des représentations), 50% à destination du tout public, souvent majoritairement composé d'enfants (pour 46% des représentations), et 12% seulement sont à destination des adultes (pour 8% des représentations)¹. Dans le cadre de la programmation du FITA, *La Gigantea* s'adresse à du tout public. Comme nous l'avons vu, l'absence de paroles et la grande importance apportée à l'esthétique et à la poésie, tout en abordant des sujets graves, propose différents niveaux de lecture à l'enfant et à l'adulte. Les représentations étant suivies d'une intervention (précisée dans la programmation) d'organismes impliqués dans les problèmes liés à l'accès à l'eau ou militant sur le sujet des enfants soldats, on propose une approche plus analytique et plus engagée pour un public adulte, qui sera peut-être intéressé par les débats dont le conte sera le point de départ, pour ensuite s'engager sur des discussion plus larges avec les intervenants concernant le sujet abordé. Cette approche est ici permise par le biais du FITA; encore une fois, le contexte de la représentation semble déterminant sur la question des publics.

Mais outre la problématique des âges, le FITA se donne pour mission de faire venir au théâtre un public de non habitués, créant ainsi « un public d'une rare mixité sociale, culturelle et générationnelle ». Si l'on prend le conte de *Sepopo la Fleur*, on peut s'attendre au traditionnel « tout public » : d'une part, du à l'engouement des français pour les cultures « exotiques » : les parents emmèneront leurs enfants découvrir le folklore africain; d'autre part, pour des raisons historiques : on peut s'attendre à des personnes d'un certain âge, issues des anciennes colonies françaises comme le Congo français ou le Bénin, qui sont nées ou ont vécu en Afrique et désirent à travers le spectacle retrouver des éléments de cette culture. Au delà de ces publics potentiels, le FITA vise à mobiliser « les populations les plus en marge, les plus oubliées de

¹ « Quels chiffres pour la marionnette en France? » [en ligne], *La marionnette en Isère*, Mars 2011 (page consultée le 7 mars 2011) <<http://www.marionnette-en-isere.org/index.htm>>

notre société, souvent très éloignées de la culture »¹. Tout comme avec *La Gigantea*, de nombreux temps d'échanges sont mis en place en amont avec des foyers, des établissements scolaires ou des MJC. Il y a également un important travail de terrain pour aller à la rencontre et solliciter ces « non-publics » que nous avons évoqués précédemment, faire venir au théâtre ceux qui n'y ont pas accès, en marge des pratiques culturelles. Le conte devient ainsi l'occasion de rassembler de nouveaux publics, issus de tous horizons. On retrouve d'ailleurs à travers la notion de non-public l'idée des publics « non-captifs » précédemment évoquée.

Ainsi, dans une époque où le terme « inter-générationnel » semble être le mot d'ordre des politiques culturelles, la rencontre entre le conte et la scène ouvre de nouveaux horizons en terme de mixité et d'accessibilité aux publics, que ce soit pour les spectateurs du conte ou des différents arts de la scène qui lui redonnent vie. La question du renouvellement des publics n'est toutefois pas aussi simple que la seule rencontre entre les spectateurs du conte et ceux de la marionnette ou de la danse, puisqu'il faut prendre en compte différents facteurs déterminants:

- La structure d'accueil, qui permettra de différencier des salles comme la MC2, qui s'adresse plutôt à un public adulte d'habités, de l'Espace 600, beaucoup plus tourné vers la programmation jeune public ;

- Le cadre dans lequel est proposé le spectacle : *La Gigantea* ne s'adresse pas au même public lorsqu'il est présenté lors du festival d'Avignon ou à l'Espace Paul Jargot dans le cadre du FITA. Idem pour *Blanche Neige*, qui a pu rencontrer des publics du monde entier lors de sa tournée, ou encore *Sepopo la Fleur*, qui n'appellera pas au même public en étant joué en France qu'au Burkina Fasso ;

- Enfin, le metteur en scène du conte, ou la structure où a été créé le spectacle, joue énormément dans le choix du spectateur, que ce soit comme gage de qualité ou comme référence artistique.

Une création d'Angelin Preljocaj constitue un événement. Le chorégraphe aborde des thèmes qui ne peuvent laisser indifférent et renouvelle de façon surprenante son mode d'expression. Aussi les grands festivals comme Venise, Avignon ou Montpellier se disputent-ils sa présence.²

Angelin Preljocaj, comme c'est le cas pour Joël Pommerat ou Olivier Py en théâtre, se place parmi les incontournables du spectacle vivant dans le domaine de la danse, et provoquera un engouement d'autant plus grand auprès du public du conte.

1 Laurent Poncelet, « Un Théâtre au cœur de la cité » [en ligne], *FITA Rhône-Alpes 2010* (page consultée le 20 Décembre 2010) <<http://www.fita-rhonealpes.fr/>>

2 René Sirvin « Agressivité Sophistiquée » *Le Figaro*, 2 juillet 2004

I.C. LA SCÈNE AU SERVICE DU CONTE

Cette diversification des formes et des publics que propose la rencontre du conte et de la scène semble ainsi donner non seulement un nouvel élan au genre, mais également permettre de retrouver à travers les arts du spectacle des éléments propres à la tradition orale qui tombe en désuétude.

Il nous faudra ici sortir un peu du théâtre européen pour mieux comprendre les relations d'assistance que propose la scène au conte en nous intéressant d'un peu plus près au théâtre traditionnel africain, pour finalement revenir vers des problématiques plus contemporaines, en ce qui concerne par exemple le choix du spectateur d'aller voir un conte au théâtre plutôt qu'au cinéma. Nous verrons alors en quoi les choix de mises en scène vont permettre de faire ressortir des aspects particuliers du conte, mais surtout la capacité de la scène à replonger le spectateur dans une démarche similaire à celle proposée par les conteurs, en recréant l'aspect communautaire du conte le temps d'une représentation éphémère. En se mariant avec le conte, la scène pourra ainsi permettre au spectateur une nouvelle approche du genre, en interrogeant par exemple sa capacité à s'émerveiller des représentations de ce qui était fait pour être imaginé à travers la parole.

Il conviendra alors de se demander si la représentation scénique du conte ne risque pas de figer le genre dans une forme qui ne serait plus susceptible d'évoluer, puisque répondant désormais aux exigences de la représentation théâtrale.

I.C.1. Le conteur, un spectacle à lui tout seul

Si le conte apparaît comme le genre narratif le mieux adapté pour la scène de par sa linéarité et sa structure, c'est également parce que la notion de spectacle et de mise en scène est déjà présente à travers l'art du conteur. Depuis le mouvement de renouveau du conte dans les années soixante-dix, le terme de conte est souvent utilisé pour désigner l'art de raconter, de captiver un public. Cette tendance peut être mise en parallèle avec le mouvement de décentralisation théâtrale, ou des hommes de théâtre comme Jean Dasté (1904 -1994) souhaitent sortir le théâtre des salles, pour retrouver un contact direct avec le public, dans l'esprit des bateleurs. Le point de rencontre entre la scène et le conte se trouve peut être ici, entre un théâtre qui veut sortir de ses murs et une parole qui devient représentation.

Anne Quesemand, écrivaine, metteur en scène et directrice artistique depuis 2000 au Théâtre de La Vieille Grille à Paris, programme du conte parmi ses spectacles, et interroge cette frontière qui semble finalement assez mince entre théâtre et conte. Lors de son intervention pour les Rencontres professionnelles du conte en région Centre¹, elle appuie cette idée que le conte

¹ CliO [en ligne] *op.cit.*, p.16

est en lui-même un spectacle, et que la distinction entre les termes « jouer » et « raconter », respectivement associés au théâtre et au conte, n'a pas lieu d'être. La notion de spectacle se ressent déjà chez certains conteurs sans pour autant que le conte soit « mis en scène » au sens classique. Même si une certaine sobriété est conservée chez la plus part des conteurs, les contes sont toujours un peu joués : expressions du corps et du visage, changements de voix ou déplacements sont autant d'éléments qui introduisent déjà une idée de mise en espace et de mise en voix, des passages plus ou moins obligés pour la mise en scène d'un spectacle. L'orateur a donc besoin de peu de moyens pour que le conte prenne déjà des allures de spectacle. C'est le constat qu'a également fait Atavi-G lorsqu'il a commencé à raconter des contes qu'il avait collecté : très vite, des éléments de jeux se sont imposés d'eux-même lorsqu'il était en représentation. Il ne se contentait pas de raconter l'histoire, mais incarnait les personnages de son récit à travers ses expressions corporelles et sa voix, mimait les actions, suggérait des lieux, etc, à travers un procédé finalement assez semblable à ce que font les griots¹. Le conteur est ainsi tout à la fois metteur en scène, répertoire vivant, créateur d'image, scénographe et personnages, et fait appel à ses talents multiples pour faire vivre le conte.

Cette intégration de techniques pratiques à l'art du conte se retrouve en fait à travers le théâtre africain sous le terme de « griotique ». Ce concept est né au début des années soixante-dix, à l'occasion du colloque sur le théâtre négro-africain initié par l'École des lettres et sciences humaines de l'université d'Abidjan. A l'époque, des chercheurs occidentaux ont établi un rapprochement entre le théâtre dans la Grèce antique et certains rites africains, car les deux utilisent le masque; si certains ont poussé plus loin ce rapprochement, en voyant quelque chose de théâtral dans rites africains, pour d'autres, le terme de théâtre ne pouvait s'apparenter à une société qui ne fonctionne quasiment que sur un mode d'oralité, puisqu'il est caractéristique d'une culture écrite, qui différencie celui qui met en scène de celui qui joue de celui qui écrit. C'est face à cette affront à la culture africaine que des dramaturges africains vont s'inscrire dans un théâtre engagé, proposant une valorisation de leur culture en contre pied du théâtre et des normes occidentales². Niangoran Porquet, homme de lettre, et artiste à l'origine de ce mouvement de reconnaissance du théâtre africain donne alors naissance au terme de « griotique », une forme théâtrale que l'on pourrait rapprocher avec le travail d'Atavi-G, puisqu'elle s'inscrit dans la mise en valeur du patrimoine et de la culture d'Afrique noire. La

1 En Afrique, le métier de conteur est un métier nouveau, il n'y a pas de conteurs professionnels. Les griots ont des statuts bien spécifiques, puisque répartis en castes, et sont dépositaires de l'art de la parole. Griot veut dire « beau parleur », ce n'est pas un terme péjoratif, mais cela veut dire celui qui sait bien s'exprimer. Selon Atavi-G, il est généralement sollicité par les familles, pour les demandes en mariage par exemple: il s'adresse à la future belle famille, et parle à la place de l'homme. Ce n'est pas un conteur, mais un maître de la parole, qui maîtrise tous les aspects liés à l'oralité, détenteur d'un savoir et d'un patrimoine à transmettre. Dans le temps, c'était plutôt les personnes âgées qui contaient, ce n'était pas une profession proprement dite.

2 Source: article paru dans le quotidien *La Tribune* à l'occasion du Festival International de Théâtre d'Alger, ou s'est tenu un colloque sur le théâtre africain.

Sihem Ammour, « La « griotique », une revendication de la renaissance culturelle africaine. Abordée par le dramaturge ivoirien Acho Weyer en marge du Panaf » [en ligne] *La Tribune*, 27 juillet 2009 (page consultée le 1er Avril 2011) <<http://www.latribune-online.com/index.php?news=20358>>

« griotique », est définie par Porquet comme

l'expression dramatique dans laquelle s'intègrent d'une manière méthodique et harmonieuse le verbe et le chant, le mimétisme et le gestuaire, la danse et la musique, la littérature et l'histoire des Afro-nègres.¹



Un des jeunes conteurs en représentation.
Compagnie Zigas, Sepopo la Fleur,
Lomé (Togo), 2002

Le griot occupe la place centrale. La griotique est vue comme une forme de philosophie de l'expression de la culture africaine à travers les techniques du griot : gestuelle, jeu, chorégraphie, musique... Dans une rupture totale avec les mises en scène occidentales « à l'italienne », l'espace de jeu est resserré avec l'espace du public-acteur, évoquant les veillées autour du feu. « Le grioticien », c'est à dire l'acteur du spectacle, utilise tous les moyens artistiques à sa disposition, (corps, voix, gestes, musique) pour créer personnages, décors et ambiance, pour transmettre une émotion au public, etc. Nous retrouvons de cette pratique dans la mise en scène de *Sepopo la Fleur* par Atavi-G, qui serait plutôt une mise en théâtre selon lui. Les acteur-conteurs sont habillés en

costume traditionnel africain, le visage peint pour faire d'autant plus ressortir leurs expressions et leurs mimiques (photo ci-contre). En plus de leur formation de comédien, ils bénéficient d'un entraînement physique conséquent, afin de pouvoir exploiter au maximum leur corps lorsqu'ils miment et jouent divers éléments du conte: des personnages comme Sepopo, sa belle-mère, ou les enfants du buisson dont on pourra distinguer les personnalités grâce à l'interprétation des comédiens, des personnages magiques comme le génie, ou encore diverses actions, comme Sepopo allant chercher l'eau, courant pour faire les multiples tâches ménagères... Ils maîtrisent également les percussions, qui interviennent régulièrement accompagnées de chants tout au long du spectacle. Ces techniques de contage s'associent au travail de mise en scène initié par Atavi-G, que nous avons évoqué précédemment. Les comédiens sont dirigés comme pour n'importe quelle mise en scène, le spectacle est filé et répété encore et encore, pour aboutir à de nombreuses représentations millimétrées, mais qui, malgré leur trame et leurs répliques fixes, laissent toujours une place au public pour intervenir et aux comédiens pour s'adapter à celui-ci, fidèle à la tradition des griots.

Il semblerait donc que le conteur à travers sa technique approche déjà d'une pratique de la mise en scène du conte, avec des moyens beaucoup plus modestes bien sûr. Si le type d'adaptation scénique peut ne pas sembler comparable avec le travail de création artistique et technique que nous connaissons (il y a comme un gouffre entre un spectacle comme *Blanche-*

1 *ibid.*

Neige ou *La Petite Sirène* et un conte proposé par un conteur), la frontière peut parfois être mince, comme avec *Sepopo la Fleur*, où la technique du griot se marie habilement avec un véritable travail de mise en scène du conte.

I.C.2. Quand l'oralité ne suffit plus : un exemple concret, le théâtre du recyclé

Le conte dans sa forme orale renvoie à une idée de transmission. Transmission de savoirs, d'histoires, mais surtout transmission d'un patrimoine. On parle en effet souvent du conte comme un patrimoine oral immatériel (par rapport au document écrit, une distinction apparue au début des années 1990), car il est caractéristique d'une langue, d'une culture ou d'une civilisation, et permet d'en comprendre l'environnement social et politique.

C'est à travers des générations de conteurs que ces récits se véhiculent, parfois se transforment, véritable héritage culturel du passé. Pourtant, si le conte se définit avant tout comme une forme orale avant d'être un genre littéraire écrit, on ne peut s'empêcher de constater que cette pratique se perd. Les nouveaux moyens de communication ont peu à peu remplacé les veillées autour du feu, et avec les rassemblements du conteur avec son public. C'est alors tout un patrimoine qui est en phase de disparaître si rien n'est fait pour le sauvegarder et le valoriser. « En Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » disait l'écrivain Hampté Ba. Plusieurs solutions sont alors possibles pour sauvegarder le conte, nous en retiendrons deux ici: d'une part, fixer ce patrimoine à l'écrit, comme l'on fait les frères Grimm et bien d'autres, en collectant ces contes de la bouche de ceux qui les racontaient (ce qui donne parfois des versions différentes pour un même conte, d'où l'intérêt), pour qu'ils soient accessibles au plus grand nombre. D'autre part, exploiter la théâtralité et les arts du spectacle inhérents au conte, pour mettre en valeur ce patrimoine en perdition par le biais de la scène. (Il faudrait également parler des enregistrements sonores ou vidéos, qui permettent une approche au plus près de cette oralité, et qui nécessiteraient une étude particulière)

Ces deux solutions, le conteur Atavi-G, metteur en scène de *Sepopo la fleur* et de nombreux autres contes, entend bien les mettre en pratique à travers ce qu'il appelle « Le Théâtre du Recyclé »¹. Pour contrer l'invasion des moyens de communication modernes, car en ville, la radio prenait la place des retrouvailles autour du feu, il a commencé en 1976 une collecte des contes de son enfance, d'abord dans son village, puis en élargissant progressivement ses recherches. Il transcrivait ces anciens contes africains pour en garder une trace, dans l'idée de valoriser son patrimoine (pour être sûr qu'ils ne disparaissent pas, les contes sont écrits en français). C'est en racontant qu'il découvre la multidisciplinarité du conte (il lui arrivait de chanter, d'interpréter en fonction des réactions du public), et en exploitant cette idée d'une

¹ Entretien avec Atavi-G, Théâtre Prémol, 25 Novembre 2010

théâtralité inhérente au conte qu'il initie en 1996 « Le Théâtre du Recyclé ». Cette initiative peut se résumer à travers les objectifs suivants :

Tout d'abord, **la transformation et l'exploitation des éléments désuets d'une culture.** Cette pratique théâtrale du conte fait appel à des éléments culturels que les gens ont délaissé, pour leur redonner vie artistiquement. Ces éléments existent en dehors de la scène, il faut savoir les utiliser. Il invente aussi selon les thèmes :

A la fin de Sepopo la fleur, des personnes âgées au sortir du spectacle ont souvent repris le chant *Enfant de tout Pays* de Enrico Macias. Je n'ai pas mis cette chanson parce que le spectacle allait être joué en France, mais parce que c'est un chant qui a marqué mon enfance. C'est un exemple d'élément désuet.¹

C'est dans ce sens qu'il a entamé les recherches sur le djembé, avec le spectacle *Azarki*.

Une préoccupation essentielle du Théâtre du Recyclé est de **rendre le conte « vivant »**² (du moins d'avantage qu'il ne l'est déjà, l'art de la parole étant déjà un art vivant), c'est à dire qu'il ne soit plus seulement parole. La parole n'est en effet que l'un des nombreux moyens dont dispose l'homme pour communiquer, il y a d'autres moyens, comme nous l'avons vu avec *La Gigantea*, où aucune parole sensée n'a été prononcée. Cette idée, nous l'avons vu précédemment, se retrouve dans la technique d'Atavi-G : il ne conçoit pas le conteur sans gestuelle. Il y a un important travail de recherche sur la parole, sur la musique et sur le corps (danse, déplacement, regard...), véritables relais de la parole. Si le conteur ne trouve pas toujours le mot juste, mais qu'il sait utiliser son regard et ses gestes il n'a alors pas de problème pour transmettre son idée, son sentiment au public. Véritable artiste aux talents multiples, le conteur doit faire vivre le conte, il ne peut pas se contenter de rester assis et de *dire* son histoire, mais il doit au contraire exploiter tout le potentiel artistique que propose le genre. La scène offre au conte des possibilités artistiques variées, puisqu'elle lui propose une scénographie, des effets de mise en scène, une incarnation de ses personnages, et c'est en cela qu'elle le rendra plus « vivant », en le faisant exister physiquement et matériellement.

Loin des mises en scène divertissantes de contes, qui fleurissent un peu partout aujourd'hui, le Théâtre du Recyclé tient également à **redonner sa valeur didactique au conte.** En Afrique, le but fondamental du conte est d'éduquer, et non de divertir. Le conte transmet des valeurs, une morale, il impose au public une autre manière d'assister au spectacle, en étant interactif. Il y a des techniques d'interpellation directes et individuelles du public. Celui-ci doit se sentir concerné, doit avoir envie de réagir d'une façon ou d'une autre à ce qui est dit. Atavi-G insiste sur l'importance de cette participation :

¹ *Ibid.*

² Selon les termes employés par Atavi-G.

Je ne peux pas jouer devant un public qui assiste à mes spectacles. J'ai besoin que le public réagisse. Ce n'est pas un crime d'intervenir verbalement dans le spectacle, c'est comme ça que chacun prend un parti. Au théâtre en France, quand tu tousses aille aille aille! En Afrique, il n'est pas rare que quelqu'un dise « Tu mens! ». Il ne faut pas l'ignorer, mais au contraire savoir répondre brièvement pour continuer.¹

Il faut savoir valoriser ceux qui participent. Pour faire intervenir le public, il y a des éléments importants: le regard, les déplacements, le verbe... Un bon conteur peut interpeller un individu dans le noir, et même s'il ne voit pas la personne, il sait qu'elle le voit. L'art du conteur est de créer des réactions actives et inactives dans le public. Ce retour au didactique ne va pas pour autant de soi; on ne prête plus guère au conte de portée didactique aujourd'hui, le genre étant d'avantage considéré comme un divertissement. Cette démarche se heurte donc d'une part à la méconnaissance des valeurs véhiculées par ces traditions, d'autre part à l'absence potentielle des instruments d'analyse pour le spectateur, qui de plus, n'est guère habitué à se faire interpeller lorsqu'il va *voir* un spectacle.

Au delà de cette recherche de valorisation d'un patrimoine, d'un art et d'un public, c'est aussi **une recherche identitaire du théâtre** qu'il poursuit. Si la classification de « théâtre africain », ou de « théâtre européen » peu rebute, il semble pourtant important de marquer cette différence, puisqu'en terme de pratique ou de patrimoine, ce n'est pas du tout la même chose; personne n'irait dire que du théâtre français est du théâtre chinois! Il s'agit bien ici de défendre une culture et des pratiques liées au continent africain, à mettre en valeur ses traditions en présentant quelques éléments sur la scène. Ainsi selon Atavi-G, si le théâtre, et en particulier le conte, doit se faire représentation du quotidien, alors ce que fait le Théâtre du Recyclé doit pouvoir être identifié comme du théâtre africain. Cette approche identitaire doit cependant être appréhendée avec prudence afin de ne pas glisser vers une forme de communautarisme² qui tendrait à séparer, à morceler ces cultures en les opposant les une aux autres, ce qui irait à contre sens des valeurs multiculturelles que porte le conte...

En mettant en scène le quotidien à travers le conte, Atavi-G fait du Théâtre du Recyclé **un théâtre engagé**. La parole au passé devient alors un canal, par lequel il peut faire passer des messages, pour que ceux qui l'entendent comprennent l'allusion au présent. Entourer la réalité par le merveilleux habituel du conte permet de parler du présent par allusion, de manière à être compris du public. Ce genre de pratique a permis par exemple de critiquer le système pendant la

1 Entretien avec Atavi-G, Théâtre Prémol, 25 Novembre 2010

2 Selon les termes de Joseph Mace-Scaron, qui établit une différence entre ce qui relève de la communauté, et ce qui est de l'ordre du communautarisme: « *Le communautarisme [...] naît quand on passe « du droit à la différence à des droits différents ».* Il se sert des différences pour s'opposer aux autres groupes. Or, toute communauté peut glisser vers le communautarisme, excepté la communauté nationale, qui repose, par définition, sur une culture commune, un langage commun, un rapport commun à la cité. » (interview réalisé par Génération république en septembre 2001).
MACE-SCARON Joseph, *La Tentation communautaire*, Paris, Plon, 2001

dictature togolaise: le prétexte du conte d'aborder des sujets forts avec des personnages fictifs, hommes ou animaux, servait pour contourner la censure et attaquer le système politique. Il y a une réelle portée militante à travers l'utilisation des contes, ce n'est jamais un geste innocent, et le public comprend assez bien les allusions aux réalités sociales et politiques évoquées. Il faut néanmoins s'interroger sur la capacité réelle du spectacle à concilier engagement et didactisme, des notions qui semblent porter le conte dans des dictionnements plutôt opposés.

La technique du Théâtre du Recyclé donc peut être **un moyen d'éveil social** (et de valorisation) pour un public que l'on aura rendu réceptif. Atavi-G construit beaucoup ses spectacles en rapport avec l'actualité. *Sepopo la Fleur* a ainsi été joué à Bobigny, peu après les scandales sur la prostitution des immigrés venant d'Afrique¹. Quand il aborde un thème, il ne le localise pas seulement en Afrique, si le même problème se pose ailleurs. C'est la société moderne qui l'intéresse.

Le Théâtre du Recyclé propose donc à travers le conte et les arts de la scène de revaloriser un patrimoine africain en perte. Le public est sollicité, appelé à voir, à entendre et à réagir, face à un spectacle engagé. La mise en scène du conte permet de revisiter ces « éléments désuets », mais également d'ancrer l'histoire, les thèmes et les personnages qui ont pris vie à travers les acteurs-conteurs dans une réalité et une actualité, pour que ce patrimoine immatériel laisse une trace là où la parole seule ne suffisait plus.

I.C.3. Une rencontre décisive ?

Au delà de la capacité de la scène à remettre sur pied une forme pour laquelle l'oralité n'est parfois plus suffisante, le choix de faire se rencontrer à travers la multiplicité des arts et des pratiques artistiques le conte et le théâtre n'est pas un choix anodin. On peut d'avantage s'interroger sur le médium que décide d'utiliser l'artiste : pourquoi le théâtre plutôt qu'un autre moyen pour s'exprimer ? Quel en est l'enjeu ? Bien sûr, chaque médium, que ce soit le théâtre, le cinéma, la musique ou la production d'écrits a un impact différent sur le spectateur. Outre le fait qu'un créateur est généralement plus sensible à un procédé qu'à un autre, cette préférence révèle aussi une réelle volonté de sa part de toucher son public d'une manière particulière. C'est un choix délibéré. Nous l'avons vu, le conte est un genre particulièrement adaptable pour la scène, par rapport à d'autres genres littéraires comme le roman ou à la poésie. Si cette facilité pour la transmodalisation explique le choix de ce genre narratif, il revient désormais de s'interroger à l'inverse sur le choix de l'artiste et du spectateur en ce qui concerne le médium, autrement dit sur la volonté d'adapter ou d'aller voir un conte au théâtre plutôt qu'au cinéma par

¹ Évocation d'une affaire entamée en 2001 concernant la disparition de mineurs étrangers arrivant en France. Une filière de prostitution, réceptionnant de jeunes femmes d'origine africaine à la sortie de la zone d'attente ou du tribunal de Bobigny, a été dénoncée suite à l'observation de bénévoles assistant aux audiences.

exemple.

Nous l'avons vu, cette rencontre entre les arts de la scène et le conte permet d'ouvrir à de nouvelles pratiques, tout en redonnant un nouveau souffle au genre. Finit l'image vieillotte du conte au coin du feu. La scène donne l'opportunité aux histoires connues de se faire réentendre et réinvestir d'un sens nouveau, à travers la vision du metteur en scène et la confrontation avec un public plus ou moins renseigné sur le sujet. Le choix de la mise en scène est donc capital: doit-on donner une version historique du récit, ou plutôt symbolique ? Doit-on supprimer le rôle du conteur-narrateur au profit des personnages qui portent désormais leur propre histoire, ou au contraire mettre en avant le processus de narration ? Doit-on montrer ou plutôt suggérer ? Ces choix que propose la scène vont permettre de faire ressortir des aspects particuliers du conte : son caractère poétique (*La Petite Sirène, La Gigantea*), son esthétique (*Blanche Neige*), sa fable à la fois simple et grandiose (*Blanche Neige*) ou encore son caractère didactique (*Sepopo la Fleur*). Même si ce processus de représentation scénique du conte ne date pas d'hier, il donne un nouvel élan au genre. Au delà de la simple représentation, cette rencontre inscrit le conte dans une interaction particulière avec son public, qui vient dans une optique différente selon s'il va voir le spectacle dans le cadre d'une programmation particulière (FITA) ou d'une structure de diffusion. Ainsi, le public vient avec une approche différente lorsqu'il va voir un spectacle comme *La Petite Sirène* que lorsqu'il va voir un conte africain. Au côté plus sacré, plus enluminé, plus lointain, presque intouchable de l'un, et celui plus simpliste, plus direct, plus dynamique de l'autre, s'ajoute le cadre de la représentation que nous avons déjà évoqué: la MC2, « paquebot de la culture » pour le premier, et de nombreux petits théâtres et autres salles polyvalentes dans le cadre du FITA pour *Sepopo la Fleur*. Cette interaction avec les arts de la scène s'inscrit dans une démarche particulière liée au contexte de la représentation spécifique dans lequel le conte est présenté, puisqu'il répond désormais à des normes et à des caractéristiques liés au genre théâtral.

Mais ce qui va donner une importance particulière à la rencontre entre les arts de la scène et le conte, c'est cette idée de communion et de rassemblement autour d'un art vivant que l'on retrouve dans les deux disciplines, ce qui nous permet de faire une différence avec le cinéma ou les livres de conte, qui ne proposent pas ou peu ce regroupement pour assister « en direct » à l'histoire racontée, le temps de la représentation. On retrouve chez les spectateurs à la fois la volonté de partage d'une mémoire collective et en même temps le désir de retrouver une histoire qui subsiste en chacun d'eux de manière totalement subjective. Cette double démarche a été développée par François Flahault, philosophe et chercheur au Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL). En s'interrogeant sur la raison pour laquelle un conte nous a tant marqué, il met en lumière la double particularité du conte comme porteur d'un message qui nous parle et en même temps nous échappe (au même titre que les rêves), et qui se veut à la fois comme une représentation de notre condition humaine:

Tout en gardant un lien avec les rêves et les rêveries de chacun, les contes (et les récits de fiction en général) s'inscrivent dans un temps commun et constituent des références communes comme c'est le cas aussi pour les idées[...].¹

Le spectateur s'inscrit donc à la fois dans une démarche personnelle qui interroge sa vision du conte, et dans une démarche collective, celle de l'auditoire qui partage le moment du conte, plutôt qu'une démarche solitaire de lecture. La scène comme lieu de rassemblement se place ici au service du conte, en recréant un aspect communautaire, tout en apportant une dimension supplémentaire qui est celle de la représentation théâtrale.

La mise en scène d'un genre relégué à des traditions anciennes permet ainsi d'insérer le conte dans la modernité de la scène aujourd'hui : le spectateur ne va pas voir un conte, mais un conte au théâtre. On assiste à la création d'une pratique que l'on peut mettre en parallèle avec les relations entre conte et cinéma, à la différence que l'interaction présente un caractère éphémère et se déroule en direct, en faisant appel à la connivence du public. La convention entre le spectateur et ce qu'il voit représenté sur scène remplace la nécessité de la présence du conteur. Plus besoin de formulettes, l'entrée dans l'univers du conte se fait lorsque les lumières de la salle s'éteignent et que la scène s'anime : les comédiens de *Sepopo la Fleur*, figés jusqu'à ce que le public se retrouve plongé dans le noir, s'animent en entonnant un chant africain, afin de mettre les spectateurs dans l'ambiance propice au récit. L'espace de jeu de *La Petite Sirène* s'illumine, dévoilant la jeune sirène et sa grand-mère.

Un nuage de fumée envahit la scène, accompagné des premières notes de la musique de Malher pour annoncer l'arrivée de la mère dans *Blanche Neige* qui accouchera sur scène, tandis que la musique de *La Gigantea* donne vie aux marionnettes de Makou et sa mère qui s'animent doucement, semblant presque se réveiller en sortant de leur hamac (image ci-contre).



Début du spectacle de *La Gigantea*. Compagnie les Trois Clés, *La Gigantea*, Espace André Malraux, Kremlin Bicêtre, 2007

Cette approche scénique du conte apparaît ainsi comme un entre-deux, entre le genre oral qui ne laisse pas ou peu de traces, et l'approche écrite à travers les livres et les recueils, qui figent l'histoire dans une version qui sera toujours disponible pour les générations suivantes. Le processus s'inscrit sur une durée variable mais limitée dans le temps, qui s'achève lorsque le spectacle n'est plus représenté. La volonté de faire se rencontrer le conte et la scène dépasse alors la démarche (plus ou moins solitaire) du conteur qui choisit son histoire pour ensuite la faire entendre et vivre dans l'imaginaire du public. Elle engage un travail d'échange entre le texte, le metteur en scène qui veut en proposer une vision, les comédiens qui doivent donner vie

¹ FLAHAULT François, *La pensée des contes*, Paris, Economica, 2001, p. 11

à ces personnages et le public qui en a une image plus ou moins floue, sans parler des choix de la représentation, un travail qui nécessite donc des moyens et un travail en amont particuliers.

Comme avec la transmission oral, le conte mis en scène disparaîtra dans le temps. Au trois quart seulement, car il en restera néanmoins des traces matérielles : texte, plans de scénographie, quelques costumes et éléments de décors, comédiens, peut-être quelques photographies ou une captation vidéo... Mais l'essentiel, le moment éphémère de la rencontre et de la communion entre la scène et la salle ne subsistera que dans l'esprit des spectateurs, enrichis de cette nouvelle version (également bien sûr dans celui du metteur en scène et des comédiens, pouvant fièrement inscrire à leur palmarès qu'ils ont incarné la petite sirène ou Blanche Neige au même titre que Phèdre ou Roméo) qui viendra éclairer, compléter ou même remplacer l'image qu'ils avaient déjà.

En effet, le théâtre ravive ou met à jour une certaine signification du conte, qui se place au service du plaisir des spectateurs dans le déroulement du récit.

Pour l'auditeur ou le lecteur, ce n'est pas le message du conte qui importe d'abord - à supposer qu'il y en ait un -, c'est l'effet que produit sur lui le récit : il vit comme des fins en soi l'étoffe du récit, sa durée et les impressions qu'il éprouve. C'est à travers ce plaisir vécu que le récit contribue à mettre en sens son expérience.¹

Les réflexions menées par François Flahault concernant notre relation personnelle aux contes semblent rejoindre les théories de Richard Rorty sur le rôle de l'œuvre d'art dans la remise en question du spectateur (de son identité, de ses conceptions, mais nous y reviendrons plus loin) dès lors qu'il se reconnaît dans les personnages ou les situations que présente l'œuvre. Le conte, en étant présenté sous un nouveau jour enrichit le spectateur, il propose une redescription de son identité² par la découverte et l'utilisation de nouvelles approches, de nouveaux vocabulaires. En se confrontant à un traitement et une vision différente de la sienne, le spectateur élargit, modifie son propre « vocabulaire final »³. L'expérience artistique peut alors permettre de s'ouvrir et devenir plus sensible aux vulnérabilités d'autrui. Lorsque le spectateur va voir un spectacle comme *Sepopo la Fleur* ou *La Gigantea* dans le cadre du FITA, il vient avec son propre vocabulaire final concernant le conte et la thématique abordée. En se retrouvant confronté à une approche différente du conte par la scène, il se retrouve face à des vocabulaires finaux différents du sien, dont il va pouvoir, s'il le souhaite, s'enrichir afin de pouvoir témoigner avec un langage nouveau. Nous y reviendrons plus en détail dans la seconde partie de notre étude.

La rencontre entre le conte et la scène donne ainsi naissance à de nouvelles pratiques, qui remettent en question le spectateur dans son appréhension du genre. Si comme nous l'avons vu, la scène semble avoir un véritable rôle à jouer pour continuer à renouveler, à transmettre et à faire perdurer le conte en l'inscrivant dans des pratiques actuelles, cette association renoue

1 *Id.*, 7

2 Richard Rorty. *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993.

3 *Id.*, p.111

également avec l'idée de divertissement pour le spectateur, qui peut allier le plaisir procuré par le théâtre à celui de se faire raconter une nouvelle fois les histoires de son enfance.

I.C.4. Une force de conviction différente pour le spectateur

Si la scène devient l'occasion de rassemblement autour d'une histoire, il faut alors s'interroger sur l'impact que peut avoir la représentation scénique du conte dans la réception de l'œuvre par le spectateur. En effet, lorsque le conteur raconte, il a un travail spécifique dans son rapport au spectateur, puisqu'il propose une approche du merveilleux par image mentale, en laissant ainsi une part primordiale à l'imaginaire de chacun. A l'inverse, lorsque le conte est transposé pour la scène, il se heurte alors à la question complexe du point de vue, puisque la vision qui est proposée appartient au metteur en scène, et n'est pas forcément dans le conte. Le passage de l'une à l'autre de ces formes d'expression interroge sur la représentation du merveilleux : si le metteur en scène choisit de traduire ces éléments sur le plateau, ce n'est alors plus aux spectateurs de produire ces images dans son imaginaire, puisqu'il les voit représentées à travers une proposition scénique. La parole seule comme vecteur de l'histoire permet au contraire au spectateur de développer tout un imaginaire, en construisant ses propres images mentales.

Il faut alors se demander si le fait d'*imager* ce que nous avons *imaginé* pendant tant d'années ne réduit pas les interprétations possibles et ne conditionne pas le spectateur dans des images-clichés qu'il reçoit. (On peut se poser la même question en ce qui concerne l'adaptation de livres au cinéma).

Ce qui rentre en jeu à travers la représentation scénique du conte c'est la question de la crédibilité : faut-il représenter, suggérer ou simplement évoquer les éléments merveilleux propres au conte ? Une question qui s'est rapidement posée avec les premières féeries et tragédies lyriques à la fin du XVII^e siècle, où la représentation du conte faisait appel à un merveilleux manquant à ses débuts cruellement de vraisemblance, dans une tentation du spectaculaire qui se développait d'autant plus avec le théâtre à machine. Le problème posé par l'esthétique de l'enchantement est donc double, car il doit permettre de faire coïncider le désir d'évasion du spectateur avec la capacité matérielle du dispositif scénique et technique à produire du merveilleux, dans un mouvement entre désenchantement, du fait de la représentation de ce qu'il est en principe impossible de voir puisque lié à l'imaginaire, et ré-enchantement, de par l'illusion théâtrale productrice d'un sens nouveau que va se réapproprier le spectateur.

Ce problème de la représentation du merveilleux est abordé de différentes manières à travers notre corpus. Atavi-G reste plutôt dans la suggestion avec *Sepopo la Fleur*, en s'attachant encore beaucoup à la tradition orale (et donc au pouvoir des mots) propre aux contes africains : le génie est ainsi décrit physiquement et suggéré par les trois comédiens-conteurs, qui se placent

l'un derrière l'autre pour figurer un être irréel à plusieurs bras, tandis que l'un d'entre eux prend une voix grave pour donner la parole à ce personnage merveilleux. Le spectateur ne s'attache donc pas la représentation très schématique du génie, mais s'appuie au contraire sur la proposition des comédiens pour le développer avec sa subjectivité. Cette proposition permet ainsi une cohérence dans ce conte moderne africain, qui « mêle l'atmosphère magique des contes avec la réalité des conditions de vie d'aujourd'hui. »¹

Pour *La petite Sirène* en revanche la démarche est différente, puisqu'il aurait été difficile de ne pas représenter les sirènes en question, étant donné qu'elles sont les protagonistes de l'histoire. Si les choix esthétiques proposés sont efficaces et cohérents dans la mise en scène de Marie Potonet, comme nous l'aborderons plus loin dans une partie consacrée à l'étude des représentations scéniques du merveilleux dans le corpus, la mise en scène de ces être légendaires relève d'un phénomène de démythification, étant donné qu'ils peuvent difficilement être représentés physiquement tels qu'on les perçoit dans l'imaginaire collectif (des êtres hybrides mi-femme mi-poisson). De même, le traitement de la métamorphose physique et radicale de la queue de sirène en jambes humaines par un intermédiaire magique, traitée à travers ces quelques lignes dans le texte d'Andersen:

La petite sirène but le breuvage brûlant et il lui sembla qu'une épée à double tranchant pénétrait sa tendre chair. Elle perdit connaissance et resta là. Quand le soleil éclaira les flots, elle s'éveilla et sentit une douleur cuisante. Mais devant elle était le jeune prince; il fixait sur elle ses yeux noirs. Alors elle s'aperçut que sa queue de poisson avait disparu pour faire place à de jolies jambes blanches comme une jeune fille seule peut en avoir.²

trouve ici sa solution dans une parade à travers la danse, des effets musicaux et lumineux. Ce défi que propose le conte à travers l'intervention d'êtres ou d'éléments merveilleux est l'occasion pour l'artiste de développer un jeu avec la convention théâtrale d'autant plus poussé et de donner lieu à l'expérimentation de nouvelles formes dramatiques. L'artiste et le spectateur sont liés dans la représentation de ce merveilleux par un « pacte de créance »³, la conscience et l'acceptation pour chacune des parties de ce merveilleux d'illusion, un merveilleux qui ne cherche d'ailleurs pas systématiquement ses solutions dans le spectaculaire, mais qui peut au contraire être rendu sur scène sans forcément se tourner vers le surnaturel, mais de manière beaucoup plus symbolique ou édulcorée.

Ce qui va se trouver modifié lors de la mise en scène de ces contes, c'est donc la force de conviction du spectateur, puisque l'on s'attache à représenter, de quelque manière que ce soit, ce qui est fait pour être imaginé.

Catherine Raymond, maître de conférences en littérature française du XVIII^e siècle à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III et membre de l'équipe TELEM, interroge à

1 Résumé proposé dans le programme du FITA 2010.

2 Andersen, *op.cit.*, p. 498-499

3 Martia Poirson, « Changement d'état » [En ligne], *Féeries* N°4, 2007, mis en ligne le 03 novembre 2008 (page consultée le 02 avril 2011) <<http://feeries.revues.org/index383.html>>

travers son étude sur les adaptations théâtrales de *La Belle et la Bête* au XVIII^e siècle¹ ces difficultés à représenter les éléments liés à l'enchantement sur scène, comme ici la monstrosité de la Bête. Comment en effet rendre compte de « l'élément le plus extraordinaire du conte, le plus fascinant, le plus étrange »² sans en édulcorer la magie? Cette question concerne la plus part des contes, puisque l'intervention du merveilleux a souvent un rôle central, du moins déterminant dans l'histoire. Tout l'enjeu tient donc dans ce rapport entre le vrai et le faux, dans l'acceptation pour le spectateur d'avoir son imaginaire sous les yeux, un imaginaire confronté à différents stades d'illusion, d'une part à travers la mise en scène du conte lui-même, autrement dit dans la représentation du merveilleux ; d'autre part, du choix de cette forme, le spectacle vivant, qui contrairement au cinéma, est construit sur l'illusion consentie entre le spectateur et les acteurs, afin de « faire croire » à ce qui est montré sur scène. En se pliant à ces deux niveaux de « désenchantement », qui ne peuvent être rééquilibrés par un seul stade de « ré-enchantement » du fait de la construction d'un sens nouveau ou tout simplement par le plaisir et l'émotion qu'offre le spectacle, le conte perd en force de conviction lorsqu'il est représenté. Quand le metteur en scène cherche au contraire plus à suggérer qu'à imposer une esthétique et une représentation de toutes les données du conte, la scène vient alors se mettre au service du conte en apportant à travers une mise en espace de nouveaux éléments au spectateur dans la construction de son imaginaire, comme un appui supplémentaire à la parole.

I.C.5. Risques de fossilisation

Il semble important à ce stade de notre réflexion de s'interroger sur l'avenir du conte sous sa forme scénique. En s'engageant dans le système de diffusion et de représentation de salles de théâtres, ne risque t-il pas de se voir entravé, prisonnier des modes de représentations qu'il rencontre et ainsi de se figer dans une proposition, perdant alors son potentiel de variation en tant qu'art vivant ?

Le passage d'un mode de transmission oral à un genre littéraire écrit semble être le point de départ d'un phénomène de fossilisation du conte, un phénomène qui paradoxalement semble aller de paire avec son omniprésence. En effet, les versions les plus populaires ainsi que les emplois et les représentations du conte dont notre société a peu à peu été imbibée constituent non seulement des « pré-lectures redoutables »³, mais semblent également extraire les personnages et ce qui leur est attaché (que ce soit un vêtement comme l'habit du petit chaperon rouge, un objet comme la pomme que croque Blanche Neige ou la pantoufle dans *Cendrillon*, ou même une action, celle par exemple du Petit Poucet semant ses cailloux) de leur cadre de

1 Catherine Raymond, « Une bête sans bêtise » [En ligne], *Féeries N° 4*, 2007, mis en ligne le 29 octobre 2008 (page consultée le 04 avril 2011) <<http://feeries.revues.org/index233.html>>

2 *ibid.*

3 Colette Briffard, « Mythologie et intertextualité [en ligne] », *Télémaque*, mise en ligne le 20 Janvier 2007 (page consultée le 15 Mars 2011) <<http://www.crdp.ac-creteil.fr/telemaque/comite/mythologie.htm>>

conte, devenant de véritables stéréotypes. Claude de La Genardière présente ainsi un personnage aussi célèbre que le petit chaperon rouge comme une référence commune, fossilisée dans une image reformatée aux normes des valeurs dominantes :

Le but de cette solution de compromis semble être le suivant: que Le Petit Chaperon Rouge se répande partout comme emblème universel, pour qu'on se passe du conte lui-même; qu'il conforte les scénarios-fossiles sans que se découvre la complexité des strates du récit. Banalisé, érodé, calibré, Le Petit Chaperon Rouge peut ainsi franchir le barrage de la censure psychique.¹

Le personnage est sorti de son contexte, il n'est plus porteur de sens ou de morale, mais devient une sorte d'icône figée.

Quel rapport alors avec la rencontre du conte et de la scène ? Reprenons l'historique. Le conte existe en premier lieu sous forme orale, il est offert à de multiples variantes, que ce soit d'un pays à l'autre ou tout simplement d'un conteur à l'autre. En second lieu, nous retrouvons le conte fixé dans une ou plusieurs versions écrites, autrement dit qui ne peuvent plus être soumises au changement. A cela viennent se rattacher des représentations populaires du conte, qui prennent peu à peu autorité dans l'imaginaire collectif. En voulant mettre en scène un conte, l'artiste se heurte déjà à ces différents niveaux de fossilisation successifs, auxquels viennent s'ajouter les contraintes inhérentes au circuit de production et de diffusion du théâtre. Ainsi, le conteur en tant qu'artiste prend le risque de formater les choses, en ayant par exemple un metteur en scène ou un synopsis, qui réduisent la spontanéité et la modularité de sa parole. Un metteur en scène comme dans notre cas Angelin Preljocaj ou Marie Potonet qui voudra vendre sa pièce à un programmateur, lui proposera un spectacle qui sera similaire à celui que verront les spectateurs s'il est programmé : le spectacle se déroulera un certain nombre de fois de manières identiques quelle que soit la représentation (dans la mesure où deux représentations d'un même spectacle peuvent être identiques. Il est bien évident qu'une représentation peut être « meilleure » qu'une autre suivant la qualité de jeu des comédiens. De même, on pourra observer de légères variantes d'une représentation à l'autre, le metteur en scène ayant corrigé ce qui n'allait pas lors de la représentation précédente.) : les comédiens ont appris chaque réplique, connaissent leurs déplacements et les intentions de leurs personnages à tel moment de la pièce. Le public n'intervient pas dans le déroulé de l'histoire. La mise en scène du conte semble alors réduire une nouvelle fois le champ des possibles, contribuant à un système en entonnoir où le conte se fige de plus en plus.

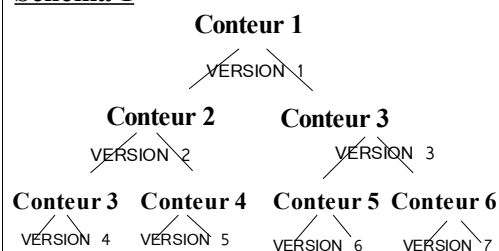
Si le conte n'est plus soumis aux aléas de l'improvisation et de la réinvention en fonction de son public, il n'est pas mort pour autant. Certes le moment de la représentation fige le conte dans une version qui ne sera plus susceptible d'évoluer par la suite. Les danseurs de *Blanche Neige* que ce soit à la MC2 comme au Grand Théâtre de Provence ou sur le bassin de Neptune à Versailles feront toujours les mêmes pas, auront toujours les mêmes intentions de jeu, suivront

¹ Claude de La Genardière, *Encore un conte? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 182

toujours le même déroulé pas à pas.

Mais le spectateur est bien conscient que ce qu'il voit n'est qu'une version du conte, une nouvelle évolution d'une version précédente. Schématiquement, le mode de transmission oral du conte pourrait se traduire sous forme d'arbre généalogique (schéma 1), une nouvelle version découlant d'une ancienne et ainsi de suite tandis que les contes fixés par écrit ou au théâtre adopteraient un fonctionnement en étoile (schéma 2), c'est à dire que les nouvelles versions découleraient des anciennes, mais ces nouvelles versions seraient elles-même limitées en terme de réinterprétation, aussi faut-il pour le metteur en scène ou l'écrivain régulièrement remonter « plus haut », pour repartir d'une version au potentiel illimité en terme d'interprétation ou d'actualisation. Par exemple, *Blanche Neige* d' Angelin Preljocaj est une interprétation du conte de Grimm qui s'est traduite sous forme de ballet. Mais le ballet en lui-même ne peut pas être source d'une nouvelle version. Aussi, un second metteur en scène qui voudrait monter *Blanche Neige* ne partirait pas de la nouvelle version de Preljocaj, mais « remonterait » à une version plus universelle et plus ouverte, celle de Grimm par exemple.

Schéma 1



nouveaux moyens d'expression, bien que l'on soit désormais loin de la simplicité et de la spontanéité qu'offre la parole du conteur.

Le passage du conte en tant que genre littéraire écrit ou oral à la scène implique donc des adaptations conséquentes : travail de transmodalisation, recherche d'une adéquation entre la forme artistique utilisée et le processus de narration que nécessite le conte, travail de mise en scène à partir du point de vue que le metteur en scène projette sur l'œuvre, etc. En s'associant avec les divers arts du spectacle, le conte rencontre de nouveaux publics. De son côté, la scène donne une nouvelle vie au genre, en valorisant des pratiques et des histoires qui nécessitent parfois d'être redécouvertes, en insérant une dimension visuelle et artistique à cet art basé sur l'oralité, ou en proposant de confronter le spectateur à l'histoire qu'il connaît déjà, en apportant une nouvelle dimension dans son rapport au conte (à la fois soumis aux contraintes du rapport scène-salle de nos théâtres et dans une approche qui se veut à la fois individuelle et collective, le temps d'un rassemblement autour d'une histoire). Si la scène semble ainsi permettre au conte de se renouveler, on remarque cependant qu'elle a aussi au fil du temps l'utiliser à ses propres fins.

II. LE CONTE, UNE SOURCE D'INSPIRATION ET D'EXPLOITATION

A partir de ce que nous avons développé jusqu'à présent, il s'agira de comprendre pourquoi et comment le conte est devenu un genre aussi prisé par les arts du spectacle, mais surtout quels rapports avec le public implique cette rencontre aujourd'hui. Cette accessibilité apparente du conte semble définir une relation particulière au spectateur, et entraîne le metteur en scène à considérer d'avantages les attentes et les approches possibles qu'il peut y avoir sur le genre. Le conte se présente comme une véritable ressource pour les arts de la scène, et semble être un filon à exploiter dans bien des domaines.

II.A. ÉTAT DES LIEUX DU CONTE

A l'issue de cette première partie d'analyse visant à cerner les nouvelles approches que propose la scène au conte, tant en terme de forme que de public, il semble judicieux de revenir à la source du conte à travers sa forme orale et écrite, en étudiant son mode de fonctionnement en Europe et dans les sociétés africaines, afin de pouvoir aller plus loin dans cette seconde partie de notre étude.

Cette approche généraliste du conte nous permettra ainsi de re-situer le genre à travers son histoire et son ancrage dans nos sociétés, pour ensuite étudier de plus près cet art de la relation, dans sa capacité à créer du lien social et à ouvrir le spectateur à de nouvelles pratiques, notamment par le biais de la scène. Nous invoquerons pour cela, les théories de Richard Rorty et de Jacques Rancière, tout en essayant de comprendre cette rencontre privilégiée qu'a le conte avec les arts du spectacle.

Afin d'entamer une approche des possibilités d'exploitations du genre, nous prendrons le temps de nous intéresser à cette prolifération des contes dans le monde, donnant parfois lieu à des versions et des interprétations insolites, à travers l'étude de cas de *Blanche Neige*, tant sous ses formes littéraires que théâtrales. Il faudra alors se demander si cette forte popularité que connaît le conte et cet engouement de la scène pour le genre ne dessert pas le récit lui-même, à travers des versions ou des personnages devenus des modèles dominants dans l'imaginaire collectif.

II.A.1. Tradition orale, tradition écrite

Afin de pouvoir approfondir d'avantage notre étude sur les relations du conte et de la scène, il me semble nécessaire, à mi-chemin de notre réflexion, de consacrer quelques pages pour revenir aux fondements de ce que nous connaissons aujourd'hui sous l'appellation de conte,

dans une partie qui se voudra volontairement un peu plus descriptive. Cette recherche nous permettra de comprendre d'avantage le mode de fonctionnement du conte à travers l'histoire, et d'autre part d'entrevoir les possibilités que le conte dégage pour la scène.

Le genre littéraire du conte désigne en fait deux pratiques: orale et écrite. Elles diffèrent dans leur mode de fonctionnement comme dans leur contenu, ce qui amène à les considérer de manière séparée.

Le conte oral, que l'on apparente à la tradition populaire (c'est à dire qu'il provient de communautés et appartiennent au « folklore », en étant transmis de bouche à oreille et de génération en génération), se distingue tout d'abord du conte écrit par sa structure. Jamais fixé et extrêmement malléable, il ouvre à une infinité de modifications *en direct*, au cours de l'histoire. Le conteur, qui fait évoluer le récit en échos de ce qu'il perçoit dans l'assistance, peut improviser, en constante adaptation, mais toujours fidèle au récit et au sens qu'il veut transmettre. L'oralité est ainsi, selon Bruno de la Salle,

La liberté d'un individu,[puisqu'il peut parler avec ce qu'il est. [...] Pas besoin de connaissances, s'il a quelque chose à dire, il peut tout simplement l'exprimer par la voix, ou créer des choses à l'origine de la civilisation. ¹

L'oralité est donc liée à la pensée du conteur, qui lui est propre, mais qui fait échos à la pensée de chaque spectateur, pour lesquels le conteur fera naître des images différentes dans l'esprit de chacun. C'est un champs très vaste, une sorte de menterie autorisée, où chacun est libre de projeter ce qu'il veut y voir.

Cet art de la tradition orale est ainsi fondé sur l'idée de la transmission, des histoires, des savoirs, des connaissances, entre générations, entre conteurs, entre peuples... Ce « bouche à oreille » donne alors lieu à un nombre incalculable de versions pour chaque histoire, ou chaque conteur y met de son émotion et de sa technique. Comme la forme n'est pas figée, le conteur dispose de multiples variantes à travers les gestes, les silences, ou encore la parole, qui fonctionne dans un système sensiblement identique à celui de la musique, avec ses intonations, ses jeux sur les sonorités... :

Les contes possèdent un mouvement propre à l'oral : répétitions, rythmes, emboîtements, symétries, boucles, abîmes, structures grammaticales repérables... Ces formes sont des jalons, comme les panneaux indicateurs nous aident sur des routes inconnues. La gestuelle du conteur, sa présence dans l'espace, ses silences, son écoute de l'auditoire, sont autant de relances de l'attention. Il permet à chacun de se forger des images mentales différentes. Le conteur laisse les auditeurs libres et actifs. Il constitue un espace commun, un « village » : un moment d'intelligence collective. ²

Cette pratique de l'oralité que définit ici le conteur Christian Tardif montre la principale différence avec le conte écrit, où le contact avec le lecteur est différé et où la lecture devient (la

1 Bruno De la Salle (int.) « De la tradition orale au conte contemporain, la place des conteurs » [enr. sonore en ligne], in Martial Poirson et Jean-François Perrin (org.) *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine : entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, 16 juin 2010, Salle Vidéo de la MC2, enregistrement au format MP3, (page consultée le 16 Février 2011) <<http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html> >

2 Emeline Giguet Legdhen, « Entretien avec Christian Tardif » [en ligne], *Franc-Parler*, 2005 (page consultée le 4 Janvier 2011) <<http://www.francparler.org/articles/tardif2005.htm>>

plus part du temps, s'il ne s'agit pas de lecture à haute voix) un acte mental et individuel.

A travers le conte écrit, nous entrons, au contraire du conte oral, dans un genre littéraire beaucoup plus figé, avec une structure rigide, basée un schéma narratif qui suit des étapes (la situation initiale, l'élément perturbateur, l'action, l'élément de résolution et le dénouement), sans possibilités d'improvisation ou d'ajouts. Si beaucoup d'éléments sont ainsi in-changeables, on retrouve néanmoins des adresses aux lecteurs de la part de l'auteur, sortes d'échos aux réactions que le public aurait pu avoir si le conte avait été lu ou raconté... En s'introduisant eux même dans le conte, les auteurs jouent le jeu du pacte complexe auteur/conteur/auditeur/lecteur, un procédé que l'on retrouve notamment dans les contes de Perrault ou dans la démarche d'écriture de Diderot (1713-1784), mis en application dans le conte philosophique *Jacques le Fataliste*¹ :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. [...] Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.²

Le conte écrit est une manière de fixer ce qui était jusqu'alors un patrimoine immatériel, de manière définitive. La frontière entre écrit et oralité semble en fait aujourd'hui assez mince. Les bibliothèques par exemple ont beaucoup fait pour la relation entre le texte et l'oralité, avec les fameuses « heures du conte » qui proposent des lectures de contes, des interventions de conteurs... Il faut néanmoins remettre toute cette théorie sur le genre littéraire oral et écrit dans le contexte actuel ; si le conte connaît aujourd'hui un renouveau, notamment par les arts du spectacle, il faut être conscient que cette tradition orale est mise à mal par les nouveaux médias, comme la télévision, l'ordinateur, ou encore les jeux vidéos, et par la disparition progressive des veillées. Les contes se redécouvrent aujourd'hui principalement par l'intermédiaire de recueils de contes choisis, y compris pour les conteurs contemporains, comme l'explique Bruno de la Salle :

Et pourtant le conteur contemporain est obligé d'en passer par le livre car il est orphelin de paroles, à la différence du conteur traditionnel, qui a reçu son répertoire via une parole directe. Même les conteurs qui font du collectage en passent par le livre car ils transcrivent les histoires qu'ils entendent à partir de leurs connaissances livresques.³

Paradoxalement, la forme littéraire figée renvoie difficilement de nos jours à des notions de transmission, d'éducation ou de communauté pour le lecteur.

Si le genre écrit semble donc s'imposer aujourd'hui comme médium de découverte de conte, il est néanmoins intéressant de rappeler que le conte tient, avant de se retrouver sur papier, de la tradition orale. On pourrait remonter très loin pour en trouver l'origine, avant les

¹ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Pocket, 2006

² Denis Diderot, « Ceci n'est pas un conte », *Œuvres de Diderot : romans et contes tome III*, cité dans PERRAULT Charles, *Contes*, notes de lectures par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne. Paris, Pocket, 2007, p.62

³ CliO [en ligne] *op.cit.*, p. 6

chansons de gestes du Moyen Age, avant les Milles et unes Nuits. On trouve déjà des contes dans l'antiquité chez les Égyptiens, les Grecs ou les Romains mais il est très difficile de situer la naissance du genre.

Où sont donc nés les contes, et pourquoi, et comment ? Une femme l'a su, aux premiers temps du monde. Cette femme, en vérité, était l'épouse d'une brute. Son mari la battait. Elle était résignée, sans espoir, sans révolte. Un jour, elle fut enceinte. Elle se dit alors qu'elle ne pouvait se permettre d'être ainsi rossée, sous peine de perdre l'enfant qu'elle portait dans le ventre. Elle réfléchit donc au moyen d'amadouer son homme. Elle se creusa la tête. Rien ne vint. Elle se creusa le cœur. Alors une réponse germa au plus secret de son être. Et quand au soir son mari, comme à son habitude, leva sur elle son bâton, elle se mit soudain à raconter une histoire qu'elle ignorait connaître. Et cette histoire était si belle, si émouvante, si prodigieuse que la brute l'écouta, et que le bâton oublia de s'abattre sur son dos. Ainsi neuf mois durant, toutes les nuits, cette femme inventa des histoires pour préserver la vie qu'elle portait dans le ventre. C'est ainsi que sont nés tous les contes de la Terre. Non point changer la vie mais l'aider à éclore. Voilà pourquoi sont au monde ces récits parfois millénaires qui ont atteint à la gloire insurpassable des œuvres : l'anonymat. Car je ne suis pas l'auteur de ceux qui sont dans ce livre. Je n'ai fait que les raviver, les ranimer, les restaurer, comme d'autres restaurent de vieux châteaux. J'ignore qui en sont les premiers auteurs. D'ailleurs, qu'importe ? Ils sont au monde parce qu'ils sont nécessaires, comme l'air, comme la lumière du jour, comme les arbres. ¹

Cette introduction au recueil de contes *L'arbre d'amour et de sagesse* d'Henri Gougaud résume assez bien la difficulté à remonter aux sources du genre mais également à retrouver les auteurs de ces contes.

On sait que les contes de fées, transmis lors de veillées populaires, étaient sujets à de nombreuses variantes. On retrouve des représentations de veillées, ou une personne âgée se tient au centre de l'image, lisant, fumant ou tissant la laine, entourée de jeunes gens attentifs. Ma mère l'Oye est la figure emblématique de cette tradition orale, représentée sous les traits d'une vieille femme.

Si en Europe, les premiers contes écrits arrivent finalement assez tard, en Italie à la Renaissance, on retrouve des recueils de contes persans et arabes datant du X^e et du XI^e siècle. Le conte en tant que véritable genre littéraire ne sera vraiment reconnu qu'au XVII^e siècle, grâce à Charles Perrault (1628-1703). A travers son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Perrault soutient cet imaginaire qui puise au cœur du folklore français, face aux partisans d'une imitation des modèles de l'Antiquité, beaucoup plus nobles, tels que Boileau, La Fontaine ou Racine. A la même époque, il rédigea ses contes de fées, d'abord quelques contes en vers entre 1693 et 1694, puis



Ma mère l'Oye en frontispice du recueil, illustration de 1867 de Gustave Doré.

¹ Henri Gougaud, *L'arbre d'amour et de sagesse*, Paris Éditions du Seuil, 1992

en 1697 sont publiés huit contes en prose, sous le titre *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, avec en frontispice *Contes de ma mère l'Oye*, rappelant ainsi les origines populaires de ces histoires, bien que l'on sache aujourd'hui que Perrault avait également des sources écrites et littéraires¹. À partir du moment où il va se retrouver fixé par écrit, le conte s'invite dans les salons parisiens, bien loin de ses origines populaires. La Féerie devient partout à la mode, tant à travers les livres qu'à travers les mises en scènes somptueuses d'opéras et des grands spectacles qui se développent autour du genre à partir du XVII^e siècle. A la fin du siècle, on recense ainsi de nombreux « auteurs » de contes de fées, en particulier des femmes, comme Mme d'Aulnoy (1650-1705) ou Mme Leprince de Beaumont (1711-1780) qui dut sa postérité au fameux conte de *La Belle et La Bête*. On pourrait citer d'autres œuvres, comme *Le Cabinet des fées*, un ouvrage colossal de quarante et un volumes regroupant des contes populaires, réalisé par le chevalier de Mayer (1751-1825). Une tentative similaire bien connue sera reproduite en Allemagne, sous le titre *Kinder und Haus-Märchen* (Contes de l'Enfance et du Foyer) par les frères Jacob et Wilhelm Grimm, qui récoltèrent durant des années les contes populaires comme *Blancheneige* de la bouche d'habitants ou de conteurs, choisissant la meilleure version lorsqu'on leur en proposait plusieurs pour un même conte, avec la volonté de conserver et de transmettre ce patrimoine populaire.

L'histoire des contes en Europe est longue jusqu'à nos jours, de nombreux autres auteurs ont renouvelé le genre littéraire, des créateurs tels que Hans Christian Andersen (1805-1875) qui s'inscrit dans le romantisme avec ses *Contes danois* dans lesquels nous retrouverons notre *Petite Sirène*, plaçant le merveilleux au cœur de la société contemporaine et non plus dans un ailleurs irréel, mais aussi la Comtesse de Ségur, Jean Macé... On trouve aujourd'hui une quantité extraordinaire de contes écrits, souvent réunis en recueils par thème, par auteur ou par pays.

Si l'on peut s'attarder longuement sur le genre littéraire écrit apparu en Europe, il est des continents où le passage de l'oralité à l'écrit est beaucoup plus difficile à situer, comme en Afrique, où le conte répond aujourd'hui encore à une tradition majoritairement orale. Très ritualisée, l'art de conter correspond à des pratiques très anciennes : Le moment le mieux adapté est le soir autour d'un feu, car les hommes ont fini de travailler, et peuvent alors se réunir. Selon les recherches de Laetitia Moisant² sur l'oralité dans les traditions africaines, les vieillards étaient traditionnellement les seuls à pouvoir conter avec les sages, puis le genre s'est démocratisé : tous aujourd'hui peuvent conter, mais l'on fait encore la différence entre le conteur amateur et le griot, détenteur de l'art de la parole, du chant et de la musique, mais qui est également capable d'actualiser la tradition et de s'adapter à son public. Il est chargé de

1 On pense en effet que l'auteur s'est inspiré de deux recueils italiens de la Renaissance, *Les Facétieuses Nuits de Straparole* (1550-1553) et *Le Conte des contes de Basile* (1634-1636), qui comportaient de nombreux éléments (personnages, schémas narratifs...) que l'on retrouve dans ses contes. Perrault se serait également inspiré des *Fables* de la Fontaine, mais prend soin de ne pas citer ses sources.

2 Moisant [en ligne] *op.cit.*

transmettre son savoir, mais surtout le patrimoine oral qu'il a acquis. Le conte africain est un reflet de la société, et se revendique vraiment comme enseignement, contrairement au conte européen. Les premiers écrits sont presque impossibles à dater, mais on peut constater que le conte africain va connaître une effervescence et un succès en Europe avec les indépendances africaines dans les années 1960.

Aujourd'hui, les pays en voie de développement (Afrique, Amérique Latine), qui jusqu'alors étaient imprégnés par l'oralité « vivent un double mouvement simultané, la perte de la tradition orale et l'émergence de nouveaux artistes/conteurs »¹ explique Henri Touati, d'où l'initiative de certains conteurs-griots de transcrire peu à peu par écrit ces contes avant qu'ils ne se perdent, comme nous l'avons vu précédemment avec le Théâtre du Recyclé. Mais ce collectage ne date pas d'hier; les frères Grimm avaient déjà pris conscience de l'enjeu de la sauvegarde du patrimoine composé par les contes :

Il était sans doute plus que temps de rédiger ces contes, car ceux qui en sont les gardiens se font de plus en plus rares. [...] la tradition s'efface progressivement [...] ²

C'est à partir de ces contes écrits qu'apparaissent donc les premières mises en scènes de conte, permettant de différencier la pratique du conteur de celle du metteur en scène.

II.A.2. Vers une dimension artistique et sociale

Le conte depuis ses origines et quelle que soit sa localisation est un art de la transmission orale, de la relation. S'il se nourrit de toutes les rencontres qu'il fait, tant au niveau relationnel qu'au niveau artistique, c'est parce que le conte est un genre particulièrement apte à s'enrichir des autres arts du spectacle, tels que la danse, la musique, les marionnettes ou le théâtre, comme on peut le remarquer dès la fin du XVII^e siècle, avec l'abondance d'opéras et de féeries.... Il s'adapte particulièrement facilement au théâtre, comme nous avons pu le voir jusqu'à présent, puisqu'il fonctionne autour d'une intrigue relativement simple, les personnages se réduisant souvent à des fonctions, à travers un schéma actanciel³ proche de celui du théâtre. Mais l'adaptation du conte à la scène, notamment avec le mélange des pratiques artistiques,



L'arbre à palabre est dans de nombreux pays d'Afrique le lieu de réunion du village pour tenir des discussions importantes, mais également l'arbre sous lequel on se rassemble pour écouter les contes du griot.

M'BOR FAYE (1900-1984) Sénégal, L'Arbre à palabres

¹ Touati, *op. cit.* p.101

² Grimm, *op.cit.*, p.1 *Préface*

³ Greimas proposera une version simplifiée découlant du schéma narratif de Propp qui déclinait le conte en 31 fonctions, en initiant un dispositif permettant d'analyser l'action à travers six forces agissantes (les actants) : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant.

remet en question le rôle social que l'on peut lui attribuer dans la relation entre l'artiste et le spectateur, entre le monde et le spectateur.

En effet lorsqu'il conte, le conteur se retrouve chargé d'une véritable mission d'accroche du public, qu'il va divertir, éduquer, mais auquel il va également transmettre, donner quelque chose qu'il pense nécessaire de partager. Le conteur libanais Jihad Darwiche parle du conteur comme « quelqu'un de profondément amoureux »¹. En reprenant cette expression de Bruno de la Salle, il entend parler de ce besoin, de cette nécessité du conteur de partager avec son public le conte qui lui brûle des doigts :

[...]Quand je conte, j'accueille des gens, j'ai besoin de tisser un lien avec eux pour leur raconter mon histoire. J'ai l'impression que les gens sont chez moi, et que mes bras entourent tout le monde...²

Jihad Darwiche se revendique également comme *témoin* tout d'abord de l'histoire qu'il raconte, qu'il va ensuite organiser, pour arriver à la dire en un minimum de mots, mais qui créeront un maximum d'images chez le spectateur. En invitant les gens chez lui, il dit espérer leur faire accepter l'histoire, « et en espérant en même temps qu'ils la refuse »³, c'est à dire qu'il réagissent, qu'ils se l'approprient, qu'elle entre en écho avec leur sensible et leur vécu.

Le conte donne ainsi lieu à un rassemblement, à la création d'un groupe. La principale différence entre un conte raconté par un conteur et un conte mis en scène pour le théâtre se retrouve dans ce rapport avec le public : un bon conteur en effet ne parle pas à la cantonade, mais à chaque personne. Un rapport au public particulier par rapport aux autres arts du spectacle donc, d'autant plus qu'il crée du lien, en invitant le public à réagir, à participer, à s'exprimer face à ce qui est dit. Le conteur aide la personne en face à se raconter SON histoire. Si cette accroche du public se perd avec les mises en scène de *Blanche Neige*, de *La Petite Sirène* et de *La Gigantea* présente dans notre corpus (car les contes se plient aux caractéristiques de la salle de théâtre à l'italienne qui sépare ses acteurs de leur public), on en retrouve néanmoins quelques bribes à travers le travail d'Atavi-G et la performance de ses trois comédiens-conteurs. Cette ambivalence dans la représentation scénique nous permet de considérer *Sepopo la Fleur* comme un spectacle oscillant entre les exigences de la mise en scène et de la salle de spectacle et l'atmosphère que crée le conteur avec son public, en interpellant les spectateurs soit par des techniques physiques ou verbales, soit par le biais justement de ces éléments désuets, qui vont plus ou moins bien parler à chacun.

A travers ce lien social qui est créé, le conteur touche, le conteur transmet, le conteur valorise une culture, en ouvrant ainsi le « vocabulaire final » du spectateur. En effet, si chacun

1 Bruno De la Salle, *Le conteur Amoureux*, Paris, Editions du Rocher, 2007

2 Jihad Darwiche (int.) « De la tradition orale au conte contemporain, la place des conteurs » [enr. sonore en ligne], in Martial Poirson et Jean-François Perrin (org.) *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine : entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, 16 juin 2010, Salle Vidéo de la MC2, enregistrement au format MP3. (page consultée le 16 Février 2011) <<http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html> >

3 *Ibid.*

reste enfermé dans son propre vocabulaire final tel que le définit Richard Rorty¹, c'est-à-dire un ensemble restreint de mots qui renvoient les uns aux autres et désignent des concepts fondamentaux difficilement définissables (la liberté, la paix), chacun peut se bloquer dans ce qu'il connaît déjà, sans s'ouvrir aux opinions, en conflit avec les pensées, les points de vues extérieurs au sien. Le conte a justement pour mission de donner la parole à ces autres vocabulaires finaux qui nous sont étrangers : tout en faisant découvrir des cultures et des patrimoines qui peuvent être inconnus, la parole peut s'actualiser, en rapport avec les crises, les mouvances sociales, proposer une autre issue. Le FITA propose ainsi de nombreux spectacles qui tournent autour du conte, le conte sous forme de résistance à travers des thèmes forts qui dérangent, qui ne laissent pas indifférents, et surtout qui s'adressent au public, comme nous avons pu le voir avec *Sepopo la Fleur* ou *La Gigantea*. A travers ces deux mises en scènes de conte, les spectateurs, pourtant pour la plus part étrangers aux sujets évoqués (l'esclavage des enfants, la maltraitance, les enfants soldats, l'eau dans le monde...) trouvent la résolution de leurs conflits, chacun en élargissant son vocabulaire final, par l'apprentissage de nouvelles valeurs, de nouveaux concepts, ici permis par le biais d'une pratique artistique. D'autre part, il s'agit d'un moyen de donner la parole à des minorités², qui ne peuvent être « entendues » et comprises que si l'on s'est ouvert à d'autres vocabulaires finaux que le sien.

On pourrait aller encore plus loin dans cette démarche sociale et artistique du conte, notamment dans la remise en cause de la place du spectateur, et dans la conception d'un univers imaginaire, mais qui est accepté par connivence. C'est ce que Jacques Rancière à travers l'expérience collective appelle « le partage du sensible » :

Ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives.³

Ce partage nous donne une place dans la société, définit nos rapports les uns aux autres, ainsi que notre droit à la parole politique. En temps normal, le spectateur est assis face à la scène, et assiste en silence à la représentation, sauf quand la parole lui est donnée (comme à la fin des spectacles de *La Gigantea* ou de *Sepopo la fleur*, où chacun est invité à intervenir sur ses ressentis et sur les thématiques abordés) ou que l'acteur va dans le public, brisant ainsi le quatrième mur. Rancière explique alors que l'art (et la politique) peuvent intervenir dans une redéfinition du sensible commun :

Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission.⁴

1 Rorty, *op.cit.*.

2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

3 Jacques Rancière *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p.12.

4 *Id.*, p. 62

Par conséquent, en déjouant les attentes du spectateur, le conteur intervient dans ce sensible commun. Il détourne (même au théâtre) les cadres et les barrières imposées, il va au-delà. L'auditeur est remis en question dans ses concepts et dans la place qu'il accorde aux autres et à lui-même. Sa conception du monde qu'il avait en commun jusqu'alors avec les autres membres du public est ébranlée. Il est mis face à des problèmes dont on lui a déjà parlé, mais auxquels il n'est habituellement pas confronté, comme la difficulté à avoir accès à l'eau, avec le spectacle de *La Gigantea* pour un public européen qui n'a qu'à ouvrir son robinet pour remplir son verre, où même la guerre qui sépare des enfants de leurs parents...

Le conteur et même le conte en général, a donc bien un rôle social à jouer, que ce soit pour mettre en avant ces minorités ou pour ouvrir le spectateur dans sa vision du monde, d'autrui, de lui-même. Des interventions de conteurs sont ainsi souvent proposées dans des prisons, des quartiers difficiles, des hôpitaux, des centres médicaux pédagogiques, pour libérer et faire entendre la parole de ces « mineurs », mais également construire un lien social et artistique. De même des rencontres sont généralement proposées autour des spectacles, afin de permettre au public de s'exprimer sur ses ressentis, sur ce qu'il a appris, ce qui lui a plu ou déplu, encouragé à dialoguer avec les protagonistes ou le metteur en scène du conte.

Être conteur, c'est donc un métier un peu à part. Il n'y a aucune école qui enseigne l'art du conte en France, la plus proche se trouve à Bruxelles¹, mais plus de 300 stages sont organisés chaque année pour former et enrichir les jeunes conteurs, ayant souvent déjà un parcours artistique derrière eux. L'école du conte de Chevilly-Larue, se veut également un laboratoire et un lieu de rencontre et de création pour les jeunes conteurs.

La profession compte ainsi « autant de parcours que de conteurs » informe le site Phosphore.com², aux jeunes qui voudraient se lancer dans cette voie. Si chaque conteur se définit son propre répertoire, la démarche de collecte et de recherche de contes constitue à elle seule une véritable formation dans la durée.

Pour beaucoup de gens pourtant, un conteur en vaut un autre, ce n'est pas un artiste avec une démarche propre, son propre répertoire, ses propres techniques... C'est pourtant comme dire qu'un chanteur en vaut un autre, ce qui n'est à l'évidence pas le cas, chaque chanteur ayant un timbre de voix, une manière de chanter ou un style de musique qui lui est propre. Henri Touati³ insiste sur la particularité de chaque conteur: « Si le répertoire est la carte d'identité du conteur, la capacité d'adaptation est la définition de son style », de même que l'adaptation d'un conte au

1 L'École du Conte regroupe les formations dispensées au sein de la Maison du Conte de Bruxelles : atelier d'initiation, stages courts, deux formations longues : conteurs-acteurs et conteurs-animateurs, et des formations destinées aux professionnels. C'est la seule école en Belgique comme en France, qui propose une formation au métier de conteur et un apprentissage de l'art du conte.

2 Sandrine Pouverreau et Marie- Victoire Garcia, « Conteur » [en ligne], *Phosphore.com*, Bayard Presse (page consultée le 20 février 2011) <<http://www.phosphore.com/metier/2/nom/Conteur>>

3 Touati, *op.cit.*, p.18

théâtre est définie par le style de son metteur en scène.

II.A.3. Entre multiples versions et polysémie . L'exemple de Blanche Neige

La perpétuation des contes à travers tradition orale a permis à de nombreux récits de circuler à travers le monde dans différentes versions, des versions dont on retrouve aujourd'hui la trace grâce à d'importantes entreprises de collectage et de recensement, allant des recueils des frères Grimm aux quatre tomes du *Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer* de Paul Delarue¹ en passant par la classification Aarne-Thompson². Si tenter de retrouver le conte source semble dérisoire, il est cependant intéressant d'analyser les différentes versions successives qu'a connu un texte et voir ainsi ses divergences selon les régions et les pays. Cette pratique a pour nom génétique textuelle. C'est un travail fastidieux, les versions d'un même conte étant aussi nombreuses qu'il y a de conteurs et de moments de racontages. De ce fait, il n'y a pas un texte qui a autorité sur les autres, il n'y a pas de *vraies versions*, simplement des versions plus populaires que d'autres. Le conte devient un espace des possibles, toujours ouvert aux multiples couches de sens³. En vérité, certains contes se déclinent sous tellement de variantes, que l'on se retrouve parfois avec des éléments contradictoires d'une version à l'autre (la fin de l'histoire en est l'exemple le plus marquant, puisqu'elle peut se terminer bien comme se terminer mal), qui peuvent donner lieu à des interprétations ou même des moralités très différentes selon les pays, le contexte historique, social ou politique, ou tout simplement les tradition littéraires et le folklore local. Cette altérité du texte se retrouve jusque dans les mises en scène de ou à partir de contes, qui viennent s'ajouter aux multiples variantes existantes. Ainsi, les deux contes merveilleux de notre corpus *La petite Sirène* et *Blanche Neige* connaissent de nombreux avatars à travers le monde, tout comme *Sepopo la fleur* se retrouve avec quelques différences dans d'autres civilisations africaines. Même *La Gigantea*, qui est un conte construit de toute pièce, présente de fortes

1 Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze, *Le Conte populaire français Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1957-1977. Réédité en 1 vol. en 1997.

2 La collecte de contes traditionnels a permis de mettre en évidence des histoires qui présentent des ressemblances dans divers pays, malgré la diversité des histoires et des cultures. Pour permettre la classification des nombreux contes collectés, le finlandais Antti Aarne crée la notion de « conte-type ». Son travail sera par la suite complété par l'américain Stith Thompson. Cette classification qui ne concernait à l'origine que les contes oraux européens ou leurs dérivés, s'est vu enrichir au fil des différentes rééditions d'un panel de contes plus larges. La classification AT (pour Aarne-Thompson) regroupe ainsi plusieurs variantes d'un même conte sous l'appellation de « contes-types », identifiables par leurs numéros. Elle distingue quatre grandes catégories dans les 2 340 contes-types répertoriés : **les contes d'animaux** (« *Animal Tales* », 1 à 299) ; **les contes « ordinaires »** (« *Ordinary Folktales* », 300 à 1199), subdivisés en contes merveilleux, contes religieux, contes étiologiques, contes-nouvelles, contes de l'ogre dupé ; **les contes facétieux** (« *Jokes and Anecdotes* », 1200 à 1999) ; **les contes à formules** (« *Formula Tales* », 1200 à 2340). On trouve enfin dans cette classification la rubrique des contes non répertoriés. *Blanche Neige* qui nous intéresse ici est le conte-type AT 709. source: Contributeurs de Wikipédia, « Classification Aarne-Thompson » [en ligne], *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, (page consultée le 3 janvier 2011) <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Classification_Aarne-Thompson&oldid=65970105> .

3 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser - Pourquoi les études littéraires ?* Amsterdam Editions, 2007, pp. 85-86

ressemblances avec des contes répertoriés, qui, bien qu'ils ne traitent pas spécifiquement du même thème, présentent des motifs similaires (l'enlèvement de l'enfant qui sera mis en esclavage par exemple).

Il convient à ce stade de s'appuyer sur un exemple concret. Au vu de notre corpus, *Blanche Neige* m'a semblé le conte le plus approprié pour rendre compte de la polysémie liée au genre (renvoyer à plusieurs sens différents incompatibles en eux). Pour ce faire, nous nous appuyerons largement sur les travaux de Praline Gay-Para¹ - une conteuse qui a engagé une démarche de collectage importante sur *Blanche Neige* sous toutes ses variantes - , afin de pouvoir comparer les différents motifs de ce conte, y compris avec des versions scéniques.

« Blanche Neige » est l'un des contes de fées les plus célèbres. Il a été raconté pendant des siècles, en différentes versions, dans tous les pays et dans toutes les langues d'Europe; et de là, il a gagné d'autres continents. Le plus souvent, le conte a simplement pour titre « Blanche Neige », mais il existe beaucoup de variantes. « Blanche Neige et les sept nains » est le titre sous lequel le conte est actuellement le plus connu.²

Tout comme *Le petit chaperon rouge* ou *Cendrillon*, *Blanche Neige* est un conte qui fascine depuis toujours. Extrêmement présent à travers le monde, que ce soit en Russie comme au Liban, et sous des formes très diverses, il a évolué en fonction des sociétés qui l'ont transmis, prenant parfois des tournures surprenantes, bien loin de la version des frères Grimm ou de Walt Disney que nous connaissons. Il est alors intéressant de reprendre le déroulé du conte, pour voir quelques unes des divergences que présente les versions de *Blanche Neige*.

Mère ou marâtre ?

La relation mère fille est l'axe central du conte quelque soit les variantes. Dans plusieurs versions, la relation de filiation est claire et directe: c'est bien la mère qui jalouse la beauté de Blanche Neige et veut s'en débarrasser coûte que coûte. Ainsi, dans la version du Niger *Blanche Neige au soleil*³, la mère (qui est une sorcière) essaie déjà de se débarrasser de son enfant avant même de le mettre au monde, ayant appris que lorsqu'elle naîtrait, elle la surpasserait en beauté : « elle frappait son ventre, elle frappait son ventre, elle se jetait par terre... »⁴. Parfois, c'est un substitut à la mère qui reprendra ce rôle cruel, mère adoptive ou méchante marâtre. Cette association permet une prise de distance pour laisser les complications œdipiennes à notre imagination⁵, n'associant pas directement la personne mauvaise à la mère, mais à quelqu'un qui joue son rôle et qui en a les attributs. Ainsi dans la version la plus connue dans notre société occidentale, celle des frères Grimm, ce n'est pas la mère mais la belle-mère qui jalouse Blanche

1 Praline Gay-Para, *Les sœurs de Blanche Neige* [en ligne], Conférence conté à la Médiathèque Boris Vian de Chevilly-Larue, 14 janvier 2010, (page consultée le 22 Février 2011)

<<http://www.pralinegaypara.com/medias/tpl/pdf/commun/soeursBN.pdf>>

2 Bettelheim, *op.cit.*, p.301

3 Geneviève Calame-Griaule, « Blanche-Neige au soleil », *Des Cauris au marché: essais sur des contes africains*, Paris, Société des Africanistes, 1987, pp. 209-212. Texte disponible en Annexe 3 p.151

4 *ibid.*

5 Bettelheim, *op.cit.*, p. 303

Neige, la reine étant morte au début du conte en donnant naissance à Blanche Neige, et le père s'étant remarié, ne pouvant élever seul son enfant. On retrouve donc bien l'importance du rapport maternel, et le rôle décisif que va pouvoir avoir la belle-mère ; le père est en revanche généralement peu présent, il intervient parfois à la fin pour rétablir la justice. Quels que soient les liens de parenté, on en revient donc à une relation similaire à une relation mère-fille, où la beauté de l'enfant est la raison de la jalousie et de la haine de la mère. Cette absence d'amour pour la jeune fille sera le fil conducteur de la version théâtrale proposée par Robert Walser¹, où Blanche Neige ne peut s'épanouir malgré la présence du prince, traumatisée par ce manque d'amour maternel qui la ronge. Nous y reviendrons.

Tentative pour éliminer l'enfant et abandon

A partir du moment où la mère est consciente de la beauté de l'enfant, la résolution de s'en débarrasser ou de lui nuire est immédiate. Si dans la version allemande, la nature de Blanche Neige est révélée par un miroir magique, rendu de manière spectaculaire chez Angelin Preljocaj, la mère interrogera le soleil dans la version nigérienne, ou la lune dans la version kabyle. Dans la version écossaise *Arbre d'or et Arbre d'Argent*², c'est une truite qui lui donnera ces renseignements... A l'issue de cette information qui bouleverse la reine, plusieurs tentatives sont envisagées pour se séparer de l'enfant. Dans certaines versions, l'abandon de la jeune fille est effectué par la mère-marâtre elle-même: la version du Niger nous informe que

Quand elle eut accouché, elle vit que son enfant la dépassait en beauté. Elle la porta jusqu'aux trous de renards habités par les grands génies, elle la jeta dans les trous de renards.³

Dans une des premières versions des frères Grimm, la reine emmène Blanche Neige dans la forêt et lui demande de lui cueillir des roses rouges. Elle l'abandonne dans le bois, en espérant que l'enfant se fasse manger par des bêtes sauvages. Dans d'autres variantes, la femme délègue l'action à un tiers. Si c'est la bonne qui la jette dans un puits dans *La petite toute belle*⁴, c'est le plus souvent une figure paternelle qui doit effectuer la tâche. Chez Grimm, ce sera le chasseur qui sera chargé de tuer l'enfant (il n'apparaîtra d'ailleurs que pour cela), représentation inconscient du père selon Bettelheim⁵. Dans d'autres versions, c'est le père lui-même qui se voit obligé de l'abandonner: ainsi, dans la version libanaise *Mon miroir! Mon miroir!*⁶, la belle-mère de Blanche Neige se fait porter souffrante, et affirme au roi qu'elle ne pourra guérir que si elle boit le sang de sa fille. La beauté de la fille, source de jalousie pour la mère est également le point de départ de ces actes cruels. On reste dans un contexte familial, le chasseur est remplacé

1 Robert Walser, op. cit.

2 Joseph Jacobs, *Gold-Tree and Silver-Tree*, Londres, 1892, pp. 88-92

3 Calame-Griaule, op.cit.

4 Paul Sebillot, *La petite Toute-Belle*, in Contes des landes et des grèves, rééditions Terre de Brume, collection Bibliothèque celtique, 1997, pp. 109-113

5 Bettelheim, op.cit., p.309

6 Praline Gay-Para, (coll. et trad. par), « Mon miroir ! Mon miroir ! », *Contes du Liban, La Femme chatte*, Paris, L'École des loisirs, 2000, pp. 137-146. Texte disponible en annexe 4 p. 153

par le père, ce qui légitimiste et donne une importance particulière au fait que la jeune fille ne soit pas tuée:

Elle était si jalouse ! Elle voulait par la ruse se débarrasser d'elle, la tuer. Elle a fait semblant d'être malade. Elle a fait sécher une peau de mouton au soleil et elle s'est couchée dessus. Quand elle se retournait, la peau craquait. Elle gémissait et disait : « Mes os craquent, je suis malade. Je vais mourir comme ta première femme ». Il a fait venir tous les médecins. Les médecins partis, elle a dit à son mari : « Les médecins ont dit que je ne guérirai que si je bois un verre du sang de ta fille ». L'homme a emmené sa fille en pleine nature pour la tuer mais au dernier moment, il n'en a pas eu le cœur. Il a égorgé un chevreau. Il a rempli un verre de son sang et a dit à sa fille : « Va. Ne reviens pas à la maison. Elle te tuerait. » De retour chez lui, il a donné le verre de sang à sa femme. Elle a fait semblant de le boire.

On occulte souvent dans les versions populaires le fait que la reine mange ou désire manger ce qu'elle croit être des parties vitales du corps de la jeune fille¹. Les scènes de cannibalismes semblent poser de véritables problèmes, elles sont souvent éludées, comme dans *Le petit chaperon rouge*, « qui mange la chair, qui boit le sang de sa grand ». De même, la seconde partie de *La belle au bois dormant* telle qu'on la trouve chez Perrault, présente une longue scène de cannibalisme avortée : la belle mère est présentée comme une ogresse qui désire manger sa belle fille et ses enfants « à la sauce robert ». Tout comme le chasseur et le père trompent la reine de Blanche Neige, le maître d'hôtel se jouera de l'ogresse, en lui faisant manger à la place de la petite Aurore un petit agneau, du petit Jour un petit chevreau « fort tendre », et à la place de la reine, une biche.² Dans *Blanche Neige*, les organes seront également remplacés par ceux d'un jeune animal, marcassin ou biche.

Quoi qu'il en soit, la jeune fille échappe à cette première tentative de meurtre, et finit abandonnée dans un lieu hostile, livrée à elle même: un puits, un désert, une forêt.

Il est cependant à noter une variante étonnante au Danemark : dans *La Belle jeune fille et les coupes claires*³ la méchante femme a recours à une vieille trolle pour se débarrasser de sa belle-fille. Grâce à une bouillie magique, Blanche Neige tombe enceinte et est alors chassée.

Nature des êtres rencontrés

Blanche Neige et ses incarnations ne resteront pas longtemps seules dans ce lieu hostile ; que ce soit au fond d'un puits, dans le désert ou dans la forêt, elle sera recueillie par des personnages dont la nature et le nombre varient selon la mythologie liée au contexte de narration du conte. Ce sont des nains au nombre de sept en Allemagne, trois dragons dans une version bretonne, un serpent en Kabylie, ou encore six rois des génies au Liban. Ce sont donc des êtres surnaturels de sexe masculin, liés au merveilleux local; les nains ne font en effet pas partie de la mythologie et des croyances du monde arabe. Quel que soit leur nombre, ces

1 On retrouve dans le caractère anthropophage de la mère -marâtre la croyance rituelle dans certaines sociétés guerrières qui consistait à manger les organes vitaux de l'ennemi pour s'en approprier les qualités, généralement la force et le courage.

2 Perrault, *op.cit.* pp .99-103

3 Evald Tang Kristensen, « La Belle jeune fille et les coupes claires » in *La Cendrillon et autres contes du Jutland*, Paris, Éditions José Corti, Collection Merveilleux N° 9, 1999, p. 301-305

personnages ne sont généralement pas différenciés. Malgré l'ambiguïté inhérente à la relation entre la jeune fille seule et plusieurs personnages masculins, leurs rapports sont rapidement présentés comme une relation fraternelle :

Dès que les grands génies la virent, ils la prirent et la gardèrent en disant qu'ils avaient trouvé leur petite sœur. Ils étaient là, ils la gardaient, jusqu'au moment où elle devint grande. L'un d'eux se leva et dit qu'il allait l'épouser. Ils étaient sept. Lui il dit qu'il allait l'épouser, l'autre dit qu'il allait l'épouser, tous dirent qu'ils allaient l'épouser. Le frère aîné leur dit : « Laissez cela, elle sera notre sœur, elle sera notre sœur. Qu'elle reste notre sœur, aucun de nous ne l'épousera ! » Elle resta donc comme leur sœur.¹ (version nigérienne).

Même dans la version russe de Pouchkine, où Blanche Neige est recueillie par sept chevaliers, elle refuse d'en choisir un pour l'épouser, car elle les considère comme des frères, et aime déjà le prince.

La jeune fille est donc recueillie par pitié et peut rester chez ses hôtes. Selon Tristan Landry², ce sont les



Les sept nains. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008

frères Grimm qui ont introduit la proposition des tâches ménagères en échange de la protection des nains, faisant de leur association « un échange de services formels ». Leur sympathie n'est donc plus totalement désintéressée, mais ressemble à un échange de type marchand, qui correspond à la sexualisation des rôles sociaux dans les grandes villes du XIX^e siècle, faisant de ce fait de l'héroïne un modèle normalisé.

Praline Gay-Para relève néanmoins deux versions qui méritent d'être mentionnées: Au Maroc, la jeune fille est recueillie par des chasseurs, et se marie avec le plus jeune d'entre eux. En Palestine, c'est chez une ogresse aimante, qui s'apparente à une mère adoptive qu'elle habitera.

L'arme du crime

Dans notre société occidentale, la pomme est un fruit défendu associée à Blanche Neige comme elle l'est à Ève. Selon Bettelheim, croquer dans la partie rouge, la partie érotisée de la pomme, met fin à son innocence³. Chez Angelin Preljocaj, la pomme devient presque un objet de supplice dans les mains de la reine, qui joue avec sa victime tel un chat, en lui maintenant la pomme enfoncée dans la boucle jusqu'à ce qu'elle s'écroule. On occulte pourtant souvent les

1 Calame-Griaule, *op.cit.*

2 Tristan Landry, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit. Les frères Grimm et Afanas'ev*, Les presses de l'université Laval (Canada), 2005, pp.126-127

3 Bettelheim *op. cit.* pp. 320

autres objets présents dans le conte des frères Grimm et dans de nombreux autres contes qui sont utilisés pour nuire à la jeune fille: lacet, vernis, rouge à lèvres... Le peigne revient souvent, planté dans le crâne. Blanche Neige cède à la tentation face à des objets liés à la féminité ; comme la pomme, ils contribuent à son devenir femme, en la plongeant dans un état de latence jusqu'à son éveil. Ainsi, dans *La petite Toute-Belle*, la mère fait jeter en premier lieu des dragées rouges au fond du puits, puis une robe rouge empoisonnée, les deux étant liées au mariage. Dans la version libanaise la belle-mère envoie une voyante qui appartient au monde des génies tuer la jeune fille. Ici, l'objet de la mort n'est pas la pomme, qui renvoie à la bible, mais un peigne qui restera coincé dans sa chevelure.

L'exposition du corps

Quelle que soit la région, Blanche Neige n'est jamais enterrée, mais au contraire exposée, dans un état de latence plus ou moins long. Si dans la version des frères Grimm les nains ne veulent pas se séparer de la jeune fille, dans plusieurs versions africaines le cercueil (ou le coffre) est mis sur le dos d'un chameau, qui marche jusqu'à ce que quelqu'un le trouve. Dans *La petite esclave*¹, une version italienne du conte, la jeune fille est placée dans un cercueil de verre qui grandit à mesure de sa croissance; elle s'endort jeune fille et se réveille jeune femme. Dans la version bretonne, les dragons l'exposeront dans une châsse qui sera mise à la mer, jusqu'à ce que le jeune roi la découvre. Chez Preljocaj, l'exposition est très épurée, puisqu'elle est déposée sur une simple plaque de verre, entre autre pour des raisons pratiques, afin que le prince puissent plus aisément danser avec son corps inerte.



Blanche Neige est exposée.
Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon,
2008.

© Jean-Pierre Maurin

Le dénouement

La fin du conte est souvent la partie la plus soumise aux variations. Dans *La petite esclave*, c'est la belle-mère elle-même, qui, excédée de l'attention que son mari porte à la jeune fille même une fois morte, secoue le cercueil et fait tomber son corps. Le peigne empoisonné s'enlève de ses cheveux. La belle-mère en fera son esclave, jusqu'à ce que le père adoptif découvre la vraie nature de la jeune fille et chasse la belle-mère.

Chez Grimm, Blanche Neige est réveillée par une secousse qui lui fait recracher le morceau de pomme. Pourtant dans l'imaginaire collectif, on attribue le réveil au baiser du prince comme dans *La belle au bois dormant*. On retrouve cette résolution chez chez Preljocaj, où le prince et

¹ Giambattista Basile, «La petite esclave», *Le Conte des contes*, Circé, 1995, pp. 195-199

Blanche Neige se connaissent déjà au début de l'histoire, et sont déjà amoureux, ce qui justifie la douleur du prince qui voit sa fiancée morte, et l'ultime baiser qu'il lui donne. Dans la version des frères Grimm, Blanche Neige après avoir séjourné longtemps dans son cercueil est découverte par hasard (bien qu'il n'y ait jamais de hasard dans les contes) par le prince qui passait par là. Séduit par sa beauté, il demande aux nains de lui vendre, puis finalement de lui donner le cercueil. La jeune fille se réveillera suite à la maladresse d'un des porteur, et s'éprendra aussitôt du prince :

Alors faites m'en cadeau, car il m'est impossible de vivre sans voir Blancheneige; je l'honorerai et je la vénérerai comme ce que j'aurai de plus cher au monde.

En l'entendant parler ainsi, les bons petits nains eurent pitié de lui et lui donnèrent le cercueil. Le prince ordonna alors à ses serviteurs de l'emporter sur leurs épaules. Or il arriva que ceux-ci trébuchèrent sur un buisson et il en résulta une secousse qui projeta hors de la bouche de Blancheneige le morceau de pomme qu'elle avait avalé. Un instant après, elle ouvrit les yeux et recouvra la vie; puis soulevant le couvercle de la bière, elle se redressa.

- Ah! mon Dieu, où suis-je? s'écria-t-elle.

- Tu es près de moi! répondit le prince tout joyeux. Et après lui avoir raconté tout ce qui s'était passé, il ajouta:

- Je t'aime plus que tout au monde. Viens, avec moi dans le château de mon père, tu seras ma femme.

Blancheneige accepta avec joie. Elle le suivit, et leurs noces furent célébrées en grandes pompes.¹

Le prince n'est pas toujours celui qui ramène la jeune fille à la vie : dans *Blanche Neige au soleil*, c'est la fille du chef du village qui lui retire le peigne, tandis que dans *Mon miroir! Mon miroir!* le prince, qui est incapable de résoudre le problème de la jeune fille, se laisse dépérir, si bien que sa mère fait quérir tous les médecins du royaume. Seul un médecin plus habile que les autres remarquera le peigne et le retirera, pour être aussitôt éludé de l'histoire : la jeune fille épousera le prince qui n'a rien fait.



La danse endiablée de la reine. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008 . © Jean-Claude Carbonne

Si dans de nombreuses versions le conte s'arrête à la célébration du mariage, la version recueillie par les frères Grimm se poursuit avec la venue de la belle-mère à la noce, folle de rage mais poussée par sa curiosité :

Elle était à peine entrée dans la salle des fêtes qu'elle reconnut Blancheneige et demeura clouée sur place d'épouvante. Cependant on avait fait chauffer à l'avance des sandales de fer sur des charbons ardents; on les retira du feu avec des pinces et on les plaça devant elle. Elle fut alors contrainte de les chausser toutes rouges et de danser jusqu'au moment où elle tomba morte sur le sol.²

Preljocaj prend un plaisir tout particulier à rendre cette ultime scène, ou la reine, destituée, se voit effectuer une danse endiablée seule en avant

1 Grimm, *op.cit.* p.200

2 *ibid.*

scène, jusqu'à s'écrouler, morte.

C'est à partir de cette fin cruelle que Howard Barker écrira pour la scène *Le cas Blanche Neige*¹ mise en scène Frédéric Maragnani en 2009. Il reconstruit à rebours le conte à partir du châtement de la marâtre, marâtre qui devient l'axe central du conte, présentée comme une femme fatale de 41 ans à la sexualité adultère et libérée, enceinte du prétendant de Blanche Neige. La princesse rôde autour d'elle et lui envie son pouvoir d'attraction (Barker précise que Blanche-Neige est âgée de 17 ans), et cherche à lui ressembler par tous les moyens, allant jusqu'à s'offrir à sept hommes dans les bois. Quant à son père, il voue à sa royale épouse un culte jaloux : c'est lui qui forcera la reine à chausser les souliers rougis et à danser jusqu'à la mort pour se venger de tant d'humiliation.

La belle mère mourra ainsi dans de nombreuses versions, parfois même tuée par celle qu'elle a fait souffrir : dans *Blanche Neige au soleil*, La jeune fille fait creuser un trou qu'elle dissimule sous une natte recouverte de sable. Lorsque la sorcière habillée en coiffeuse vient pour la peigner, celle-ci la pousse à reculer. La sorcière tombe dans le trou et meurt. La version libanaise présente en revanche une fin étonnante, puisque la jeune femme fait venir sa belle-mère pour qu'elle habite avec elle et le prince au palais, lui pardonnant ainsi implicitement tout le mal qu'elle lui a fait.

Revenons pour finir sur la *Blanche Neige* de Robert Walser évoquée plus haut. Tout comme dans *Le Cas Blanche Neige*, le conte ne s'arrête pas au moment du bonheur des héros, mais commence lui aussi à partir de la fin de l'histoire, le réveil de Blanche Neige. Les personnages présentent un psychisme complexe : Blanche-Neige ne peut passer à l'étape du bonheur attendu : « ils furent heureux etc... » car son passé pèse trop lourd et rend indisponible son désir pour le prince, qui va du coup se tourner vers la mère, qui entretient elle-même une relation avec le chasseur. La jeune fille est profondément traumatisée par son passé (elle revit la tentative de meurtre, etc). Selon Bettelheim, « Seule la mort de la mère jalouse (l'élimination de toutes les tourmentes externes et internes) peut ouvrir la porte d'un monde heureux »². Les personnages se cherchent dans un sorte de schizophrénie : Blanche Neige balance entre l'envie d'aimer sa mère et la haine de ne pas être aimée, la reine nie l'avoir empoisonnée, puis avoue finalement ses crimes pour les renier ensuite. Tout ce qui s'est passé avant l'épisode du cercueil de verre est abordé par allusion, comme appartenant à un lointain passé. Le conte initial est évoqué par les personnages comme une vérité imparable pour justifier de leurs actes. Cette version donne à voir les souffrances et les non-dits des relations entre les différents personnages, qui tentent chacun d'infléchir l'histoire, mais semble ne jamais pouvoir sortir de leurs rôles préétablis. Le texte s'achève finalement sur la réconciliation entre mère et la fille sous le regard du roi.

1 Barker *op.cit.*

2 Bettelheim, *op.cit.* p.322

Cette rapide comparaison de quelques versions du conte AT 709 (selon la classification Aarne-Thompson) nous montre à quel point une même histoire peut se répandre et se diversifier au fil des versions, offrant une pluralité de sens et d'interprétation au thème de Blanche Neige. Le théâtre contemporain revisite particulièrement l'histoire, en prenant le parti de mettre en valeur tout le merveilleux et le romantisme inhérent au conte, comme le fait Angelin Preljocaj, ou au contraire de s'inscrire comme Howard Barker et Robert Walser dans un remaniement total des codes du genre, en donnant une véritable profondeur psychologique aux personnages, pour soulever toutes les questions que les rapports (finalement peu développés) entre les personnages suggèrent au lecteur comme au spectateur. On remarquera d'ailleurs que les différences tiennent souvent dans un rapport au négatif : mort, cruauté, cannibalisme...

D'une manière générale, on remarquera que le travail d'élaboration littéraire autour du conte (qu'il s'agisse de traduction, d'adaptation pour la jeunesse ou de réécriture) éloigne le texte de son style oral, aussi les versions que nous venons d'évoquer doivent être analysées à la lumière du fonctionnement et des valeurs des sociétés qui les ont produites, comme de celles qui les ont récupérées. L'âge de Blanche Neige par exemple, soulève un point intéressant propre aux modifications qu'ont pu entraîner les diverses adaptations. Si le texte des frères Grimm évoque bien une enfant de sept ans lorsque la jeune fille est abandonnée dans les bois, de nombreuses versions la présentent déjà comme une jeune femme mûre âgée de dix-sept ans lorsqu'elle arrive chez ses hôtes, des modifications qui correspondent à l'évolution du contexte socio-historique dans le quel se situe le conte. Des éléments qui n'étaient pas présents dans des versions antérieures viennent ainsi s'imposer dans l'imaginaire collectif, les variantes se croisent et se recourent pour donner naissance à de nouvelles appréhensions du conte, quitte à ce que des versions émergent plus que d'autres pour devenir le modèle dominant.

II.A.4. Des contes trop populaires ?

Le conte, et en particulier le conte merveilleux, semble donc être depuis longtemps un filon inépuisable à remanier à toutes les sauces, au cinéma comme au théâtre. La plupart des histoires étant connues par le grand public, beaucoup d'artistes (écrivains, metteurs en scène, mais aussi cinéastes, poètes...) reprennent, adaptent ou réinventent les contes les plus célèbres en s'appuyant sur le postulat que l'histoire initiale est déjà connue de tous.

Nous avons pourtant vu précédemment qu'il est difficile de déterminer quelle est cette version initiale, si tenté qu'il y en ait une, lorsque ces contes merveilleux trouvent leurs origines dans la tradition orale et populaire.

Ainsi, si *La petite sirène* est un conte d'auteur dont on peut retrouver la version

première, puisque écrite par Andersen en 1837¹, la plus part des contes de fées existaient déjà dans le patrimoine oral, jusqu'à ce qu'ils soient fixés par écrit, comme *Blanche Neige* (écrit *Blancheneige*), qui fait partie des *Contes des enfants et du foyer* récoltés par les frères Grimm (volume 1, dans l'édition de 1819-1822). Marie Potonet note la différence entre ces contes qui ont l'air « d'avoir toujours été là »², que l'on a moins de scrupule à remanier, et ce conte d'auteur qu'est *La Petite Sirène*, plus personnel à Andersen, qui a néanmoins été revisité depuis. Pourtant, même à l'écrit, de nombreuses versions divergent, comme nous avons pu le voir à travers l'étude de *Blanche Neige* et de ses variantes dans le monde. Le conte ne semble finalement pas exister en tant que tel, mais seulement à travers ces multiples versions qui se recourent, pour créer un récit polymorphe.

D'une manière générale, si la trame de l'histoire est à peu près connue de tous, chacun est sûr de détenir LA bonne version, celle qu'il aura vu ou lu. De plus, les versions des studios Disney ont pris une telle importance, que les adaptations cinématographiques ont supplanté les contes originaux dans l'imaginaire collectif: Marie Potonet confie avec amusement que les enfants ayant assisté à la représentation s'étonnaient que la petite sirène ne se nomme pas Arielle, et qu'elle ne soit pas accompagnée des personnages aquatiques rajoutés par Disney³. De même, Angelin Preljocaj déplore l'esthétique du dessin animé *Blanche Neige et les sept nains*⁴, qui s'éloigne de l'univers des frères Grimm :

Disney a donné une version qui a marqué tous les esprits, positivement, mais négativement aussi, car il a beaucoup édulcoré le conte de sa cruauté, de sa noirceur. Avec les frères Grimm c'est la fin du romantisme littéraire, on est vraiment dans une écriture et dans une esthétique très sombre, et en cela, je trouve que Walt Disney en a fait une version beaucoup plus jolie, esthétiquement très éloignée.⁵

Si les studios Disney semblent avoir le monopole des versions des contes les plus célèbres dans l'imaginaire du grand public, on peut néanmoins constater que les contes merveilleux ne cessent d'être source de nouvelles productions artistiques après leur passage à l'écrit.

Cendrillon est un très bon exemple de l'engouement de la scène pour les contes de fées (et en particulier les contes de Perrault). On recense ainsi 163 versions différentes dans la tradition populaire du conte *Cendrillon* à travers le monde entier⁶ jusqu'à ce que le conte soit fixé à l'écrit par Perrault. Il s'en suivra de nombreuses adaptations, théâtrales, cinématographiques, musicales dont voici un aperçu des représentations les plus marquantes⁷ :

1 L'auteur se serait néanmoins lui-même inspiré de diverses histoires populaires danoises, mais en particulier de *l'Ondine*, une nouvelle de l'écrivain Allemand Friedrich de la Motte-Fouqué, dans laquelle l'héroïne ne peut obtenir une âme immortelle qu'en échange de l'amour d'un humain...

2 Martial Poirson, *Entretien avec Marie Potonet et Christophe Ouvrard sur le spectacle « La Petite Sirène »*, 2010

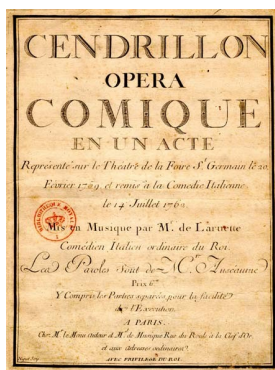
3 Entretien avec Marie Potonet, MC2, 6 janvier 2010

4 David Hand, *Blanche Neige et les sept nains*, Walt Disney Productions, 1937

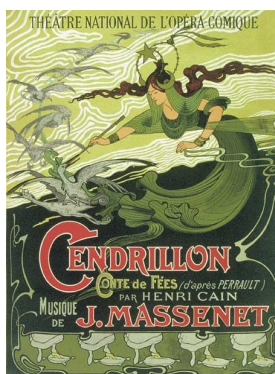
5 *Blanche Neige* [support vidéo], *op.cit.*

6 Touati, *op.cit.*, p. 71

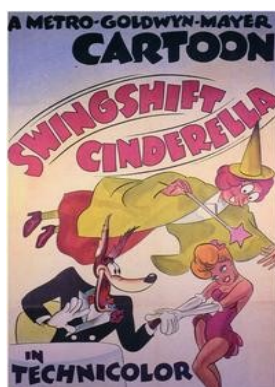
7 Sources pour les spectacles qui seront citées : Noémie Courtès, « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX^e siècle » [en ligne], *Féeries* N°4, 2007, mis en ligne le 02 février 2009. (page



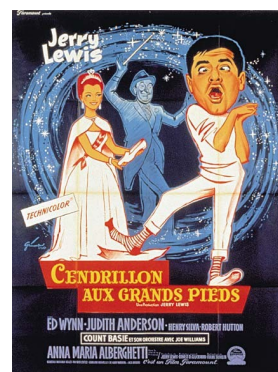
La première adaptation théâtrale fut la *Cendrillon* de Louis Anseaume en 1759. Au XIX^e siècle, on compte plus d'une trentaine d'adaptations de *Cendrillon*, dont de nombreuses Féeries, ballet et opéras. Citons par exemple en 1810 la *Fête de Perrault ou l'Horoscope des Cendrillons*, une comédie en un acte de Nicolas Brazier, ou le livret d'Etienne pour l'opéra-comique de Nicolo en 1810 également, qui inspirera bon nombre de d'opéras et de ballets, dont le livret de *La Cenerentola* de Rossini en 1817.



Également, la grande féerie de Clairville, d'Albert Monnier et d'Ernest Blum, créée en 1866. C'est l'occasion de parodier, d'insérer du comique dans ce genre jugé trop sérieux : créée en 1810, *La Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, est une folie vaudeville en un acte de Désaugiers et Gentil, qui fera partie d'une série de spectacles comiques parisiens proposés sur le thème.



La danse raffole également du conte: de la *Cendrillon* de Serge Prokofiev, ballet en trois acte composé entre 1941 et 1944, à la



version Hollywoodienne beaucoup plus choc créée à l'opéra de Paris en 1986, le conte est vu, revu et revisité, parodié, malmené, mais jamais épuisé.

Le cinéma va ensuite s'intéresser au genre. Méliès réalisera le premier film sur *Cendrillon* en 1899¹, une des versions cinématographiques les plus marquantes. Citons éagement la parodie délirante de Tex Avery², souvent associée à sa version du *Petit Chaperon Rouge*³ sortie deux ans plus tôt, ou la *Cendrillon aux grands pieds* de Frank Tashlin de 1960⁴. La célèbre version de Walt Disney n'arrivera qu'en 1950. Dans un autre registre, on retrouve le poème *Le carrosse*

consultée le 26 janvier 2011) <<http://feeries.revues.org/index273.html>>, et Françoise Juhel (dir.), « Gros Plan sur Cendrillon » [en ligne], *Il était une fois...Les contes de Fées*, BNF, 2001 (page consultée le 11 Février 2011) <<http://expositions.bnf.fr/contes/gros/cendrill/index.htm>>

- 1 Georges Méliès, *Cendrillon*, 1899, n. et b.
- 2 Tex Avery, *Swing Shift Cinderella*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945
- 3 Tex Avery, *Red Hot Riding Hood*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1943
- 4 Franck Tashlin, *Cendrillon aux grands pieds*, Jerry Lewis Production, 1960

inutile de Jean Anouilh¹ ou, la chanson *Cendrillon* du groupe Téléphone², des versions très actualisées du conte.

On pourrait citer de nombreuses adaptations d'autres contes. En ce qui concerne notre corpus, deux projets dédiés au conte Blanche-Neige sont actuellement dans les girones d'Hollywood : *Snow White and the Huntsman* (Blanche-Neige et le chasseur) chez Universal, et *The Brothers Grimm : Snow White*. chez Relativity Media.

Le genre n'en finit pas de susciter l'intérêt, considéré comme un véritable filon. Les tentatives d'adaptations, d'actualisations sont pourtant parfois catastrophiques: comédies musicales affligeantes, mauvaises parodies, ou ajout de mièvrerie, le conte semble parfois un lointain souvenir dont on a oublié l'efficacité et la force. On le retrouve même dans la publicité ou en produits dérivés. John Scieszka et Lane Smith, deux auteurs américains se sont moqués de ces trop nombreuses adaptations, mélangeant parfois des personnages venus de divers contes, à travers une parodie de contes et de fables dans le livre *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*³, en français *Le petit homme de fromage et autres contes trop faits* Un narrateur veut nous raconter des contes « trop faits » (on retrouve entre autre *La princesse au petit pois*, *Le petit chaperon rouge*, *Cendrillon*, ou *Jack et le haricot magique*), mais les personnages se rebellent sur leur condition et leur traitement. Une bonne leçon qui voudrait nous faire réfléchir et revenir à l'essence même des contes.

Ce qui est rassurant, c'est finalement de voir que malgré toutes ces adaptations, réécritures autres ré-interprétations, les contes ont assez de force pour survivre à travers le temps. Le propre des contes est d'évoluer, ils ont une structure suffisamment forte et concise pour s'adapter à divers genres artistiques, en proposant des thématiques toujours actualisables.

1 ANOUILH Jean , « le carrosse inutile » in *Fables*, Paris, ed. La Table ronde, 1967

2 TELEPHONE, « Cendrillon » in *Durée limitée*, EMI, 2006.

3 SCIESZKA John, *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*, New York City, Vinking Press, 1992

II.B. LE CONTE AUJOURD'HUI: AU DELÀ D'UN EFFET DE MODE

Il convient désormais de s'intéresser d'avantage à ce rapport qu'entretient les contes avec notre société actuelle. Il semblerait en effet que le conte soit un genre particulièrement disponible aux réinterprétations de son contenu, voire même à des formes d'actualisations. Nous verrons ainsi en quoi les mises en scène de notre corpus constituent des lectures actualisantes du conte, et posent un regard nouveau sur les thèmes universels abordés. Malgré le fait qu'ils proviennent d'un passé parfois fort lointain, les contes évoluent sans cesse, dans ce que Mikhaïl Bakhtine appelle un rapport dialogique, c'est à dire qu'ils se modifient en écho aux versions précédentes. On aura néanmoins remarqué que certaines versions prennent parfois le pas sur les autres dans l'imaginaire collectif, il faudra donc se demander comment réussir à dépasser ces idées sur le conte, qui sont souvent des souvenirs qui faussent notre approche de l'histoire. En s'appuyant sur les travaux du théoricien de la littérature Stanley Fish, nous tenterons de voir en quoi les communautés interprétatives auxquelles nous appartenons conditionnent notre accès conte, au mais peuvent en même temps être productive d'un sens nouveau. L'approche du conte par la scène permet alors de dépasser les attentes du spectateur, en employant parfois le genre à des fins surprenantes. Si la scène permet d'ancrer le conte dans notre monde actuel en confrontant le récit aux attentes du spectateur, il faudra alors se demander comment elle compte résoudre le problème de la représentation scénique du merveilleux, l'élément qui crée la magie du conte, particulièrement attendu du public. Bien au delà d'un simple effet de mode, l'adaptation scénique du conte présente de réels enjeux pour l'artiste, qui doit à la fois satisfaire les exigences du spectateur d'aujourd'hui tout en proposant une approche innovante de ce qui a été déjà été abordé maintes et maintes fois.

II.B.1. L'importance de la réactualisation

Le conte est un genre particulièrement adapté aux variations. Chaque histoire, de par les multiples versions que l'on peut en trouver, donne à penser que celui qui raconte ou écrit projette dans le récit une part de lui même, de son vécu, du contexte dans lequel il vit. Nous l'avions vaguement évoqué plus haut à travers l'étude des différentes versions d'une même histoire: Blanche Neige ne devient une femme au foyer qu'à partir de la version des frères Grimm, devant effectuer de multiples tâches ménagères en échange de leur hospitalité. De même, lorsque Charles Perrault écrit ses *Contes*, il supprime des passages au nom de la bienséance, notamment la scène du cannibalisme dans *Le Petit Chaperon Rouge*, mais ajoute en revanche de nombreux clins d'œil à son époque : en évoquant la tenue de la Belle au bois dormant vieille de cent ans, l'auteur fait ainsi référence à la mode de son temps:

Le Prince aida à la Princesse à se lever ; elle était tout habillée et fort magnifiquement ; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère grand, et qu'elle avait un collet monté, elle n'en était pas moins belle. ¹

La distinction ne nous paraît pas flagrante aujourd'hui, elle devait en revanche beaucoup amuser les lecteurs de l'époque, qui voyaient certainement ce à quoi l'auteur faisait allusion.

Si l'écrivain s'inscrit dans une époque donnée, avec ses codes et ses mœurs, cela ne veut pas pour autant dire que le texte est fermé aux lecteurs d'une autre époque qui voudraient le lire. Le propre d'une œuvre littéraire est en effet de se montrer disponible au lecteur qui l'aborde avec des références (historiques, culturelles, sociologiques) différentes de celles de l'auteur, autrement dit elle doit avoir un sens suffisamment ouvert pour survivre à la distance temporelle susceptible de séparer le moment de l'écriture du moment de la lecture (nous retrouvons ici le concept d'œuvre ouverte d'Umberto Eco). Le conte semble donc un genre qui a particulièrement réussi dans cette discipline: réécritures, parodies, actualisations, on le retrouve sous de nombreuses formes (sculptures, bandes dessinées, arts vivants...), dans une relation plus ou moins direct au monde contemporain.

Les rapports entre le conte et la scène en ce début de XXI^e siècle sont particulièrement révélateurs de ces lectures actualisantes². Reprendre encore une fois un conte célèbre n'est pas quelque chose d'anodin, le metteur en scène aborde le genre avec sa vision et ses questionnements actuels: à travers la mise en scène, il ré-interroge le sens de l'œuvre tout en y projetant les réponses qu'il veut en tirer.

Au delà de la modernisation des relations familiales présentes dans les contes à travers les réécritures et les approches contemporaines, déjà largement étudiée³, c'est la relation entre l'artiste et l'œuvre qui nous intéressera ici: en quoi l'approche scénique du conte est elle particulièrement appropriée à cette démarche de ré-actualisation, faisant du récit le porteur d'une parole nouvelle qui peut pousser le récepteur de l'œuvre à certains actes ? J'emploie délibérément ici le terme de *réactualisation* plutôt que d' *actualisation*, car les quatre contes du corpus abordent des thèmes dits « d'actualité », mais une actualité constante, autrement dit qui dure depuis déjà de nombreuses années: le problème de l'eau dans le monde, la maltraitance des enfants, les enfants soldats, les relations parents-enfants... Il s'agira donc de voir comment ces quatre mises en scène de contes s'inscrivent dans une interrogation du monde d'aujourd'hui et non pas d'il y a vingt ans, autrement dit comment elles ré-actualisent ces thèmes.

Les rapports entre générations.

En choisissant de moderniser un conte ou d'en reprendre les éléments, les écrivains savent que

1 Perrault, *op.cit.* p.97

2 Citton, *op.cit.* ,p.269

3 Je renvoie ici aux travaux sur le sujet de Catherine d' Humières et du Centre de recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), qui développent une étude sur les relations intergénérationnelles à travers le conte et ses réécritures. (Catherine d'Humières (dir) *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.)

leurs lecteurs inscriront le nouveau récit dans la filiation de l'ancien, liant ainsi les générations entre elles.[...] En instaurant un va-et-vient entre l'autrefois et l'aujourd'hui, les auteurs envisagent ce que les récits qui s'appuient sur des contes de toute origine ou époque - soit en les réécrivant de façon originale, soit en utilisant leurs motifs pour élaborer de nouvelles fictions - apportent de nouveau dans le regard porté sur les rapports entre générations.¹

Ce constat de Catherine d'Humières suite à l'étude de réécritures et d'adaptations en théâtre jeunesse de contes bien connus trouve sa justification dans notre corpus, à travers les mises en scène de *Blanche Neige* et de *La petite sirène*.

Lorsqu'il décide d'aborder la danse à travers un thème narratif, Preljocaj se tourne ainsi vers le compte de fée, une bonne manière selon lui de répondre au « désenchantement du monde actuel ». Si sa démarche se veut comme un retour à une forme ancrée dans le passé, il tient néanmoins à ce que celle-ci puisse se projeter dans le présent. Après avoir épluché les recueils de contes des frères Grimm et d'Andersen, Preljocaj se tourne finalement vers *Blanche Neige*, un conte qui donne sa place au corps (notamment à travers la thématique de la beauté), tout en interrogeant les relations entre la mère et la jeune fille, un thème extrêmement actualisable et universel. C'est donc en investissant ce conte, finalement très « moderne », de ses interrogations personnelles,



Première apparition de la reine à la cour du roi.
Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008. © Michel Cavalca

que Preljocaj revisite l'histoire. Sa démarche s'appuie sur les travaux de Bettelheim, qui analyse le conte de *Blanche Neige* comme le lieu d'un Œdipe inversé : la marâtre, figure de la mère, est en concurrence avec sa fille, plus jeune et plus belle. Preljocaj inscrit cette réflexion dans notre époque, qu'il juge propice au développement de la thématique : avec l'amélioration des conditions de vie et les avancées de la médecine et de la science, la durée de vie augmente, et avec elle se modifient les catégories d'âge (on parle désormais d'un « quatrième âge » voire d'un « cinquième âge ») : une femme considérée comme vieille il y a cinquante ans est dite aujourd'hui en pleine force de l'âge (à la même période de la vie), et peut encore prétendre être belle et séduire, le développement de la chirurgie esthétique et des soins dits « rajeunissants » contribuant à accroître ce désir de recherche de la jeunesse éternelle. Elle peut donc se retrouver facilement en rivalité avec sa fille plus jeune.

Le travail sur le personnage de la reine, qui semble le personnage central chez Preljocaj, particulièrement mise en valeur de par son imposant costume métallique et rougeoyant (une

¹ Humières, *op.cit.*, 4eme de couverture.

couleur qui, associée à la personnalité de la reine, pourrait trouver de nombreuses significations ici, comme l'affirmation de son pouvoir, la colère, le besoin de conquête, la passion, autant de symboles de forces et d'agressivité qui viendraient presque jusqu'à mettre en doute sa féminité. Dans sa symbolique la plus ordinaire, le rouge évoque le danger qui menace la jeune fille, le sang qui va couler, la cruauté sanguinaire de la reine... Cette couleur qu'elle est d'ailleurs la seule à porter, rappelle le rouge des lèvres de Blanche Neige et de la pomme empoisonnée, ce qui renforce le côté maléfique qu'elle dégage, et contraste avec la blancheur et la pureté de la jeune fille naïve), illustre cette volonté de ne pas renoncer à la séduction et donc de ne pas céder la place à la jeune fille. Les deux personnages s'opposent d'ailleurs nettement : aux déplacements doux, gracieux et fluides de Blanche Neige répondront la rigidité, la détermination et la force de caractère de la reine. Principalement présente sur l'avant scène, elle évolue à travers une danse saccadée peuplée de nombreux levés de jambes particulièrement périlleux compte tenu de l'amplitude de sa traîne et de ses talons hauts (des cuissardes qui donnent encore une fois une idée de pouvoir), autant de mouvements amples pour se mettre en valeur et mettre en valeur ce qu'elle peut encore faire avec son corps, et impressionner ou déstabiliser ceux qui la regardent. Seul son visage, extrêmement maquillé et dessiné par une coiffe imposante qui lui tire les traits, rappelant par ce fait ces produits liftant qui figent le visage dans quelque chose d'assez plastique et superficiel, pourrait la faire douter de sa beauté, traduisant imperceptiblement son âge.

Cette approche n'est pas sans rappeler le traitement de la belle-mère dans *Le cas Blanche Neige* d'Howard Baker, où la reine est présentée comme une femme cougar qui cultive particulièrement son apparence, mettant des vêtements très moulants et des chaussures à talons hauts, femme fatale à la beauté cruelle.

Preljocaj met sur cette réactualisation de la potentielle rivalité entre la mère et la fille le terme de « complexe de Blanche-Neige »; à croire que les contes n'en finissent pas de donner leurs noms à des comportements psycho-sociologiques : Syndrome Peter Pan¹, Complexe de Cendrillon²...

Transposer sur la scène un conte aussi connu que *Blanche Neige*, dans une époque favorable à l'émergence de ces conflits d'apparence, c'est proposer une approche concrète et imagée d'un thème certes universel mais finalement assez moderne, compte tenu de l'évolution du contexte socio-culturel.

L'approche de *La Petite Sirène* par Marie Potonet peut à priori sembler similaire du fait qu'elle interroge une nouvelle fois les rapports de filiation entre femmes. Il ne s'agit pourtant pas vraiment d'une réactualisation, mais plutôt d'une réécriture. Cette démarche n'entre pas pour

1 Concept développé par le psychanalyste Dan Kiley en 1983, qui désigne l'incapacité à s'adapter au monde des adultes, principalement chez l'homme. (Dan Kiley, *Le Syndrome de Peter Pan*, Paris, Odile Jacob, 2000)

2 Théorisé par Colette Dowling. Chez la jeune fille, sabotage inconscient de sa propre existence par peur de devenir femme et indépendante. (Colette Dowling, *Le complexe de Cendrillon*, Paris, Grasset, 1982)

autant en contradiction avec l'idée de réappropriation du texte : rester au plus près du conte d'origine n'empêche pas le metteur en scène de faire sa propre interprétation à partir de SA lecture du conte :

L'adaptation que j[e] propose [de La Petite Sirène] est peut-être plus un souvenir de lecture : ce qui me reste de l'histoire, la trame, des morceaux de dialogues, des fragments de phrase, comme en écho.¹

Malgré cette envie de coller au plus près à la version d'Andersen, on perçoit quelque chose de plus actuel dans la réécriture que propose Marie Potonet, en particulier dans le personnage de la petite sirène, une adolescente qui sait ce qu'elle veut. Dans le passage du texte narratif au texte dialogué, on relèvera ainsi de nombreuses phrases courtes et directives² : « Arrête de me regarder » (Potonet, 2), « Raconte-moi » (4), également beaucoup de « je veux » (« je veux une âme immortelle » (11)) ou « je ne veux pas » (« je ne veux pas mourir » (7)). Ces motifs textuels particulièrement présents dans les premières scènes illustrent un caractère bien trempé, beaucoup moins intériorisé et moins rêveur que chez Andersen, mais au contraire plus franc et plus direct : « Je ne suis pas heureuse » (11). La jeune fille a besoin de s'affirmer en rentrant en conflit avec l'autorité maternelle. Comme de nombreux adolescents aujourd'hui, la petite sirène contredit plusieurs fois sa grand mère (figure de la mère, un personnage très ancré dans les traditions), conteste son autorité, et se montre même agacée lors de la cérémonie des huîtres : « Mais personne de me verra! » (7) « Si tu le dis... (la grand-mère lui met une coquille d'huître) Aie! ». On notera également en retour quelques phrases assez directes de la part de la grand-mère face à l'attitude de sa petite-fille, qui créent un décalage comique avec l'image d'une vieille reine respectable : « Ohé, je te parles! » (10) « Tu veux une claques? » (11). Cette réécriture présente donc certaines actualisations à travers un parler parfois plus « jeune », sans pour autant que l'on puisse parler de ré-actualisation, car il n'y a pas de véritable ancrage avec le présent. D'un manière générale, les enfants se reconnaîtront plus facilement à travers un vocabulaire ou des expressions qui leurs sont familières. « Tu crois que c'est si facile de désobéir à ses parents? » (21). Soulignons enfin certaines répliques de la grand-mère pour dissuader la petite sirène de devenir humaine, ajoutées par Marie Potonet, qui feront sourire les adultes : « Tu veux mourir à cent ans, travailler, souffrir et ne plus jamais sentir la chaleur de l'eau sur ta peau? » (11)

Des sujets à caractère humanitaire

Si le processus d'actualisation paraît assez subtil à travers ces deux contes sans qu'il y ait besoin d'insérer des éléments modernes sur scène, les mises en scènes de *La Gigantea* et de *Sepopo la Fleur* s'inscrivent plus clairement dans un questionnement de l'actualité. Présentés

1 Poirson (entretien Potonet-Ouvrard), *op.cit.*

2 Toutes les citations qui suivent sont issues du texte de Marie Potonet, *op.cit.* disponible en annexe p.130

tous deux au FITA 2010, ils interrogent notre monde d'aujourd'hui, à travers une parole artistique liée à la culture de leur pays.

C'est ce que recherche avant tout Atavi-G lorsqu'il monte *Sepopo la Fleur* avec la compagnie Zigas : Mettre en valeur un élément du patrimoine africain tout en abordant des sujets à problème, dans une mise en scène engagée. C'est peut être d'ailleurs le conte de notre corpus où ce phénomène de réactualisation n'est pas le plus marquant, parce qu'il fait partie intégrante du processus de création du spectacle, et que le thème abordé ne date pas d'hier. C'est en alliant les capacités du conte à rencontrer son public à une forme scénique adéquate et en s'appropriant l'histoire que le metteur en scène engendre une démarche concrète d'interpellation du spectateur, sur le sujet de la maltraitance des enfants. L'importance est donnée à la parole « en direct », sans tabous, qui tournerait presque parfois au témoignage, lorsque les comédiens-conteurs incarnent tour à tour les enfants du buisson qui retracent avec douleur leurs parcours. Une sensation d'assister à une vérité que l'on expose à nue. Cette aspect témoignage est d'autant plus fort que la parole est portée par les jeunes comédiens issus de ZIGASTOIT, le centre d'accueil¹ et de réinsertion socio-professionnelle des enfants des rues ouvert par Atavi-G en 2005. Ces jeunes ont donc une approche réelle et actuelle de ce qu'ils racontent, ce qui ancre d'autant plus le conte dans une réalité malheureusement bien concrète.

Les artistes de *La Gigantea* ont également vécu dans un contexte social et politique difficile:

brésiliens, chiliens ou roumains, tous ont connu l'expérience de la dictature dans leur pays. Eux choisissent d'aborder les thèmes difficiles de l'accès à l'eau et du destin des enfants soldats à travers un langage universel et poétique qui mêle plusieurs pratiques artistiques.

« La marionnette permet de caricaturer, de montrer de manière comique un thème grave, de donner une sensibilité collective »² explique Alejandro Nunez. La compagnie s'est inspirée du roman *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma³ qui raconte le parcours d'un enfant soldat, mais également de contes traditionnels africains et brésiliens déjà existants ; à partir de ces sources plus ou moins ancrées dans le passé qui abordent déjà des thèmes de *La Gigantea*, ils créent un nouveau conte pour parler du présent. Alejandro Nunez et Eros Galvão décident avec *La Gigantea* d'avoir recours à l'imaginaire de la marionnette et du cirque, des pratiques artistiques qui permettent une nouvelle approche *sensible* de faits durs et réels du monde contemporain.

Dans cette tentative de réactualisation, des débats et des rencontres sont organisés avec les artistes dans le cadre du FITA, ainsi que des interventions d'organismes actifs dans la

1 On peut lire sur la façade d'entrée « Centre de réinsertion socioprofessionnelle des enfants déscolarisés et déshérités de la rue par la formation artistique »

2 Marie Gerhardy, « Une marionnette pour parler des enfants soldats. Entretien avec Alejandro Nunez » [en ligne], *Rue du théâtre*, publié le 26 nov 2010 (page consultée le 4 janvier 2011) <<http://www.ruedutheatre.eu/article/1159/la-gigantea/>>

3 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000

tentative de résolution de ces problèmes. Les enfants sont particulièrement sollicités après les représentations et lors d'interventions auprès de collégiens et lycéens, et sont invités à poser des questions ou à intervenir sur ces sujets sensibles, une manière de relancer les débats une nouvelle fois, mais surtout de sensibiliser, d'informer et d'éduquer les populations, et en particulier les populations jeunes, à des problèmes auxquels elles ne sont pas confrontées.

Ce double procédé d'actualisation de contes déjà existants d'une part et de réactualisation de sujets socio-politiques d'autre part auquel nous avons confronté notre corpus, révèle une nouvelle fois les capacités de l'art et de l'artiste à remettre des thématiques universelles sur le devant de la scène, mais en abordant les choses avec un regard différent. L'art, et ici le conte, exploite au maximum son potentiel didactique, mais également sa capacité à « dire la réalité » en créant une interface en direct avec le public. Se décaler pour mieux toucher, puiser dans l'ancien pour explorer le présent, ces méthodes semblent faire leurs preuves ici, en permettant à l'artiste d'inscrire sa démarche dans une interrogation du présent à un moment précis de l'histoire.

II.B.2. Dialogisme et communautés interprétatives

Après avoir développé les possibilités d'action et d'information qu'offrent aujourd'hui la rencontre du conte et de la scène, il est temps de revenir à ce phénomène d'interaction présent-passé évoqué précédemment. Reprenons : le conte est un matériau littéraire particulièrement actualisable. En cherchant à l'inscrire dans le présent, le metteur en scène instaure un dialogue entre le texte écrit à une époque passée avec le contexte¹ d'écriture et les intentions de l'auteur et la vision qu'il (le metteur en scène) en a aujourd'hui, en projetant un sens particulier à tel ou tel élément. En temps que genre oral resté longtemps non-fixé, le conte se présente donc comme une parole portée par plusieurs personnes dans des temps différents, adressée à des récepteurs différents. On retrouve ici la notion d'énonciation polyphonique proposée par Jean Paul Sermain² à propos des voix des conteurs, qui l'une après l'autre, forment les différentes couches constitutives du conte jusqu'à ce qu'il soit fixé dans une version écrite telle qu'elle nous est transmise aujourd'hui, les conteurs laissant dans le texte des « marques » de leur passage³, à travers certaines formulations propres à leur époque. Si cette sensation de voix multiples est particulièrement présente dans les contes de tradition orale, on remarquera qu'elle se retrouve beaucoup moins à travers les contes d'auteurs, comme ici *La petite Sirène* : l'écrivain et la période sont particulièrement identifiables, ce qui fait que l'on retrouve finalement assez peu cette polyphonie de voix présente dans d'autres contes issus de traditions populaires, d'autant

1 Jacques Fontanille « Avant-propos », in Bertrand Verine et Catherine Détrie, *Dialogisme et narrativité: la production de sens dans Les Fées de Charles Perrault*, PU de Limoges, 2003, p.7

2 Bahier-Porte in *Féeries* [en ligne], *op.cit.*

3 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Olivier Daria, Paris, Gallimard, 1978

plus que les contes d'Andersen sont assez récents. Ce qui n'empêche pas pour autant de trouver des réécritures et des versions différentes, issues du texte d'Andersen.

Ainsi, chaque nouvelle approche se nourrit des versions antérieures, à partir de ce que le lecteur, le metteur en scène, veut y voir. Le lecteur sélectionne son angle d'approche, en interrogeant l'œuvre selon des questions qui lui semblent pertinentes, en s'attendant plus ou moins à un type de réponse. On retrouve ici la notion de dialogisme développée par Mikhaïl Bakhtine : tout discours répond à un discours antérieur (on se situe par rapport à ce qui a déjà été dit), et est dirigé vers une réponse à venir. Le lecteur devient celui qui donne du sens en plaçant l'œuvre sous un regard nouveau, en instaurant « un nouveau plan de référence »¹. En décidant de son angle d'approche, le lecteur prédétermine ce qu'il veut voir émerger de l'œuvre, et s'attend donc à un type de réponse. Par exemple, Lorsque Marie Potonet décide d'aborder *La Petite Sirène* en retournant au plus près du texte d'Andersen et d'Andersen en question, elle va interroger l'histoire fictionnelle en parallèle avec l'histoire de l'auteur lui même, pour relever les marques autobiographiques à travers le récit. Un lecteur averti pourra ainsi mettre en parallèle l'échec de l'histoire d'amour de la petite sirène avec les échecs amoureux de l'auteur, ou encore, plus largement, la tentative douloureuse et avortée d'intégration sociale de la petite sirène, qui malgré son acceptation, ne trouvera dans le monde des hommes qu'une fonction de divertissement (elle danse pour le simple plaisir du prince), comme un écho à la difficulté pour Andersen d'accéder puis de s'intégrer à cette bonne société à laquelle il aspire tant, en devant pour cela jouer de ses talents de conteur.²

Une fois cette démarche de recherche au plus près de ce qu'à voulu dire l'auteur achevée, Marie Potonet entame alors sa propre démarche d'interprétation, avec son approche personnelle du conte. La création qui en découlera apparaîtra donc dans un rapport dialogique avec la version d'Andersen, apportant une nouvelle signification à l'œuvre, signification qui ne sera pas plus juste ou moins juste que la précédente, mais simplement différente.

Cependant, il arrive parfois qu'une version prenne le pas sur toutes les autres dans l'imaginaire collectif, y compris sur la version d'origine (lorsqu'il y en a une identifiée). C'est par exemple le cas de *La Petite Sirène* proposée par les studios Disney. Que faire alors pour dépasser cette image déformée du conte, qui évince toutes les autres ? Danielle Dubois Marcoin, maître de conférences à l'Université d'Artois évoque dans un article consacré au dialogue entre culture privée et culture scolaire la difficulté de faire étudier ce conte à l'école³ : l'interprétation de Disney étant omniprésente dans l'imaginaire des enfants, l'enseignant peut alors soit affirmer la version d'Andersen, soit mettre en dialogue l'image qu'ont les enfants du conte avec l'histoire

1 Citton, *op.cit.*, p. 71

2 Nadine Soret, *La Petite sirène d'Andersen* [en ligne], Conférence IUTL donnée à St Quentin le mercredi 9 mai 2007 (page consultée le 12 février 2011) <<http://www.scribd.com/doc/7006212/La-Petite-Sirene>>

3 Danielle Dubois-Marcoin, « Lire La Petite Sirène de l'école maternelle à l'université : comment organiser le dialogue entre culture privée et culture scolaire? » [en ligne], *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 33, n° 2, 2007, p. 357-370. (page consultée le 26 Mars 2011) <<http://id.erudit.org/iderudit/017881a>>

originale pour les amener à découvrir le texte. Mais la difficulté naît du fait que ce problème se pose également du côté des enseignants, qui ont aussi des aprioris sur ce texte « un peu niais »¹ qu'ils pensent connaître, mais qui reste généralement une impression à partir de souvenirs de l'adaptation américaine. Ainsi, cette interprétation a pris tellement d'importance qu'il est difficile de faire une nouvelle approche du texte, elle est devenue pour beaucoup LA bonne version qui a supplanté toutes les autres. Le retour à la source même du conte devient alors une véritable démarche, une redécouverte parfois:

Je n'avais pas lu le conte, enfant, et je crois que j'en avais une image assez faussée. Je savais que la fin n'était pas forcément heureuse mais je savais aussi qu'on racontait souvent que la sirène et le prince se mariaient à la fin comme dans la version de Walt Disney. Lorsque j'ai lu le conte, je me suis aperçue que ce n'était pas tant le prince qui comptait dans cette histoire que la quête de l'absolu et c'est cela qui m'a intéressée. L'histoire d'amour n'a pas vraiment lieu. En revanche le rapport à la mort est très présent.²

Ce témoignage de Marie Potonet montre une nouvelle fois le rapport dialogique à l'œuvre, dans une recherche de sens dans l'œuvre elle-même - ce que Umberto Eco qualifie d'*intentio operis*³. En partant du souvenir faussé qu'elle a de *La Petite Sirène*, elle redécouvre le texte, et au delà de cette redécouverte, elle redéfinit ce qui lui semble important dans l'histoire : ici, on assiste à une redirection, en passant du motif amoureux à la thématique de la mort liée à la métempsychose.

Que retenir de cela ? Tout d'abord, que le conte est un genre textuel particulier qui présente une énonciation polyphonique inhérente à sa construction au fil du temps. Qu'ils soient de tradition orale ou écrite, les contes fonctionnent par « versions » successives, dans un rapport dialogique infini entre ce que le conteur-écrivain crée à partir d'une version antérieure, et ce que le lecteur-récepteur en retire pour en faire sa propre interprétation, dans une double opération « d'appauvrissement de la richesse du donné textuel »⁴ et d'enrichissement du conte en lui conférant un sens nouveau, notamment lorsqu'il est abordé dans le cadre d'une énonciation différente, comme dans le cas du passage à la scène.

En utilisant le texte à ses propres fins, le metteur en scène fait acte d'interprétation, mais une interprétation cependant « orientée » par le contexte institutionnel dans lequel il évolue et la manière dont il a été formé à appréhender une œuvre. Tout lecteur fait ainsi partie de ce que Stanley Fish, théoricien américain de la littérature, appelle des « communautés interprétatives », autrement dit des groupes sociaux qui ont des conditionnements communs et partagent des procédures similaires pour construire le sens du texte⁵ :

Les significations ne sont la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit.⁶

1 *ibid*, p. 359

2 Poirson (entretien Potonet-Ouvrard), *op.cit.*

3 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992

4 Citton, *op.cit.* p. 88

5 Citton, *op.cit.* p. 337

6 Stanley FISH, *Quand lire c'est faire*, Paris, Prairies Ordinaires, 2007, p. 55

Dans son ouvrage *Quand lire c'est faire*, le théoricien donne une anecdote qu'il me semble intéressante de rappeler ici, avant d'étudier les éléments qui révèlent que les contes de notre corpus sont également soumis à des communautés interprétatives, qui jouent un rôle déterminant dans l'appréhension de l'œuvre. Fish fait en 1971 une petite expérience sur ses élèves. Alors qu'il donne un cours sur le rapport entre linguistique et critique littéraire, il écrit au tableau cinq noms de théoriciens. La classe se termine ; il entoure les noms d'un cadre et inscrit une indication de page. Entre alors dans la salle un autre groupe de travail qui étudie la poésie religieuse anglaise du XVII^e siècle. Fish leur annonce que ce qu'ils voient au tableau est un poème religieux et leur demande de l'interpréter. Tous trouvent un sens à chaque nom et leur donnent une autre réalité. Ils parviennent à faire de ces quelques mots sans liens particuliers un poème religieux. Fish montre ainsi que

ce n'est pas la présence de qualités poétiques qui impose un certain type d'attention, mais c'est le fait de prêter un certain type d'attention qui conduit à l'émergence de qualités poétiques.¹

Ce sont les élèves qui ont fait de ces mots un poème, alors qu'ils n'en avaient pas les caractéristiques, parce qu'on leur a dit qu'il s'agissait d'un poème. Ils ont ensuite appliqué ce qu'on leur a appris sur la façon de l'analyser : ces règles sont le fruit d'une « communauté interprétative ». Ainsi, notre approche de l'œuvre est pré-orientée par l'interprétation que l'on y cherche, mais également conditionnée par les communautés interprétatives auxquelles nous appartenons, dans lesquelles nous puisons les références et les outils nécessaires pour appréhender l'œuvre, d'où parfois des interprétations très différentes, voire contradictoires.

Plus proche du sujet qui nous intéresse, nous connaissons tous l'exemple frappant du malentendu de la pantoufle de vair/verre de *Cendrillon*. Balzac dira à ce sujet :

Certaines fourrures rares, comme le vair, [...] ne pouvaient être portées que par les rois, par les ducs et par les seigneurs [...]. Ce mot, depuis cent ans, est si bien tombé en désuétude que, dans un nombre infini d'éditions de contes de Perrault, la célèbre pantoufle de Cendrillon, sans doute de menu vair, est présentée comme étant de verre.²

Le conte original parlerait pourtant bien de pantoufles de « verre », mais le lecteur voit ce terme à partir de sa communauté interprétative, de ses références: ancré dans le courant rationaliste de son époque, Balzac s'attache à l'aspect pratique de la chose, et identifie ainsi l'appellation *de verre* comme une erreur apparue au fil des traductions. C'est sa logique qui parle : une pantoufle ne peut pas être en verre, il serait impossible de danser et de s'enfuir avec ! Quel cordonnier de l'époque aurait en effet pu fabriquer une pantoufle de verre ? Mais quel jardinier peut transformer une citrouille en carrosse ? En sortant l'objet de son contexte (le conte de fée), Balzac tente de rationaliser un élément imaginaire, en le soumettant aux normes qui influencent et dirigent sa lecture.

1 *Id.*, p. 60.

2 Honoré de Balzac, «Sur Catherine de Médicis», 1846, cité dans Perrault, *op.cit.* p.162

Des éléments stables au sein du conte peuvent ainsi être sujet à des différences d'interprétations. Le conte présente des aspects polysémiques, qui engendrent de nombreuses réinterprétations et réécritures. Tout comme dans la fable du professeur Fish, on s'aperçoit que les lecteurs, spectateurs ou même metteurs en scène qui se penchent sur les contes de Grimm, Perrault ou Andersen, interprètent des éléments anodins, ou même parfois le sens de l'histoire, en fonction des communautés interprétatives auxquelles ils appartiennent. Angelin Preljocaj dit ainsi qu'en lisant *La Psychanalyse des contes de fées*, de Bruno Bettelheim, il a compris à travers ses explications, que les nains dans *Blanche Neige* n'étaient qu'un symbole de chasteté. Il retient à travers la lecture de Bettelheim,

[qu'] à l'époque des frères Grimm, les nains n'avaient, dans l'inconscient collectif, pas de sexualité, ce qui garantissait une relation très chaste avec Blanche-Neige¹.

On est donc bien loin de toutes les connotations sexuelles qui ont été attribuées à cette relation, et c'est à partir de cet angle d'approche qu'Angelin Preljocaj aborde le conte.

Le principe est le même à travers la rencontre du conte mis en scène et de son public, à ceci près que le public peut afficher de manière spontanée et plus ou moins visible (notamment à travers le rire) ses réactions face à l'histoire qui se déroule devant ses yeux. Suite à une représentation de *La Gigantea* lors du FITA, une spectatrice confie s'être particulièrement attardée non pas sur les marionnettes, mais sur les manipulateurs, qui lui ont évoqué des hommes et des femmes enfermés sous des burqas, comme une représentation de l'âme des personnages prisonniers de par leurs conditions. Elle crée ainsi une interprétation en lien avec des faits d'actualités (le projet d'interdiction du port de la burqa) auxquels elle aura sans doute été sensible.

Mais cette importance des communautés interprétatives se ressent tout particulièrement avec les représentations et les rencontres autour de *Sepopo la Fleur*. En comparant la version proposée au Burkina Faso en 2008 avec celle proposée à Villars les Dombes pour un public scolaire en 2010, j'ai été frappée par les différences de réaction du public burkinabè et du public français face à une même scène. Elles concernent principalement le passage du conte où, après avoir recueilli et soigné Sepopo, les enfants du buisson vont tour à tour raconter leur propre histoire, interprétés à tour de rôles par les comédiens-conteurs. Un enfant raconte ainsi comment sa vie a été brisée lorsqu'il a été obligé de se prostituer pour survivre, et son désespoir sur sa vie future, lui qui se sent « pourri de l'intérieur »². Un autre, ancien enfant soldat, raconte dans un témoignage très touchant comment lui et son frère ont été enrôlés de force après avoir survécu à un massacre. Un jour, son frère commet une faute jugée grave par son supérieur, et l'enfant est

1 Cette interprétation semble un peu floue. Bettelheim reconnaît non seulement un sexe masculin aux nains, mais également une association phallique. L'interprétation de Preljocaj vient sans doute du rapprochement que fait ensuite l'auteur entre la vie routinière des nains, leur « manque de goût pour le changement », avec l'enfant prépubertaire qui présente une sexualité latente. (Bettelheim, *op. cit.* p.316)

2 *Sepopo la Fleur* [support vidéo], *op.cit.*

obligé de le tuer, sinon, il sera torturé. Face à ce récit troublant, on relèvera deux attitudes très différentes : en France, les spectateurs dont un grand nombre de jeunes, très sensibles au jeu et à l'intonation des comédiens, rient, en réaction aux bruitages et à la gestuelle du viol et des fusillades que propose le comédien. Ils s'accrochent sur le jeu, et non sur le propos.

Conteur 1 : J' ai violé des bébés et des femmes... J'ai tué (*bruitages*), j'ai tué (*bruitages*).

Conteur 2 : La guerre, n'est pas un jeu d'enfant.

Conteur 1 : La guerre... N'est pas un jeu d'enfant. (*au public*) Non? ¹

Les enfants répondent alors timidement non, comme honteux de leurs éclats de rire.

Au Burkina Fasso le public ne rit pas lors de ce passage. La population connaît bien cette réalité. Lors de cette représentation, le conteur fait référence à de nombreux pays africains où les populations ont subi des massacres, des enrôlements forcés, des viols de guerre. En France, tous ces pays ne sont pas évoqués. Les jeunes européens connaissent très peu l'Afrique, comme en témoigne la rencontre des comédiens avec des collégiens du collège des Dauphins de La Tour du Pin², qui engendre des questions assez naïves sur leur pays : « Est-ce que vous avez des maisons? », « Il y a des lions au Togo? ». Le spectacle est adapté aux différents types de populations susceptibles d'être rencontrées, en fonction de leur approche, et donc de ce qui pourra les toucher particulièrement ; Atavi-G reprend ainsi la chanson *Enfants de tous pays* d' Enrico Macias lorsqu'il joue en France, mais ce n'est pas le cas au Burkina Fasso, où cet élément ne serait pas aussi évocateur et porteur de sens.

On peut déjà observer à travers les réactions des spectateurs l'influence de communautés interprétatives différentes, dessinées par les cultures et les sociétés auxquelles appartiennent les publics. En terme de présence par exemple, les spectateurs au Burkina Fasso sont beaucoup moins dans une écoute religieuse qu'en France, ils discutent au contraire de ce qu'ils voient sur scène, ou applaudissent les performances physiques des comédiens.

Revenons à l'histoire de l'enfant soldat. Pour introduire le personnage, le comédien qui interprète l'enfant fait une arrivée en chantant un couplet interprété en langue Fang, un dialecte africain que l'on pourrait retranscrire comme ceci : « Zamina mina hé hé hé, Zamina mina hé hé hé, nous sommes les combattants. » Cette chanson de marche militaire traditionnelle, bien connue en Afrique, fait partie du répertoire des jeunes soldats. Le public du Burkina Fasso intègre donc tout naturellement cette chanson dans le contexte du spectacle et de l'entrée de l'enfant soldat. En France cependant, le public se met à rire en entendant le chant ; en effet, quelques mois avant la représentation du spectacle, la chanteuse Shakira reprend ce chant militaire (déjà popularisé à la fin des années 1980 par le groupe de musique militaire camerounais Golden Sounds) sous le nom *Waka Waka (This Time for Africa)* avec le groupe sud-africain Freshlyground en tant que chanson officielle de la Coupe du Monde 2010 en

¹ *Ibid.*

² Le compte rendu de la rencontre est disponible sur le bilan du FITA. Interventions des comédiens de *Sepopo la Fleur* au collège des Dauphins de La Tour du Pin, Mardi 16 novembre 2010.

Afrique du Sud. Le public français, qui ignore pour la plus part que ce chant est d'origine militaire, en fait une interprétation complètement différente, en le voyant comme un clin d'œil à cette reprise mondialisée, aux sonorités africaines.

Le passage du conte à la scène semble donc contribuer à la multiplication des possibilités d'interprétations à travers un regard neuf, qui confronte les problématiques du conte lui-même avec les possibilités qu'offre la scène pour donner un sens nouveau à l'œuvre. Cette approche théâtralistique du conte apporte une nouvelle dimension, plus spontanée, qui se crée dans le dialogue entre la scène et le public.

« Écrire un conte, c'est le figer et le tuer. Les contes écrits sont morts, leur évolution est arrêtée. »¹ Cette citation du philosophe et psychologue français Marc Alain Descamps trouve ici sa réponse: en abordant le texte ou la pièce à partir des références propres à sa communauté interprétative, le lecteur ou le spectateur confronte sa vision du conte avec celle de l'auteur ou du metteur en scène ; un rapport dialogique à l'œuvre qui transforme la réception passive de l'œuvre en un acte interprétatif. Le lecteur ou le spectateur devient créateur d'un sens nouveau, sens qui peut parfois paraître anachronique, mais loin de desservir le conte, lui redonne une nouvelle vie à travers ces lectures actualisantes.

II.B.3. « Surprenez moi mais pas trop », ou comment utiliser et dépasser les attentes du public.

Outre les multiples possibilités d'interprétations que confère la scène au conte, elle permet également au spectateur de se laisser surprendre, à travers des approches qui pourront ou non tenir compte de ce à quoi il s'attend.

Une œuvre se situe dans trois champs à la fois : l'intentio auctoris, l'intentio operis, l'intentio lectoris. L'horizon d'attente se situe au niveau de ce dernier. Le critique Hans Robert Jauss est le premier à évoquer et développer cette notion complexe et ambiguë qu'il définit comme

un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les œuvres antérieures ont familiarisé le lecteur et qui, au fil de la lecture, seront modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites².

Autrement dit, l'historicité de l'œuvre est prise en compte à travers la réception, le lecteur réactivant le texte en fonction de ses références culturelles: ainsi une œuvre perçue comme scandaleuse à un moment donné de l'histoire peut devenir conforme à une période différente.

De plus, l'horizon d'attente d'un lecteur ou d'un spectateur est une donnée mobile. Il est à la fois tout ce que le lecteur projette sur l'œuvre et tout ce qu'il n'y projette pas, et tout cela en

¹ Marc Alain Descamps, *Psychanalyse des contes de fées* [en ligne] (page consultée le 4 Avril 2011) <www.europsy.org/marc-alain/contedefee.html>.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990

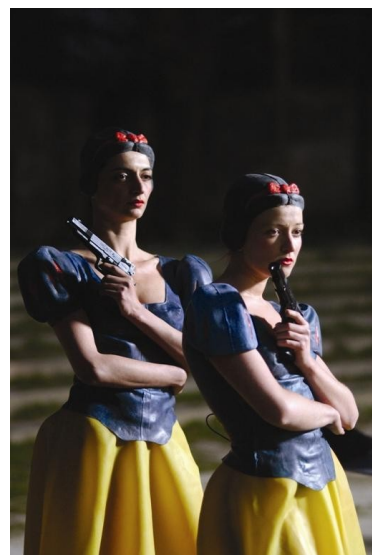
évolution constante avant, pendant et après la lecture ou la visualisation. Prendre en compte l'horizon d'attente c'est prendre en compte

toutes les *personae dramatis*, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale.¹

La mise en scène du conte au sens large, c'est à dire la mise en situation d'une confrontation en directe de l'œuvre avec son public, va justement considérer cet horizon d'attente, en se servant de la popularité du conte et des préjugés que le spectateur peut avoir sur le genre (la forme de narration, le traitement des personnages, la thématique, ou encore la présence systématique du merveilleux...) pour mieux le dépasser, en détournant parfois l'image du conte. Ce processus de création se retrouve dans la démarche de Catherine Baÿ, dont le *Projet Blanche Neige* illustre parfaitement ce jeu avec l'image que le spectateur projette sur le conte, processus initié par de nombreux artistes contemporains². Cette démarche interroge l'image de Blanche Neige, icône de la société de consommation, objet surexploité par l'imagerie de la culture de masse, en la détournant de son usage et de son contexte habituel. Catherine Baÿ entreprend une entreprise de déconstruction de l'image de Blanche Neige, à travers des performances artistiques, des installations, des films, des photographies et des interventions, dans des mises en scènes hors les murs, qui insèrent le, ou plutôt les personnages, dans activités sociales, en corrélation avec le lieu ou le contexte.

À force d'accumulations, de répétitions, les signes véhiculés par Blanche-Neige et son mythe se déforment. La gestuelle est le plus souvent amplifiée par l'installation de moniteurs qui diffusent une vidéo de Blanche-Neige du monde entier, lisant le texte « Ma Condition³ »⁴.

Les actrices et danseuses, costumées et perruquées avec un masque en latex moulé à l'effigie de l'héroïne de Disney, interprètent Blanche Neige faisant du vélo d'appartement, buvant, fumant, se rendant à la salle de bain, décontextualisant totalement l'héroïne de l'univers du conte en l'immisçant dans la vie de tous les jours, pour la plus grande confusion du public. A travers cette



Performance à la fondation Cartier où sept Blanche Neige armées envahissent les lieux. Catherine Baÿ, *Blanche-Neige*, 2004. © DR

1 Jean.Starobinsky « Préface », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 12.

2 Citons entre autre les travaux plastiques sur le thème d' *Alice au Pays des merveilles* de Paul Ritter (*Le Grand Rideau*) ou de Monika Sosnowska (*Little Alice*), la performance filmé *Pinocchio Pipenose Householdilemme* de Paul McCarthy, ou encore *Les contes de fée ne durent jamais longtemps* de Patrick Van Caeckenbergh, qui démontre que la durée de vie des contes ne peut excéder quatre ans, le temps qu'il a fallu à la maisonnette de pain d'épice d'Hansel et Gretel pour se décomposer entièrement.

3 voir en annexe 5, p.155

4 « Projet Blanche Neige » [en ligne], *Blanche-Neige, suite d'actions et de performances, initiée par Catherine Baÿ*, p.2 (page consultée le 7 avril 2011) <<http://www.blanche-neige.eu/>>

démarche artistique entamée en 2002, Catherine Bay tente de « réactiver un possible imaginaire » autour de cette figure déjà tellement exploitée, en interrogeant le spectateur dans sa relation à l'image et sur sa place dans une société uniformisée. En déjouant les attentes du public, elle réaffirme l'infinité d'interprétations possibles autour du conte.

Cette distance entre l'horizon d'attente préexistant chez le spectateur l'œuvre proposée par l'artiste, cet « écart esthétique »¹, peut alors entraîner le spectateur à reconsidérer ses positions. Au delà d'une pratique individuelle, nous retrouvons la réalisation de ce processus à travers l'expérience collective précédemment évoquée du « partage du sensible » de Jaques Rancière, qui peut se voir reconfiguré en étant confronté à de nouvelles expériences artistiques.

Le metteur en scène se retrouve alors dans une position où il doit jouer avec ce que connaît le spectateur, en lui faisant prendre une direction plus ou moins différente de celle à laquelle il s'attend. C'est dans ce « plus ou moins » que se situe la part de reconfiguration du sensible.

Lorsque Preljocaj monte *Blanche-Neige*, non sous un mode oral, mais à travers une narration chorégraphique, il entraîne le spectateur dans une redéfinition de la base même du conte, en proposant que le langage parlé devienne un langage visuel. Le chorégraphe va également se baser sur les conventions collectives autour du conte pour dépasser ce sensible commun, en partant du postulat que si le public connaît déjà l'histoire, il saura identifier les personnages sans qu'ils soient désignés. Effectivement, tout le monde reconnaîtra Blanche Neige, la reine ou encore les sept nains, bien qu'ils ne soient même pas nains, sans qu'ils soient nommés; le conte est de toute façon connu de tous, y compris ceux qui n'ont pas lu la version des Grimm. En partant d'une source, de tradition orale, on assiste ainsi à une évolution du support de l'histoire, qui répondra à chaque fois plus ou moins aux attentes du public, tout en découlant des versions antérieures : histoires orales, puis conte écrit, nombreuses réécritures, adaptations filmiques, théâtrales, musicales, chorégraphiques.... A priori, le public ne se lasse pas. Bien sûr, il s'attend à quelque chose de novateur: hors de question de voir ce que l'on a déjà vu ; en même temps, il y a une forme d'exigence supplémentaire du fait que chacun pense connaître parfaitement l'histoire. « Surprenez-moi, mais pas trop ». Alors forcément, *Blanche Neige* sous forme de chorégraphie attire les foules et les critiques. Preljocaj essaye d'aller plus loin, tout en considérant et en se servant des attentes du public, notamment en ce qui concerne le traitement des personnages. En s'assurant de leur identification, il va alors pouvoir jouer avec cet horizon d'attente : les nains mineurs par exemple, reliés aux profondeurs terrestres, seront ici traité dans la verticalité et la légèreté, en évoluant sur une immense paroi verticale.

1 Jauss *op.cit.* p. 53

Le prince amoureux est beaucoup plus présent que dans le conte des frères Grimm où il n'apparaît qu'à la fin, puisqu'il entretient une relation avec Blanche Neige dès les premières scènes à la cour du roi. Les deux jeunes gens auront ainsi de nombreux passages dansés en duo, échangeant déjà des baisers, ce qui enlève d'ailleurs une grande partie de la valeur



Duo entre Blanche Neige et le prince. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008, © Jean-Pierre Maurin

symbolique du baiser qui réveillera la jeune fille. Quant à Blanche Neige, elle est bien loin des représentations-clichés proposées par Disney, Preljocaj ayant préféré ici une image fraîche et sobre, vêtue simplement d'une tunique blanche en opposition avec la tenue extrêmement travaillée de la reine, tout en contraste de couleurs et de matières. Le traitement général du conte est lui même source d'étonnement chez le spectateur: somme toute assez simple et intimiste à la lecture, il adopte ici des proportions démesurées, tant à travers le nombre de danseurs que par la taille des décors, prenant à travers la mise en scène de Preljocaj des airs de véritable épopée.

Les nouvelles formes de représentations du conte permettent ainsi d'aller au-delà de cette barrière que représente le langage, par exemple à travers des formes d'expressions corporelles et musicales. Le « partage du sensible » s'inscrit alors dans des communautés beaucoup plus grandes, car les moyens de la représentation utilisés sont accessibles à un plus grand nombre, que ce soit en terme d'âge ou au delà de la barrière de la langue (Blanche Neige comme *La Gigantea*, a été jouée dans de nombreux pays, connaissant par exemple un incroyable succès en Chine, que ce soit à Hong Kong, Shanghai ou Pékin).

La mise en scène de *La Gigantea* va également dans ce sens en s'emparant d'un thème aussi violent que les enfants soldats à travers la poésie et les marionnettes. Lorsqu'il considère la thématique, le spectateur peut s'attendre à un spectacle agressif bruyant et douloureux. Là encore, il s'agit de se décaler pour mieux toucher. Cette proposition de la compagnie Les Trois Clés interroge sur le pouvoir de l'art face à des problèmes d'ordre socio-politiques (le spectacle est soutenu par Amnesty international). Déjouer les attentes du spectateur prend ici tout son sens, puisqu'il s'agit bien de reconfigurer le partage du sensible à travers une forme surprenante, qui rend le spectacle accessible pour le plus grand nombre, y compris à des tous-petits malgré un thème difficile. Cela ne signifiera pas pour autant que tout le monde aura les mêmes interprétations sur ce qu'il aura vu, entendu ou écouté ; on « agrandit » simplement la communauté, en rendant le sujet plus accessible ; reste à chacun d' y voir ce qu'il veut.

Déjouer ces attentes, c'est finalement proposer au spectateur une approche nouvelle de l'œuvre. Les résultats peuvent être variables : surprise, déception, adhésion, on confronte ici des points de vue différents sur un même sujet. Et c'est justement sur cette connaissance partagée du sujet qu'il y a matière à innover. C'est le principe de la parodie: au plus le lecteur connaîtra le conte de base, au plus il sera apte à apprécier les détournements proposés par l'auteur (voir ci-contre l'illustration de Gotlib sur le Petit Poucet).

Sans aller dans une démarche aussi extrême, car la parodie a tendance à inverser les situations et la morale du conte traditionnel pour le tourner en dérision, on retrouve ce processus de renversement d'éléments du conte dans la proposition que fait Marie Potonet de *La Petite Sirène* : ainsi, le prince est un être muet et fantasmagorique, tandis que la voix de la petite sirène, séparée de son corps, trouvera sa place dans la narration de l'histoire. En plaçant le monde des sirènes comme le monde « normal » et celui des humains comme merveilleux, le metteur en scène nous interroge sur notre perpétuelle insatisfaction de notre condition de vie, quelle qu'elle soit. Le monde des humains devient pour la petite sirène un monde utopique, à tel point qu'elle ne voit que ce qu'elle veut voir:

La sorcière :
Tu es avec lui, oui. Mais lui, il ne pense pas à toi.

La voix de la sirène :
Il va s'habituer à moi. Je resterai toujours près de lui, et un jour, il s'apercevra qu'il ne peut pas vivre sans moi.¹

En considérant l'approche générale qu'ont les spectateurs du conte, souvent plus par le biais du dessin animé que par le texte lui-même, Marie Potonet opère à la fois une prise de distance par rapport aux références communes au public, et un renversement des codes rationnels, en proposant aux spectateurs de s'immiscer dans l'univers aquatique et ainsi de partager la vision qu'ont les sirènes du monde des humains.

Si les mises en scène de ces trois contes semblent utiliser l'horizon d'attente des spectateurs pour mieux orienter leur propos en allant au delà des images préexistantes, il convient cependant de s'interroger sur la capacité d'une œuvre à déjouer les attentes lorsque le public ne connaît rien de ce à quoi il va se trouver confronter, et n'a donc pas d'aprioris. C'est le cas dans notre corpus de *Sepopo la Fleur*, un conte moderne africain qui « tisse une nouvelle corde à l'ancienne, mêlant à l'atmosphère magique des contes et la réalité des conditions de vie d'aujourd'hui », nous informe la plaquette de présentation du FITA. Pas de quoi développer des



Comme de nombreux auteurs de bandes dessinées, Gotlib se fait un plaisir de remanier les contes les plus connus, comme *Le Vilain Petit Canard*, *La Belle et la Bête*, *Blanche Neige* ou encore comme ici *Le Petit Poucet*. Gotlib, *La Rubrique à Brac*, *L'Intégrale*, Paris, Dragaud, 2010

¹ Potonet, op.cit. p.19.

attentes particulières, même lorsque l'on regarde le résumé de l'histoire. On ne peut pas pour autant dire qu'il n'y a aucune attente de la part du spectateur : celles-ci apparaissent au fur et à mesure qu'il se trouve confronté à la représentation du conte, dans une analyse rapide du direct. Une fois qu'il a identifié le mode de narration, le type de jeu des comédiens ou encore l'esthétique de la mise en scène, le spectateur « s'habitue » à ce qu'il voit, et attend que la suite du spectacle aille dans ce sens. C'est à partir de ces attentes naissantes que se situe le champ des possibles pour mieux surprendre le spectateur. Ainsi, l'évocation du génie arrive contre toute attente au trois quarts de la pièce, en contre pied de l'aspect réaliste installé par les comédiens depuis le début, qui donnent parfois l'impression d'avoir eux-même témoigné de certains épisodes de l'histoire. L'intervention de l'élément merveilleux permet de redéfinir le rapport du public à l'œuvre en lui rappelant qu'il assiste à la représentation d'un conte, et donc d'une fiction, même si elle s'inspire beaucoup de la réalité. Une prise de distance immédiate pour le spectateur, qui ne reçoit plus l'histoire comme un témoignage, mais qui se replace en tant que spectateur qui assiste à la représentation d'une histoire fictionnelle porteuse d'un message et d'une morale. Le déroulement de la représentation conçu par Atavi-G déjoue les attentes apparues au fil de l'histoire en opérant un brusque retour à la réalité, instaurant une séparation entre le message de fond (les enfants maltraités) et la forme (c'est un conte traditionnel africain), un procédé qui peut être déroutant mais qui n'est par anodin pour le spectateur, car il lui permet de se re-situer par rapport au message, et considérer alors le propos avec une approche différente.

Au-delà de l'expérience esthétique elle-même et de la volonté d'innover ou de choquer, les artistes peuvent ainsi choisir de déjouer les attentes d'un public soit pour toucher plus de monde (ou un public différent), soit pour mieux faire passer un message, par un biais inattendu qui frappera de manière plus marquante. Cela peut être un pari risqué, qui manque parfois son but, mais l'intérêt et l'enjeu de l'art ne se mesure pas en terme de succès de l'œuvre ou de l'artiste, mais au travers d'une expérience à la fois personnelle et collective, pouvant aller jusqu'à redessiner les frontières du sensible commun. Le spectateur qui vient voir un conte adapté pour la scène a de toute façon accepté de se laisser surprendre par une approche inhabituelle du genre. La surprise, qu'elle s'exprime en terme de plaisir ou de déplaisir, semble donc être déclenchée par des stimuli nouveaux pour le spectateur, qui rentrent parfois en conflit avec les attentes qu'il peut avoir de l'œuvre, des conditionnements antérieurs qui peuvent alors être modifiés par une approche surprenante de ce qu'il pensait déjà connaître. Il nous reste alors à voir comment l'artiste arrive justement à jouer avec l'élément central du conte, le merveilleux, car c'est dans sa représentation scénique que le spectateur aura le plus d'attentes.

II.B.4. Comment mettre en scène le merveilleux ?

La nature du sujet produit le merveilleux, lorsque par un enchaînement de causes non forcées, ni appelées de dehors, on voit résulter des événements, ou contre l'attente ou contre l'ordinaire.¹

Étymologiquement, le merveilleux est un effet littéraire provoquant chez le lecteur (ou le spectateur) une impression mêlée de surprise et d'admiration (du latin populaire *mirabilia*, altération de *mirabilia* « choses étonnantes, admirables ») (encyclopédia universalis).

Le conte merveilleux en tant que genre littéraire se distingue parce qu'il fait appel à des éléments, personnages ou objets, surnaturels, du moins inexplicables de manière rationnelle, qui ne nécessitent aucune justification, puisque le récit n'est pas ancré dans notre réel, mais dans un espace temps régi par ses propres lois et ses propres codes (Andersen fera lui même distinction entre les contes plus réalistes, de simples récits sans contenu surnaturel et qu'il nommera « *Historier* » et les contes merveilleux qu'il appellera « *Eventyr* »). En cela, le conte offre un potentiel et un défi scénique non négligeable : l'intervention du merveilleux dans la progression de l'histoire, qui est généralement traité en une ou deux lignes (ou phrases), se révèle pourtant être l'élément le plus marquant pour le lecteur ou l'auditeur. Le conte de *Cendrillon* renvoie ainsi rapidement à un souvenir de citrouille transformée en carrosse, *Le Petit Poucet* évoque la rencontre malencontreuse d'un ogre et de ses Bottes de Sept Lieux, tandis que *Blanche Neige* sera associée aux nains et à la pomme empoisonnée... Ces éléments merveilleux semblent tenir une place centrale dans l'imaginaire collectif lorsque l'on évoque les contes populaires: de simples adjuvants (ou opposants) à une position d'actants au sens de Greimas², ces personnages et objets jouent un rôle dramatique dans la progression du récit, certaines scènes ne pouvant être résolues que par l'intervention d'un élément merveilleux. L'enjeu est donc de taille lorsqu'il s'agit de représenter un conte scéniquement, puisque l'on s'attaque à l'élément le plus déterminant, mais également le moins représentable du conte, comme nous l'avons vu précédemment dans le chapitre concernant la force de conviction du spectateur qu'implique la représentation scénique du conte. Avant de s'aventurer plus loin sur l'étude des représentations du merveilleux à travers les pièces de notre corpus, il me paraît important de re-situer ce que l'on peut considérer comme étant du merveilleux. D'une manière générale, on pourra identifier 4

1 Ernest Bovet, *La préface de Chapelin à l'Adonis*, [en ligne] Halle, M.Niemeyer, 1905, p. 40 (page consultée le 15 mars 2011) <<http://www.archive.org/stream/laprfacedechap00bove>>

2 Cette théorie que le sémioticien a emprunté et développé depuis les travaux de Propp est efficacement résumée par Louis Hébert, professeur au Département de lettres et humanités de l'Université du Québec à Rimouski (UQAR) et spécialisé en sémiologie : « Un actant ne correspond pas toujours à un personnage, au sens classique du terme. En effet, au point de vue de l'ontologie naïve (qui définit les sortes d'êtres, au sens large, qui forment le réel), un actant peut correspondre à : (1) un être anthropomorphe (par exemple, un humain, un animal ou une épée qui parle, etc.) ; (2) un élément inanimé concret, incluant les choses (par exemple, une épée), mais ne s'y limitant pas (par exemple, le vent, la distance à parcourir) ; (3) un concept (le courage, l'espoir, la liberté, etc.). Par ailleurs, il peut être individuel ou collectif (par exemple, la société). » HEBERT Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images* [en ligne], *Signo*, 2006 (page consultée le 3 février 2011) . <<http://www.signosemio.com/signo.asp>>

types d'éléments relevant de cette catégorie :

- **Les êtres anthropomorphes**, autrement dit identifiables de près ou de loin à des êtres humains, dotés de quelques caractéristiques spécifiques. C'est par exemple le cas des êtres féeriques comme les sirènes, les nains, les génies, les ogres, les fées ou les sorcières, mais également d'animaux ou d'objets dotés de parole, comme le Chat Botté, la Bête de Mme Leprince de Beaumont, ou encore le miroir magique de la reine dans *Blanche Neige*.
- **Des objets ou éléments inanimés**, mais qui jouent un rôle déterminant dans l'histoire de par leur particularité. Citons par exemple la pomme empoisonnée offerte à Blanche Neige, les Bottes de Sept Lieux de l'ogre, la potion magique que boira la petite sirène, ou encore la clé tachée dans *La Barbe Bleue*.
- **Des faits improbables ou des rebondissements inattendus**, à partir du moment où ceux-ci ne sont pas explicables, comme franchir sept lieux d'un coup, dormir cent ans en gardant beauté et fraîcheur, mais également les métamorphoses, les arrivées et les rencontres providentielles... Ces situations, parce qu'elles ne sont justement pas des éléments mais bien des faits à part entière, sont souvent très fortes dans le conte, car elles marquent le commencement des ennuis ou au contraire leur résolution, faisant osciller le lecteur ou le spectateur entre émerveillement et terreur.
- **Les lieux du conte** eux-même peuvent être source de merveilleux. Hors du temps et de l'espace connu, ils sont séparés du monde réel car régis par des lois différentes. Le lieu a souvent un symbolisme très fort, et est en lien avec un ou plusieurs personnages du conte. Par exemple le château, la forêt, la fontaine, la mer...

Revenons-en maintenant à la problématique qu'implique la mise en scène de ces éléments merveilleux. Comme nous l'avons vu précédemment, représenter ce qui relève du surnaturel tend à démystifier, voire à désubstantialiser le ou les éléments clefs du conte, qui paradoxalement perd du coup en « crédibilité ». Créer une esthétique qui relève du domaine de l'enchantement, l'enjeu est là pour le metteur en scène, qui ne peut pas faire « n'importe quoi » avec ce qui tient tant à cœur au spectateur de voir représenter (nouveau paradoxe, puisque le public s'attend généralement à être déçu, mais est en même temps curieux de voir quelles solutions le metteur en scène a pu inventer pour résoudre cette contrainte). Cette problématique ne date pas d'hier, on sait que le genre a été maintes fois adapté au théâtre et à l'opéra dès la fin du XVII^e siècle, dans des mises en scène toujours plus spectaculaires (et parfois sans grand souci de vraisemblance), faisant appel à des machineries complexes et des processus ingénieux, que l'on retrouve en grande partie à travers les deux livres du traité de Nicola

Sabbattini. *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*¹, publié en Italie en 1638, est un des premiers traités de scénographie qui a permis la propagation des techniques de machinerie, et révèle les secrets des effets spectaculaires utilisés entre autre pour la représentation du merveilleux².

Aujourd'hui, la scène « boostée » par le croisement des pratiques artistiques et par l'apport des technologies audio-visuelles propose une nouvelle approche du merveilleux, beaucoup moins extravagante (quoique), d'avantage tournée vers une représentation « réaliste » ou symbolique. Il faut en effet prendre en compte, outre les contraintes d'ordre financières et matérielles, les contraintes de déplacement, puisque la tournée fait aujourd'hui partie intégrante du processus de création, ce qui n'était pas le cas pour tout les spectacles à l'époque, la plus part étant créés pour un lieu unique. Enfin, il faut également évaluer les exigences d'un public qui a soif de nouveauté et d'expérimentation, et qui ne veut plus voir la mer représenté par des rangées de vagues en bois qui avancent et reculent.

Pour appuyer ces propos, penchons-nous maintenant sur nos quatre pièces du corpus : comment est traité le merveilleux lors de la mise en scène du conte, et à quelles exigences cela répond-t-il ?

On peut tout d'abord constater que ces quatre mises en scène proposent des esthétiques très variées, allant du plateau presque nu de *Sepopo la Fleur* aux décors mouvants de plusieurs mètres de haut dans *Blanche Neige*. Les contes bien connus de *La Petite Sirène* et de *Blanche Neige* faisant déjà appel à un imaginaire collectif fort, Marie Potonet et Angelin Preljocaj on tous deux choisit d'aborder le merveilleux par un travail sur les matières et les rapports de couleurs, que l'on trouve déjà dans les textes respectifs d' Andersen et des frères Grimm.

Un merveilleux de matières et de couleurs

Le monde aquatique évoqué dans le texte d'Andersen à travers des couleurs comme le rouge, le bleu le violet et le blanc est revisité dans un travail sur les rapports entre les noirs, les ors et les argents dans la scénographie que propose Christophe Ouvrard, développant ainsi le côté à la fois précieux et obscur, presque aveugle de ces fonds marins, la présence du doré étant elle même porteuse de merveilleux³. Lumières et matières s'inscrivent également dans cette esthétique lisse, avec la contrainte du passage de l'univers des fonds marins à celui du monde terrestre. La scénographie de *La Petite Sirène* répond à cette difficulté présente dans le conte, tout en se pliant aux contraintes de la tournée, qui spécifient d'une part que

1 Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenne, 1638

2 Le deuxième recueil est ainsi découpé en chapitres accompagnés d'un titre dévoilant le fonctionnement d'un effet spectaculaire. Par exemple Livre II :« Chap. 12 « Comment on peut obtenir que toute la scène s'obscurcisse en un instant » [...], Chap. 29 « Troisième façon de représenter la mer » [...], Chapitre 43 « Comment faire qu'un nuage descende droit du ciel sur la scène, avec des personnes dedans » [...] », etc. SABBATTINI Nicola , *Pratique pour fabriquer Scènes et Machines de Theatre (extraits) [en ligne]*, trad. M. et R. Canavaggia, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942, 1994 (page consultée le 22 Janvier 2011) <http://www.textes17.org/sub_sabbattini1.html>

3 Poirson (entretien Potonet-Ouvrard), *op.cit.*

- Le spectacle doit pouvoir se jouer dans des lieux peu équipés, d'où la nécessité d'un décor avec éclairages intégrés, un espace de jeu naturellement réduit.
- Les contraintes de tournées et les raisons économiques font que la distribution se limite à 3 personnes.¹

Christophe Ouvrard a ainsi conçu un scénographie assez épurée, qui resserre sur l'intimité entre les personnages dans un espace clôt, où chaque élément du décor se voit attribuer diverses fonctions et significations au fil du spectacle : le sol, recouvert d'un grand voile de soie est ainsi tour à tour la queue de la petite sirène qui entrave ses mouvements, l'eau de la mer sombre qui se déchaîne lors de la tempête, puis devient le sol de salle de bal, ce sol qui brûle les pieds de la petite sirène. Les lumières incandescentes reviennent à plusieurs reprises, figurant les polypes devenus des méduses, les étoiles ou encore les chandeliers du bal...



Le décors unique et polyvalent de la Petite Sirène. Marie Potonet, *La Petite Sirène*, MC2 Grenoble, 2008

Marie Potonet choisit ici de nous livrer un merveilleux épuré, dans une scénographie où tout est suggéré plus que démontré, à travers un espace clôt évoquant à la fois un espace mental et un aquarium dont la jeune sirène ne peut sortir. Le jeu avec les matières permet ainsi d'aborder la quasi-totalité des éléments du merveilleux², qui ne sont pas forcément représentés mais plutôt évoqués ; certains éléments auraient de toute façon eut bien du mal à être reproduits comme décrits par l'auteur, ne serait-ce que le château du roi de la mer :

A l'endroit le plus profond, s'élève le château du roi des mers. Les murs en sont de corail, et les hautes fenêtres ogivales de l'ambre le plus transparent. le toit est fait de coquillages qui s'ouvrent et se ferment selon le courant de l'eau. C'est d'un effet splendide; car dans chaque coquilles il y a des perles, dont une seule serait un ornement précieux pour la couronne d'une reine [...]. Les grandes fenêtres d'ambre étaient ouvertes, et des poissons entraient en nageant, comme les hirondelles

¹ *Dossier pédagogique de la Petite Sirène* [en ligne], disponible sur site du CDNA (page consultée le 4 décembre 2011) <http://www.cdna-grenoble.fr/la_petite_sirene/la_petite_sirene.html>

² Êtres ou objets relevés dans le texte d'Andersen. Ce sont les êtres aquatiques (sirènes, sorcière, polypes), et le royaume aquatique en lui-même (les plantes et les arbres merveilleux, les jardins des sirènes, le château, la demeure de la sorcière en ossements).

entrent chez nous quand on ouvre les fenêtres. ¹

ou celui du prince :

Ce château était bâti de pierres resplendissantes, et avait de grands escaliers de marbre qui descendaient jusqu'à la mer. De magnifiques coupoles dorées couronnaient le toit, et, entre les colonnes qui entouraient tout le bâtiment, il y avait des statues de marbre qui semblaient vivantes. Par les hautes fenêtres, on apercevait dans les grandes salles de précieuses tapisseries de soie et de merveilleux portraits dont les murs étaient couverts. ²

L'ensemble des lieux terrestres et aquatiques du conte se retrouve dans cette scénographie qui laisse comprendre aisément au spectateur dans quel univers évoluent les comédiens, par d'habiles suggestions : l'élément aquatique est sans cesse rappelé par des murs de pluie et séparé du monde des humains par ces tissus ondoyants (tissus derrière lesquels apparaît le prince, libre et insaisissable), quelques nénuphars rouges symbolisent le jardin de la petite sirène au début... Les costumes et les décors évoquent quelque chose d'organique, comme la robe de la petite sirène, où se superposent des couches de voiles rappelant des écailles.

En partant des échos que propose le merveilleux du conte, Marie Potonet choisit les images les plus évocatrices et les plus symboliques. L'univers de la sorcière a ainsi été créé en partant de ce qu'évoquait la sorcière dans l'imaginaire collectif : de longs cheveux gris, un chaudron, qui a finalement donné cette brume du



La petite sirène se rend chez la sorcière. Marie Potonet, *La Petite Sirène*, MC2 Grenoble, 2008

chaudron qui couvre le plateau³. On a ici une scénographie qui parle d'avantage au sens, dans ses rapports de matériaux, de lumières, de mouvements, permettant à la fois au spectateur de saisir ce merveilleux tout en laissant un champs vaste à son imaginaire, et qui induit également le côté merveilleux que présente le monde des humains pour les sirènes.

Il serait difficile et fastidieux de faire le tour de chacune des pièces du corpus en y listant tous les éléments du merveilleux et en développant leur traitement. Je m'intéresse ici à ce qui m'a semblé le plus marquant et le plus intéressant en terme de défis pour la scène. Certains éléments ont déjà été traités dans les chapitres précédents, et pour d'avantage de précisions je renvoie aux entretiens avec les metteurs en scène situés en annexe. Terminons donc avec *La*

1 Andersen, *op.cit.*, p.481-482

2 *Id.*, p.491-492

3 Christophe Ouvrard et Marie Potonet (int.) « Adaptation et mise en scène de *La Petite Sirène*, d'après Andersen » [enr. sonore en ligne], in Martial Poirson et Jean-François Perrin (org.) *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine : entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, 16 juin 2010, Salle Vidéo de la MC2 Grenoble Enregistrement au format MP3, (page consultée le 16 Février 2011) <<http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html> >

Petite Sirène, en rappelant que la danse contribue à cette distinction entre univers terrestre et univers aquatique (en faisant par ce fait du prince un être irréel et inatteignable), que Marie Potonet a choisi de ne pas représenter les autres sirènes pour se recentrer sur les rapports entre les trois femmes, et que la résolution de la transformation de la petite sirène en fille de l'air se trouve dans l'utilisation d'une voix off, symbolisant ainsi la disparition de son enveloppe charnelle.



Les chasseurs dans la forêt. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008.

Au début de ce chapitre, nous évoquons l'utilisation des matières et des couleurs comme une solution possible aux problèmes que pose la représentation scénique du merveilleux. C'est également par cette approche que Angelin Preljocaj nous entraîne dans l'univers de *Blanche Neige*.

Les décors imposants de Thierry Leproust, qui se succèdent en plusieurs tableaux (la salle du trône, la pièce de la Reine avec son miroir, la forêt, le mur de la mine...), ne sont pas sans évoquer la pièce à machine, avec des décors et des acteurs qui montent et descendent des cintres, une mécanique qui peut déjà être sujet à émerveillement. Les couleurs initiales du conte, le rouge sang, le noir d'ébène, présentes chez la mère, la reine (la seule à porter du rouge) et le roi s'allient à l'or qui inonde les murs gigantesques du palais. Un or que l'on retrouvera avec le miroir imposant de la reine, évocateur encore une fois de magie et de merveilleux. Seule Blanche Neige sera blanche du début à la fin, mais il est à noter qu'elle recevra en cadeau du prince un mouchoir couleur rouge sang. Angelin Preljocaj pose ainsi le conte dans un univers romantique assez sombre. La forêt est habilement représentée par une trentaine d'arbres qui descendent des cintres, appuyés par des éclairages utilisant des découpes qui évoquent la luminosité morcelé d'un sol sous les arbres (voir photo ci-dessus); la demeure des nains n'est pas représentée, en revanche la mine tient une place importante et surtout imposante: une immense paroi rocheuse percée de trous troglodytiques, un pour chaque nain, permet ainsi une approche innovante, privilégiant des déplacements à la verticale pour ces mineurs. On oublie vite leur grande taille, mais on les identifie clairement en tant que nains.

Un des éléments merveilleux les plus marquants de ce conte tient en la présence du miroir magique. Il joue un rôle déterminant, puisqu'il révèle à la reine la beauté et la localisation de Blanche Neige. Angelin Preljocaj utilise ici les grands moyens, avec un cadre de miroir de plusieurs mètres de hauteur incrusté dans une toile noire de toute la largeur de la scène, qui descend des cintres. Par les jeux de lumière, il crée ainsi un reflet à la reine et à ses deux chats maléfiques, en réalité des doublures, qui reproduisent parfaitement tous les mouvements en miroir. L'illusion est parfaite, la révélation de la beauté de



La reine interrogeant son miroir. Preljocaj, *Blanche Neige*, Lyon, 2008

Blanche Neige puis de sa présence chez les nains se fait par une disparition de l'image de la reine suivit d'un noir dans le miroir, pour révéler ensuite l'image voulue par transparence derrière le tissu. Enfin, il faut noter que Angelin Preljocaj rajoute des scènes entre les jeunes gens de la cour, permettant déjà une approche du merveilleux visuel du conte: évoquant étrangement des sylphides, ils dansent dans un espace composé de gros rochers ovales, sur lesquels ils peuvent évoluer à loisir.

Malgré la dimension imposante de ces décors, les changements de lieux se font fluides, les décors sont évolutifs, fidèles à la narration du conte. Cependant, des éléments ont dû être supprimés, on peut supposer entre autre pour éviter des longueurs et des changements de décors trop contraignants, et parce qu'ils n'étaient pas indispensables à l'histoire pour le metteur en scène. Nous y reviendrons. La pomme en revanche apparaît bien, comme un objet fétichisé, un objet de pouvoir lorsque l'on voit la reine jubiler en faisant chanceler Blanche Neige qui croque dans ce fruit empoisonné (une balle en mousse rouge, pour permettre une meilleure prise aux deux danseuses.).

Enfin, l'on retrouve des éléments merveilleux dans la danse elle-même. Il s'agit bien sur des faits improbables dans notre monde, qui sont traités à travers l'expression corporelle comme le sommeil de mort de Blanche Neige, ou le supplice final de la reine. Le pari de Preljocaj semble donc réussi : retourner à un mode narratif et à une dramaturgie, après s'être beaucoup approché de l'abstraction. Le conte permet de ré-enchanter la danse, à travers l'expression d'un merveilleux visuel et corporel.

Un merveilleux d'invention et d'intervention

En ce qui concerne les deux autres contes de notre corpus, le traitement du merveilleux ne se présente pas au metteur en scène avec les mêmes enjeux que *La Petite Sirène* ou *Blanche Neige*. Le spectateur ne connaissant pas le conte source, il n'a donc pas d'idées préconçues en ce qui concerne les éléments merveilleux, mais il peut en revanche prendre ses points de repères à travers les contes qu'il connaît et qui présentent des éléments similaires.

Si dans *Sepopo la Fleur* on retrouve un personnage féérique identifiable, le génie, *La Gigantea* propose un merveilleux de pure invention: des êtres hybrides mi-hommes mi-animaux, à l'arbre magique qui se réveille. Cette liberté est soutenue à travers l'utilisation de la marionnette qui ne se contente pas ici de susciter des états oniriques chez le spectateur, mais contribue à la production d'un merveilleux qui n'est plus apolitique mais qui se veut au contraire une image « fidèlement distordue de la réalité »¹. Jusqu'ici, nous avons peu parlé du traitement du conte à travers l'usage de marionnettes. Il y a cependant une relation très forte entre ces deux pratiques ancrées dans l'imaginaire, qui répondent à leur propres codes. Si la marionnette est souvent associée au conte, c'est sans doute parce que son côté moins « humain » ne la relie pas autant au réel que l'est l'acteur sur scène. Le merveilleux naît déjà de la marionnette, de ce côté surnaturel d'un objet auquel on donne l'illusion de la vie, et que l'on investit d'un message, de ce que l'on y projette. L'illusion alors peut devenir une manière détournée de dépeindre la réalité, et c'est d'ailleurs pour cela que la marionnette a souvent été utilisée comme un recours habile face à l'interdiction de jouer ou de faire des représentations scéniques, en se permettant parodies, satires ou exagérations de faits réels, de manière plus efficace que si cela était joué.² Elle a cette capacité à tenir des propos ancrés dans le réel et l'actuel, en se voulant re-présentation du monde, et en même temps à incarner des personnages irréels sans que cela choque : on parle avec *La Gigantea* de deux sujets graves, l'eau dans le monde et les enfants soldats, à travers des êtres hybrides mi-homme mi-animaux non identifiables. Contrairement au comédien, la marionnette ne vit que dans la réalité dans laquelle on l'inscrit, dans l'histoire pour laquelle elle est sollicitée, sans retour à la « vie normale » après la représentation. Avec son visage et son corps propre, ses déplacements particuliers, elle n'a pas à se soucier des traits du comédien que l'on identifie malgré son jeu et son costume selon son âge, son sexe ou sa taille...

Tous les déguisements, tous les maquillages, tous les travestissements imaginables restent limités pour le comédien [...]. Les marionnettes peuvent donner lieu à une créativité presque illimitée en ce qui concerne les images parce qu'elles appartiennent à la catégorie des objets, et qu'à leur endroit comme à celui de leur manipulation, l'imagination de l'homme est débordante.³

1 Patrice Pavis, « Féerie », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 139

2 Ainsi, suite aux lois de Genève publiées en 1562 interdisant toute représentation scénique, le Parlement en Angleterre ferma tous les théâtres, sauf les théâtres de marionnettes. Celles-ci se voient également utilisées comme une parade aux interdits qui frappent le théâtre, notamment avec les nombreux théâtres illicites qui apparaissent avec les foires au XVII^e siècle, face aux privilèges de jeu et de parole accordés aux théâtres officiels.

3 Annie Gilles, « Le jeu de la marionnette » [en ligne], in Daniel Durchon, *Les mercredis de la comédie. Le Jeu de l'acteur et la marionnette, compte rendu des rencontres du 31 Mai 2000 à la Comédie de Reims*, Pôle Théâtre associé de Reims, 2000 (page consultée le 18 Janvier 2011) <http://www.crdp-reims.fr/poletheatre/service_educatif/jeudelacteuretmarionnette.pdf>



Les soldats. Compagnie Les Trois Clés, *La Gigantea*,
Espace André Malraux, Kremlin Bicêtre, 2009

Le spectacle prend alors une dimension différente, beaucoup plus poétique: en adhérent à cette illusion de réalité que propose un objet manipulé par l'homme, on entre déjà dans un premier stade d'imaginaire. Avec *La Gigantea*, le manipulateur n'est pas seulement un montreur, mais il participe à cette marionnette, en lui prêtant ses pieds ou ses mains. Au delà de cette relation à l'objet

manipulé, il donne l'illusion que la poupée est autonome. Elle est d'autant plus vivante ici, qu'elle vit sans parole, et donc à travers l'interprétation que font les spectateurs de ses actions. La fragilité de ce merveilleux repose donc sur un rapport d'illusion consentie entre le spectateur et la marionnette, un rapport complexe, presque psychique¹, qui naît à la fois de la distanciation et de la projection que fait sur elle le spectateur. Pour opérer, l'enchantement nécessite l'acceptation de cette convention, de cette fiction institutionnalisée.

La Gigantea aborde donc des questionnements sur des problèmes sociaux-politiques à travers le merveilleux, qui déplace les faits pour mieux toucher le public, et un rapport entre l'animé et l'inanimé extrêmement visuel, fait de tissus et d'objets à usages multiples: les balais deviennent des armes et des ailes, les lianes des racines...L'élément merveilleux principal, à savoir la *Gigantea*, sorte d'arbre magique sans doute inspirée de plantes carnivores, aborde le dénouement du conte avec simplicité, apparaissant lorsque s'élèvent tissus et lianes accrochés de part et d'autre du plateau jusqu'aux cintres, pour former un arbre aux branches tombantes, qui ne sont pas sans évoquer la pluie tant attendue. Cette apparition met un point culminant au spectacle, en mêlant de nombreux arts de la scène, marionnettes, cirque et théâtre d'objet, qui, superposés à la musique envoûtante, participent au ré-enchantement du spectateur.

Cette magie et cette fascination naît de la rencontre entre les disciplines artistiques se retrouvent également à travers *Sepopo La Fleur*, la dernière pièce de notre corpus. Ici, le merveilleux provient essentiellement de l'art de conter lui même, ou comment la parole se veut porteuse d'imaginaire. Le merveilleux n'est pas mis en scène au sens ou nous l'entendions jusqu'à présent, à travers costumes, scénographie et effets spéciaux.

¹ La marionnette et le conte sont ainsi beaucoup utilisés dans l'art-thérapie, parce qu'ils font appel à l'inconscient individuel et collectif. Elle se veut comme un médiateur et comme un outil de travail sur soi pour les personnes souffrant de troubles psychiques ou d' handicap physique. *Marionnettes et Thérapies* [en ligne], Février 2011 (page consultée le 10 Mai 2011) <<http://marionnettetherapie.free.fr/>>

Ainsi, le génie, ou bien l'oracle ne sont pas représentés, mais prennent vie à travers la parole et la gestuelle des comédiens-conteurs, qui laissent ainsi libre cours à l'imaginaire du spectateur, tout en lui proposant sa vision du sujet. Le merveilleux correspond surtout à l'idée d'enchantement au sens figuré, c'est à dire de fascination, d'enthousiasme¹ chez le spectateur, associé ici au folklore africain qui se joue à travers les danses, les maquillages et les percussions, dépaysants pour un public européen. Là encore, l'émerveillement n'est pas à caractère innocent: à travers le merveilleux du conte, c'est une tradition orale que s'emploie à sauver Atavi-G, mais également des valeurs à défendre. Le conte - et le merveilleux - se veut éducatif, informatif, et révélateur de problèmes profonds : derrière toute l'énergie et la poésie



L'oracle est suggéré par les comédiens comme un être à plusieurs bras, et à la voix grave. Compagnie Zigas, *Sepopo la Fleur*, Lomé (Togo), 2002

que déploient les comédiens-conteurs, c'est le sujet des enfants maltraités qui est abordé. Si le seul élément réellement féerique du conte, le génie de la mort jaune, par sa mort, leur redonne une place et une légitimité dans la société, la morale de l'histoire tend à rappeler certaines valeurs fondamentales, comme un retour à la réalité:

Des cendres du génie, sortirent tous ceux qui avaient explosé depuis le début. Les enfants furent élevés aux rangs de Dieux par les habitants.

Depuis ce jour, les enfants sont vénérés, célébrés. Tous ceux qui manquent à ça sont sévèrement punis. Et c'est pourquoi, tout enfant est sacré. Tout enfant est sacré. Il fut organisé de grandes fêtes dans le village. Chers amis, célébrons tous les enfants de l'univers.²

La encore, le merveilleux est propice à intervenir auprès du public, et à le sensibiliser à travers le conte.

Ces quatre mises en scène de conte nous amènent à différents constats après cette analyse. D'une part, le conte semble sorti de ces imposantes représentations invraisemblables du merveilleux pour se tourner vers une esthétique qui, si elle n'est pas moins imposante comme nous le montre encore *Blanche Neige*, s'appuie beaucoup plus sur les conventions possibles avec le spectateur et sur la suggestion: trois nénuphars représenterons un jardin, un tissu en mouvement de l'eau, ou, à l'extrême, on se passera de scénographie pour faire naître les personnages au fil récit. Ancré dans une société aux moyens techniques plus modernes, le merveilleux tend à s'épurer et à se tourner vers la technologie: diffusion sonore, effets lumineux, cela peut aller jusqu'à l'utilisation de la vidéo (ce n'est pas le cas ici). Preljocaj ose néanmoins un retour à une féerie visuelle digne des pièces à machine, jouant à l'occasion dans un cadre

¹ Poirson in *Féeries* [en ligne] *op.cit.*

² *Sepopo la Fleur* [support vidéo], *op.cit.*

particulier¹, avec des costumes créés par le célèbre couturier Jean Paul Gaultier, plutôt porteurs d'imaginaire et de merveilleux. D'autre part, la représentation du merveilleux permet la délocalisation d'une situation ou d'un fait concret dans un ailleurs, créant à la fois une mise à distance avec le réel et une approche nouvelle pour le spectateur, qui peut ensuite mettre en relation le spectacle avec sa propre expérience.

On aura en tout cas compris la difficulté que représente le merveilleux face à la réalité de la représentation théâtrale. Si dans les livres les formulettes d'entrée font directement office de pacte de lecture, le merveilleux se ici retrouve face à une forme scénique qui a ses propres codes et qui se trouve déjà dans un système de conventions théâtrales. C'est donc dans la rencontre entre le conte et la scène que se trouve le défi : à la fois représenter ce qui n'est supposé exister que dans l'imaginaire et faire consentir le spectateur à un degré d'illusion supplémentaire.

¹ Le spectacle a ainsi été joué à Versailles, dans le bassin de Neptune, sur lequel une gigantesque scène a été installée. Des éléments pyrotechniques ont même été ajoutés pour l'occasion.

II.C. LE CONTE AU SERVICE DE LA SCÈNE

Il s'agira de dégager parmi tout ce que nous avons dit jusqu'alors quels sont les éléments révélateurs de l'exploitation du potentiel conte par la scène. A travers l'étude du mélange des genres et de son impact sur les publics, nous retiendrons tout d'abord l'idée du conte comme source totale ou partielle d'un scénario, une transposition qui, si elle est facilitée par les possibilités qu'offre la structure du conte, implique néanmoins des adaptations primordiales lors de son passage sur scène, notamment en terme de découpage, afin de s'adapter au mieux aux exigences de la représentation.

Nous réfléchissons également sur cette notoriété que présente le genre auprès des publics, afin d'en dégager les possibilités d'exploitation, ainsi que les enjeux que cela représente pour le metteur en scène. Du côté des spectateurs, nous reviendrons sur la capacité du conte à faire découvrir de nouvelles pratiques artistiques de manière ludique, un support qui permettrait le développement d'une véritable curiosité intellectuelle envers des formes parfois peu accessibles. Il faudra alors se demander si la réappropriation d'un genre si populaire par le milieu du spectacle ne relève pas également de stratégies commerciales, au vu de l'essor des mises en scènes de contes présentes dans nos salles ces dernières années.

II.C.1. le conte comme source d'un scénario

La structure du conte telle qu'elle a pu être définie par les travaux de Propp¹ puis Greimas² est structurée selon un modèle actantiel et un modèle fonctionnel que l'on retrouve dans tous les contes, permettant ainsi de distinguer des situations et personnages « types ». Ces histoires dont les trames et les personnages se retrouvent à travers de nombreux pays sont tellement ancrées dans nos cultures, qu'elles deviennent, nous l'avons vu, de véritables références, au delà même de leur cadre d'œuvres littéraires. Ces contes et leurs personnages (qui semblent désormais mener une vie indépendamment de leur histoire) peuvent être pour les auteurs de théâtre la base de nouvelles histoires pour la scène, plus ou moins proche du conte d'origine. On parlera d'adaptation lorsqu'il s'agira de prendre comme source pour le nouveau scénario une histoire déjà existante ou publiée. Citons quelques exemples d'adaptations en théâtre jeunesse : *Le petit chaperon Uf*³ de Jean Claude Grumberg (conte source : *Le petit Chaperon rouge*), *La fille aux oiseaux*⁴ de Bruno Castan (*Cendrillon*), *Belle des eaux*⁵ de Bruno

1 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Collection Points, 1970

2 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966

3 Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, Paris, Actes-Sud, 2005

4 Bruno Castan, *La Fille aux oiseaux*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales Jeunesse, 2003

5 Bruno Castan, *Belle des eaux*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales Jeunesse, 2002

Castan (*La belle et la Bête*), *Bled*¹ de Daniel DANIS (*Le petit Poucet*), ou encore *Coup de Bleu*² de Bruno Castan (*La Barbe Bleue*). Au delà d'être de simples transmodalisations d'un genre narratif à un genre dramatique, ces réécritures entretiennent des relations transtextuelles³ avec les contes dont elles s'inspirent. D'une manière générale, les contes, ou seulement des éléments de contes parce qu'ils sont identifiables par tous, sont souvent utilisés comme source de nouveaux scénarios en littérature et au cinéma comme au théâtre. Leur structure s'en trouve parfois bouleversée: l'agresseur devient l'agressé, le personnage se détourne de sa mission, confronté à de nouvelles situations comme la Barbe Bleue de Bruno Castan, qui part à la rencontre de gens touchés par un « coup de bleu »⁴. Le conte peut également subir une transposition spatio-temporelle: dans la version du *Petit Poucet* de Daniel DENIS, *Bled* est le septième d'une famille qui va se faire expulser d'un HLM, tandis que dans *Le petit chaperon Uf* de Jean-Claude GUMBERG, le loup est un caporal surnommé Wolf, et la petite fille une Uf et « comme pour tous les ufs, elle n'a aucun droit, et tout ou presque lui est interdit »⁵. Dans un contexte qui rappelle la montée de l'antisémitisme en Europe, le loup va essayer de tout faire pour que la jeune fille lui donne la cachette de sa grand mère...

Certains scénarios iront même jusqu'à puiser dans différents contes populaires et ainsi mélanger leurs personnages dans une même pièce. Noémie COURTÈS évoque dans son étude sur les transpositions du conte de *Cendrillon* à la scène⁶ cet engouement des publics pour le conte dès le XVII^e siècle, donnant lieu à des spectacles parfois « effarants »: ainsi, *Les Contes de la Mère l'Oie*, grande féerie en cinq actes et vingt-deux tableaux par MM. Clairville et Jules CORDIER⁷, use et abuse des personnages traditionnels de contes de fées qui se croisent tout au long de la représentation. Plus proche de nous, on retrouvera la pièce *Alice et autres merveilles*⁸ de Fabrice MELQUIOT, qui reprend le conte de Lewis Carroll, mais qui ajoute aux rencontres d'Alice dans le pays des merveilles des personnages célèbres issus d'autres contes, comme le petit chaperon rouge, le grand méchant loup, Blanche Neige et Pinocchio, mais également des personnages mythiques plus contemporains comme E.T ou la poupée Barbie, produits de l'industrie des loisirs.

C'est également en mélangeant plusieurs contes, cette fois-ci issus de pays différents, avec d'autres types de récits que Eros GALVÃO et Alejandro NUNEZ ont élaboré le scénario de *La Gigantea*. En puisant dans des contes européens, africains et brésiliens, qui abordent des thèmes qui les intéressent, il construisent un nouveau conte en s'enrichissant d'éléments présents dans

1 Daniel Danis, *Bled*, Paris, L'Arche, 2008

2 Bruno Castan, *Coup de Bleu*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales Jeunesse, 2001

3 Genette Gérard, *op.cit.*

4 Castan *op.cit.*

5 Grumberg *op.cit.*, 4^e de couverture

6 Courtès in *Féeries* [en ligne], *op.cit.*

7 *Ibid.* Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 20 mai 1854

8 Fabrice Melchiot, *Alice et autres merveilles*, Paris, L'Arche, collection théâtre jeunesse, 2007

les histoires sources. Les contes sont ici plus un point de départ, un matériau qui apportera au nouveau récit la poésie de sa fable et la simplicité de sa structure.

Les contes semblent ainsi une source fertile pour les auteurs et les metteurs en scène, qui puisent dans la matière pour en modifier le propos ou en faire faire le point de départ d'un nouveau scénario possible. Un très bon exemple de ce processus de création m'a été donné de voir à l'Espace 600 à Grenoble en janvier 2011 avec *Rosaspina*¹, une mise en scène de *La Belle au bois dormant* par le Teatro del Piccione. Le metteur en scène proposait de recentrer l'histoire sur le problème du roi et de la reine qui n'arrivent pas à avoir d'enfants, puis sur l'attente de cet enfant, autrement dit sur *l'avant* du conte, pour ensuite s'intéresser aux relations parents-enfants (l'éducation, l'enfant qui grandit et qui finalement doit partir...). Les premières lignes du conte, « Il était une fois un roi et une reine qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. »² sont le point de départ d'un scénario à travers le regard des parents de la princesse, scénario qui reprend des éléments du conte, comme les sept fées, qui permettent ici de répondre à l'angoisse des parents sur ce que sera leur enfant.

Même lorsqu'il s'agit d'une mise en scène fidèle au conte de untel, comme c'est le cas dans notre corpus pour *La Petite Sirène* et *Blanche Neige*, qui renvoient respectivement aux versions de Andersen et des frères Grimm, le conte initial reste une source qui nécessite des adaptations aux contraintes de la scène, et notamment en ce qui concerne son découpage. La question de la durée semble en effet primordiale dans le processus d'adaptation, et relève d'un paradoxe apparent : d'un côté, le conte étant un genre narratif court, il est nécessaire de « l'étirer » pour que celui-ci ait une durée raisonnable pour la scène. Le metteur en scène allonge le conte en ajoutant des scènes qui s'intègrent au déroulé du spectacle. C'est le cas dans *Blanche Neige*, où l'on découvre des scènes de ballet à la cours du roi et de jeu entre les jeunes gens de la cour qui n'existaient pas dans le récit des frères Grimm. Le metteur en scène peut également exploiter un élément déjà présent dans le conte pour le développer, comme le fait Marie Potonet lors de la cérémonie des huîtres dans *La Petite Sirène*, qui devient une scène à part entière. De la même manière, les passages où la danse est évoquée dans le conte d'Andersen trouveront leur déploiement lors de véritables scènes chorégraphiques intégrées au récit.

D'un autre côté, le metteur en scène se doit de resserrer l'action et parfois même de la raccourcir pour éviter des longueurs qui risqueraient de désenchanter le spectateur, en supprimant par exemple les répétitions présentes dans le conte, sans pour autant que cela affecte la qualité de la représentation.

Chez Angelin Preljocaj, la reine ne fera qu'une seule tentative pour empoisonner Blanche Neige, avec la pomme: le chorégraphe élude l'épisode (présent dans le texte des frères Grimm) où la reine se déguise en mendicante et se rend chez les sept nains avec tout d'abord un

1 *Rosaspina, une belle au bois dormant*, mise en scène d' Antonio Tancredi, Genève, 2008, vu à l'espace 600 le 9 janvier 2011

2 Perrault, *op.cit.* p.85

peigne empoisonné, puis un lacet, des motifs qui ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'histoire, et qui risqueraient de lasser le spectateur (qui par ailleurs n'en a pas toujours connaissance, la pomme ayant détrôné les autres objets dans l'imaginaire collectif). De même, la scène où le chasseur ramène le cœur de la biche à la reine, et où cette dernière le mange, a été édulcorée, certainement cette fois-ci pour éviter des changements de décors trop fastidieux : il aurait fallu revenir de la forêt au miroir de la reine, pour ensuite repartir sur la demeure des nains. Ce que propose Preljocaj ici, c'est d'assister à la fois au sacrifice de la biche et en même temps à la fuite de Blanche Neige dans la forêt, qui épuisée, s'endormira sur un rocher. Il ne restera alors plus qu'à faire remonter les arbres dans les cintres, pour dévoiler le mur de la mine en fond de scène, et faire apparaître les nains. Il s'agit donc ici d'un enchaînement « visuellement logique ».

Dans *La Petite Sirène*, on supprimera les passages où les sœurs racontent une à une leur montée vers la terre, qui seront résumés par la grand mère. La partie où la petite sirène va voir le prince tous les jours est également édulcorée : en effet, dans le texte d'Andersen, après avoir sauvé le prince : « elle remonta matin et soir pour retrouver l'endroit où elle [l']avait déposé » (Andersen, 491). Accablée de ne pas le revoir, elle « conte sa peine à l'une de ses sœurs ; les autres la surent aussi, et avec elles quelques sirènes du voisinage qui étaient leurs amis. L'une d'elle savait ou était le prince et où se trouvait son royaume » (491). Andersen nous raconte alors que la petite sirène « revenait [au château] bien souvent passer le soir et la nuit sur l'eau » (492), et nageait « bien plus loin dans le pays que ses sœurs n'avaient osé » (492). Ce n'est que par la suite, emportée de curiosité, qu'elle va voir sa grand mère et l'interroge sur l'âme des hommes.

Dans le scénario de Marie Potonet, la petite sirène se plonge dans un mutisme après la scène du naufrage, et peine à parler de sa rencontre avec sa grand mère, qu'elle interrogera finalement sur les modalités pour obtenir une âme humaine. Elle ne retourne pas pour autant voir le prince, malgré le conseil de la vieille femme. Sa décision de devenir humaine prend donc ici sens à la suite d'une seule rencontre :

La Grand mère :

[...] Je vais te dire de ce que tu dois faire : Monte voir ton prince. Monte le regarder tous les jours. Quand tu l'auras bien regardé, viendra le moment où tu te diras que tu l'as assez vu. [...]

SCENE 4

La petite Sirène, *seule* :

Elle se trompe. Je ne peux pas rester tranquille ici. je ne peux pas vivre alors qu'il est là haut. [...] Il n'y a qu'une chose à faire, je le sais bien. Il n'y a qu'une seule personne qui puisse m'aider. Je vais aller au bal, mais quand tout le monde dansera, je partirai. J'irai trouver la sorcière de la mer. ¹

En effets, les aller-retours quotidiens de la jeune sirène auraient été laborieux à représenter et ne semble pas essentiels à la compréhension de l'histoire.

¹ Potonet, *op.cit.*, p.13

En utilisant le conte comme point de départ d'une création scénique, l'artiste s'offre ainsi la liberté de n'exploiter qu'un personnage comme l'histoire dans sa totalité, tout en se pliant aux contraintes de la représentation. Le travail d'adaptation mettra en évidence sa sensibilité et sa vision personnelle du conte et des thématiques abordées, tout en laissant apparaître plus ou moins clairement ses sources. Le conte a ce privilège par rapport aux autres genres littéraires de pouvoir fournir un schéma narratif et des personnages facilement identifiables par le grand public, autant d'éléments qui peuvent alors devenir source de nouvelles histoires, et vivre au delà des contes et de leur fonctions initiales.

II.C.2. Exploitation de la notoriété des contes

Il existe donc une réelle fascination autour des contes. Malgré les divergences et les multiples versions, ils semblent être devenus des points de références, des histoires que l'on estime connues de tous, comme une base commune, un fond féérique auquel on hésite pas à faire un clin d'œil (des allusions plus ou moins subtiles aussi bien dans les livres aussi bien qu'au cinéma, quand le conte n'est pas lui-même pris pour sujet, parodié ou détourné). Cette notoriété du conte en Europe comme aux États-Unis a été fabriquée en grande partie par l'industrie Disney, ayant repris de très nombreux contes comme source de ses dessins-animés. Cet attrait sans cesse renouvelé du public pour ces contes, et en particulier les contes de fées comme ici *Blanche Neige* et *La Petite Sirène*, peut être exploité sous de nombreuses formes, tant à travers des propositions artistiques qu'à des fins pédagogiques.

En effet, la notoriété des contes est à prendre en considération lorsque l'on décide de les confronter à la scène, aussi bien lors de la création que lors de la diffusion: d'une part, les contes possèdent une grande liberté d'interprétation, qui, associée à l'idée que le grand public connaît l'histoire ou en a tout du moins une idée générale, permet à l'artiste de ne pas s'attacher tel quel au récit, mais de proposer sa propre vision du conte, voir de travailler autour de ce conte. Si la mise en scène de *Blanche Neige* par Preljocaj se veut plutôt illustrative du conte des frères Grimm, Marie Potonet choisit au contraire, nous l'avons vu, de resserrer son travail sur les relations entre femmes (les rapports entre la petite sirène et sa grand-mère ou la sorcière), tandis que le monde des sirènes apparaît comme le monde « normal », et celui des humains comme un monde rêvé. Le travail du Teatro del Piccione précédemment évoqué autour du conte de *La Belle au bois dormant* est un bon exemple de ce travail en liberté : le metteur en scène décale son propos, choisissant de recentrer l'histoire sur le moment de l'attente de l'enfant, éludant ainsi l'idée romanesque peu appropriée du prince qui résout la situation. Une approche allant parfois jusqu'à faire oublier au spectateur qu'il était venu pour voir une adaptation du conte. Cette notoriété permet un travail plus libre et un rapport presque intime entre le public et les acteurs qui connaissent le conte-source. D'autre part le public, friand de ces histoires, est facilement

attiré par le simple fait de voir ou d'entendre une nouvelle fois le conte qu'il apprécie déjà, un bon moyen donc pour une jeune compagnie ou un jeune metteur en scène de se faire découvrir en proposant une adaptation, et ainsi d'intéresser, si la démarche est réussie, le public à son travail, ou à un autre niveau (pour un chorégraphe tel que Preljocaj par exemple), de toucher un nouveau public. Des études sur la nature et le fonctionnement des préférences chez le consommateur menées en 1977 par les économistes George J. Stigler et Gary Becker¹ ont pu montrer que la satisfaction que tire le consommateur, ici le spectateur, d'un service artistique s'accroît avec la connaissance qu'il en a : ainsi, si le spectateur connaît déjà le propos du conte qu'il va voir représenté sur scène, sa satisfaction sera d'autant plus grande, car il sera plus apte à l'apprécier, par rapport à une personne qui ignorerait l'histoire.

Si le conte semble « vendeur » de par sa notoriété, Bruno de la Salle exprime paradoxalement lors d'un colloque sur le renouveau du conte², le fait que l'artiste déjà connu est privilégié par rapport à l'œuvre en elle-même dans les programmations. Autrement dit, La MC2 a-t-elle programmé *Blanche Neige* ou Preljocaj? Si la réponse semble aller vers le chorégraphe, la MC2 étant une grosse structure avec de fait une jauge conséquente à remplir et un public d'habitues qui a donc des attentes de la part d'une telle structure, la question se pose moins pour des salles plus modestes, en particulier lorsqu'elles sont tournées vers le jeune public (public qui s'attache plus au sujet du spectacle qu'au nom du metteur en scène ou des compagnies!) comme l'est l'Espace 600, où le conte a toutes ses chances en tant que tel, d'autant plus si c'est une histoire déjà appréciée des enfants.

S'il est certain que la notoriété de certains conte joue un rôle non négligeable dans les choix des publics, la démarche du metteur en scène est surtout tournée vers le challenge que propose cet attrait du public pour le merveilleux: puisque tout le monde connaît l'histoire, le dialogue avec le public est plus évident. Il s'agit donc de déterminer comment rendre le conte sur scène, comment réaliser ou dépasser les attentes des spectateurs. Marie Potonet souligne toutefois que l'échange avec le public est moins évident pour *La Petite Sirène* que pour un conte comme *Blanche Neige*, puisque peu de gens connaissent la version d'Andersen (c'est à dire la fin où la petite sirène meurt, à l'instar de la version happy-end du dessin-animé de Disney) L'exploitation de cette notoriété n'est donc pas forcément pensée en terme de rentabilité. En revanche, le public est bien au cœur de la question, il faut jouer avec cette absence de suspens sur l'histoire, réinventer, prendre le contre-pied...

1 Gary Becker and George J. Stigler (1977). « De Gustibus Non Est Disputandum ». *The American Economic Review* N°67, 1977, pp.76-90 cité dans Hicham Elmoussaoui, «Fondements de l'endogénéité des préférences» [en ligne], *CAE*, 2005 (page consultée le 3 Avril 2011) <http://junon.u-3mrs.fr/afa10w21/wp-content/uploads/workingpapers/DR_23_0405_elmoussaoui.pdf>

2 Le CLiO le et La Direction Départementale des Bibliothèques et du Livre de Touraine (org), « Compte Rendu des 1^{ères} rencontres professionnelles du conte en région Centre » [en ligne], *CLIO*, 2007, p.17 (page consultée le 3 février 2011) <http://www.clio.org/DOC/doc_articles/5.%20Evenements/CR-RPRO-3.pdf>

Dans un autre domaine, la popularité des contes est extrêmement appropriée pour une utilisation à des fins pédagogiques. Anne Dandurand, actrice, comédienne et écrivaine québécoise propose ainsi les contes merveilleux comme un moyen d'apprentissage de la langue, du fait de leur universalité, et de leur ressemblance à travers les différents pays:

Vieux comme le monde, connus de tous les temps et dans toutes les civilisations, les contes sont le résultat d'une mémoire collective et anonyme. Ces qualités les rendent susceptibles d'être employés comme facteur de cohésion dans un groupe, spécialement lorsque les membres du groupe-classe sont, soit d'âges différents, soit de milieux socio-économiques diversifiés ou de population multi-ethnique. Quelle que soit l'origine des élèves, leur âge, leur statut socio-économique, non seulement en ont-ils entendu raconter par leurs parents ou amis, mais souvent en connaissent-ils diverses versions. Ils ont aussi « une idée » très précise de ce qu'est le rituel du conte. Aussi, lorsque vous les inviterez à en produire, se rappelleront-ils ces contes appris antérieurement.¹

Elle développe ainsi les liens qui peuvent exister entre certaines fonctions fondamentales du conte² et l'application de notions grammaticales simples, en utilisant les éléments constants (elle propose un travail sur les types de phrases, la situation de communication...) et les éléments variables du conte (les personnages, leurs préoccupations, etc. qui permettent par exemple un travail sur les techniques narratives, les figures de style, le temps des verbes, etc.). De par sa forme, (des types de phrases courtes, l'utilisation des répétitions, un schéma narratif simple...) le genre se présente comme un outil idéal pour travailler avec des élèves de primaires ou des classes apprenant une seconde langue.

En ce qui concerne le domaine théâtral et pour en revenir à notre corpus, nous avons vu que Marie Potonet suggérait des pistes d'exploration à partir de la mise en scène de *La Petite Sirène*. Toujours dans l'exploitation du potentiel pédagogique du conte, elle propose aux enfants un travail de plateau: utilisation de la mémoire, appréhension de l'espace, travail sur le corps, etc., mais également un travail d'écriture et de réécriture : proposer une autre adaptation théâtrale à partir du schéma narratif du conte, travailler sur les personnages, faire des comparaisons avec d'autres contes... De plus, le fait que le récit soit sous forme théâtrale devient une occasion à saisir pour les enseignants, en faisant étudier le conte d'Andersen en classe, conte qui n'aurait pas forcément été proposé aux élèves s'il n'y avait pas eu l'opportunité d'en voir une représentation, la mise en scène permettant de confronter les élèves à une représentation du texte qu'il auront pu étudier.

La notoriété des contes semble donc pouvoir être exploitée à plusieurs niveaux, tant dans un cadre éducatif qu'à travers l'expression artistique qu'entraînent les contraintes de la scène. Par convention avec le spectateur, le metteur en scène possède ainsi un champ d'action plus large autour de ce qui est déjà connu, pour renouveler, réinterpréter ou tout simplement

1 Anne Dandurand « Le conte merveilleux comme source d'apprentissage de la langue » [en ligne], *Québec français* n° 98, 1995, p. 30-33. (page consultée le 23 Janvier 2011) <<http://id.erudit.org/iderudit/44279ac>>

2 Propp a établi une liste des parties constitutives du conte déclinées en 31 fonctions (pour la plus part des actions : fuite, interdiction, découverte...). Si elles ne sont pas toutes présentes dans chaque conte, elles se manifestent toujours dans le même ordre, quels que soient les personnages et la manière dont ces fonctions sont remplies, et sont transposables d'un conte à l'autre. Ce sont les valeurs constantes du conte. PROPP, *op.cit.* p.32

surprendre le public dans sa vision initiale du conte, en utilisant par exemple des moyens artistiques surprenants, comme la danse, ou en décentrant sa mise en scène de l'histoire initiale, pour se focaliser et développer une réflexion sur un moment en particulier de l'histoire.

II.C.3. A la découverte de nouvelles pratiques

Nous l'avions abordé précédemment, en se pliant aux contraintes de la scène, le conte rencontre les publics habitués des arts de la scène aussi bien qu'il draine au spectacle des publics non initiés à la forme sous laquelle le conte est exploité (danse, marionnette...), voire même, dans le cadre du FITA, un non public, n'ayant pas ou peu de pratiques culturelles. Autrement dit cet intérêt pour le genre semble aujourd'hui d'avantage se porter vers la représentation scénique du conte, qui permet une large mixité des spectateurs plutôt que vers les pratiques de conteurs, qui paradoxalement ont perdu de leur popularité auprès du grand public, face à l'invasion des nouveaux moyens de communications. Si la scène contemporaine permet une « mise à jour » du conte en général en dépassant l'image vieillotte « des récits qui touchent à " l'origine ", qui remontent à " un lointain passé " et qui sont riches de " significations cachées ". »¹, le conte oblige le théâtre à « réfléchir sur ses conditions d'existence » selon les termes de Christine Bahier-Porte², en amenant un public nouveau à découvrir des pratiques qu'il ne connaît pas ou peu.

Cette procédure -appelons cela ainsi- de réappropriation du conte par les arts de la scène paraît donc non seulement propice à la rencontre de nouveaux publics, mais semble également enclencher un processus de curiosité intellectuelle chez le spectateur qui va pouvoir se rendre compte (s'il ne le savait pas déjà) du potentiel du conte, à travers des adaptations souvent source d'étonnement si ce n'est d'émerveillement. A la suite de cette expérience qui aura éveillé son intérêt, il sera généralement tenté d'aller voir d'autres adaptations de la même histoire (ou d'autres qu'il connaît) pour comparer ou s'en enrichir d'avantage, une démarche a priori insatiable, mais qui permettra également une initiation à de nouvelles pratiques artistiques auxquelles il ne se serait peut-être jamais intéressé si le conte n'avait pas croisé leur chemin. Et en effet, il est plus facile d'aborder la danse contemporaine comme l'opéra à travers une forme narrative et une histoire (ou des personnages) identifiables, surtout si l'on a des aprioris sur le genre. *Le petit chaperon rouge* de Georges Aperghis que nous avons évoqué au tout début de cette étude illustre parfaitement ce propos. Dans ce spectacle musical, les ressorts du conte se placent ainsi au service de la musique : par exemple, chaque phrase de l'histoire est traitée à travers un thème musical, ce qui permet pour le spectateur l'identification de phrases mélodiques, le texte permettant de mettre en avant des éléments musicaux en les organisant,

1 Flahault, *op.cit.*, p.1

2 Bahier-Porte in *Féeries* [en ligne] *op.cit.*

comme l'avait déjà initié Sergueï Prokofiev avec *Pierre et le Loup*. Le conte devient un ressort permettant au spectateur novice d'apprécier la forme utilisée (ici la musique classique, un genre souvent considéré comme peu accessible) voire de s'y intéresser par la suite. L'impact que la rencontre du conte avec une pratique artistique public peut parfois être surprenante. Angelin Preljocaj s'est lui même dit surpris de l'engouement du public pour le spectacle de *Blanche Neige*, de nombreuses dates ont du être rajoutées face aux demandes particulièrement élevées pour un spectacle de danse, malgré la notoriété du chorégraphe. *Blanche Neige* est devenue son ballet qui a été joué le plus de fois, avec un succès assez incroyable auprès des publics.

Cette rencontre présente également une verve ludique, car elle permet d'initier un jeune public aux différents arts du spectacles, comme le fait Georges Aperghis qui s'adresse à des enfants à partir de huit ans, faisant du conte le support d'un éveil musical, ou la compagnie Les Trois Clés, montrant à travers *La Gigantea* une autre approche de la marionnette, habitée physiquement par les acteurs, qui leurs prêtent leurs mains et leurs pieds.

En permettant d'appréhender de manière plus ludique et plus populaire des pratiques artistiques parfois difficilement abordables pour des spectateurs non initiés, le conte se place au service de la scène en ouvrant de nouvelles portes d'accès aux spectacles de danse comme à l'opéra. Comme l'introduit Atavi-G avec *Sepopo la Fleur*, il semblerait alors bon pour les conteurs de profiter de cet attrait du public pour le conte sous diverses formes scéniques, afin de réintroduire le genre en tant que tradition orale, quitte dans un premier temps à se soumettre aux exigences du public pour la représentation scénique, afin de s'en éloigner petit à petit, pour revenir à un mode beaucoup plus fondé sur l'oralité et l'imagination du spectateur; une pratique qui n'a certes pas disparue, mais qui tend aujourd'hui à rester souterraine et confinée aux festivals et autres manifestations spécifiques pour le genre.

II.C.4 Le conte au théâtre, une stratégie commerciale ?

Il est intéressant de se pencher sur les adaptations du conte au théâtre en prenant en compte les programmations des structures théâtrales. Ces dernières années ont vu fleurir dans les grandes salles de nombreuses adaptations des contes de Grimm, Perrault ou Andersen, en particulier lorsque ceux-ci sont associés à des metteurs en scène renommés. Pourquoi les scènes n'hésitent-elles pas à programmer des contes (sur)connus depuis quelques années ? Si l'économie du secteur culturel se caractérise avant tout par l'engagement de coûts sur des biens dont la valeur (le prix) ne sera pas pas révélatrice de la satisfaction qu'elle procurera au consommateur, et donc par la constante prise de risque pour le spectateur puisqu'il y aura toujours incertitude quand à la qualité du spectacle tant qu'il ne sera pas vu, le conte semble apporter une forme de sécurité.

La plus part des consommateurs tendent, pour réduire l'incertitude sur la qualité des produits, à

aller voir les films et à acheter les disques dont ils ont entendu parler [...], ou qui se vendent ou se diffusent le plus largement.¹

Ce comportement mimétique peut se retrouver avec la mise en scène du conte, dans une forme d'adhésion à ce qui marche depuis des centaines d'année, et qui n'est jamais tombé en désuétude. On aura déjà remarqué que les mises en scènes de textes d'auteurs célèbres attirent les foules, tant pour les textes de théâtres (quelle salle n'a jamais programmé « un Shakespeare » ou « un Molière » ?) que pour les adaptations de romans à succès (parmi les plus adaptés, on retrouve les romans de Zola, de Duras ou encore de Dostoïevski...). La programmation de contes semble ainsi maximiser les probabilités de recettes, car ils représentent une grande part des motivations du public, qu'ils se partagent, nous l'avons vu, avec le nom du metteur en scène, la structure de diffusion et la nature du spectacle proposé.

Du côté des conteurs, on aura déjà remarqué le filon juteux que pouvait représenter les stages, ateliers et autres formations proposées autour du conte aux personnes désireuses de s'initier à l'art de raconter des histoires, des propositions d'enseignement artistique qui correspondent à des « emplois abris » pour ceux qui les dispensent, selon les termes de Pierre-Michel Menger, des professionnels généralement sous le régime de l'intermittence². Le temps de la transmission non lucrative des histoires et des techniques de contage serait-il révolu ?

Si les contes occupent aujourd'hui de plus en plus le devant de la scène contemporaine, c'est aussi parce qu'ils ont une force d'attraction de par leur notoriété, qu'elle soit due à la transmission orale, du parent à l'enfant (avec par exemple la lecture d'un conte avant le coucher), à l'étude de contes à l'école, ou aux versions de Walt Disney.

La patrimonialisation (*et l'on peut bien parler de certains contes comme faisant partie d'un patrimoine culturel commun*) culturelle et artistique constitue un stockage et fait de l'œuvre un réservoir durable de satisfactions esthétiques quand celle-ci figure au répertoire des choix, des goûts et des intérêt des experts, des intermédiaires et des consommateurs.³

La plupart des histoires étant connues par le grand public, les structures de diffusion se garantissent des salles remplies, en particulier lorsque la mise en scène est associée à un nom célèbre (c'est une valeur sûre). Le public joue ainsi un rôle décisif dans ces cas-là, car c'est sur le postulat qu'il sera attiré par ce qu'il connaît déjà, que les salles n'hésitent pas à programmer des *Petit chaperon rouge*, *Blanche-Neige* et autres *Petite Sirène*. L'existence préalable du conte dope les entrées, et devient une vitrine promotionnelle pour le metteur en scène ou la compagnie. La nostalgie des histoires de notre enfance semble ainsi être un créneau à prendre. Marie Potonet admet volontiers qu'il est très facile d'exploiter cette notoriété inhérente aux contes de fées, la

1 Stephanie Peltier, « Les industries culturelles: une exception économique? » *Cahier Français* n°312, 2003, p.32

2 On trouvera par exemple sur le site internet de la maison du conte de Chevilly-Larue des propositions de stage et de formations autour de thèmes tels que « L'orale-scriptologie des récits de vie », « A la découverte de la narration orale » ou encore « Raconter aux tout-petits », pour des tarifs allant de 180 euros à 450 euros les 3 jours de stage. (page consultée le 23 Mai 2011) <[http://www.lamaisonduconte.com/-Stages-et-ateliers-ouverts-a-tous->](http://www.lamaisonduconte.com/-Stages-et-ateliers-ouverts-a-tous-)

3 Peltier, *op.cit.*, p.33

salle ne sera jamais vide, mais que l'enjeu pour l'artiste se situe ailleurs, dans l'exercice de style¹. Il est intéressant de rappeler ici que l'intérêt des réécritures de contes au XIX^e siècle venait en partie des contraintes imposées par les théâtres et par la censure; chaque théâtre étant spécialisé dans un domaine², il fallait donc faire preuve de créativité pour espérer empiéter sur la concurrence...

L'adaptation du conte pour la scène représente pourtant de réels enjeux. Gérard Genette, dans son ouvrage *Palimpsestes*³ affirme ainsi que le passage à la scène d'ouvrages à succès sous-entend des implications « socio-commerciales » que l'on ne peut pas nier. Le conte a déjà prouvé malgré lui son potentiel marketing, puisqu'on l'utilise régulièrement à travers la publicité, les produits dérivés ou au cinéma.

L'essor du genre au théâtre ne date de toute façon pas d'hier, l'engouement pour les contes de fées, comme nous l'avons vu, apparaît déjà après Perrault, un engouement sur lequel les historiens n'hésitent pas à ironiser :

C'est curieux de voir tout ce que Charles Perrault [...] a fourni au théâtre. [...] Depuis on en a fait des opéras, des ballets, des féeries, des vaudevilles et si Perrault, renouvelant l'exemple d'Abraham et de Matusalem, vivait encore, il aurait réalisé une jolie fortune avec sa part obligée de collaborateur. Ses droits d'auteur auraient certainement atteint plusieurs centaines de mille francs.⁴

C'est peut être cela que l'on pourrait reprocher à l'adaptation scénique du conte finalement. D'utiliser un genre à succès à des fins lucratives. Lors de mon entretien avec le maître conteur Atavi-G sur les enjeux de la représentation scénique du conte, celui-ci déplorait cette tendance pour le conte de fée qui ne fait aucun effort pour revaloriser le patrimoine, ni pour intégrer ou éduquer le public. Il ne remet pas en cause le genre, ayant lui-même monté *L'Eau de la vie* des frères Grimm⁵ à Lomé en 1988, mais cet effet de mode justement, qui parfois ne s'inscrit pas assez dans les préoccupations du quotidien, qui « est une mauvaise utilisation des écrits du passé, une menterie »⁶.

Cette, réflexion, discutable, n'est bien évidemment pas à prendre comme une dénonciation de toutes les adaptations de contes, mais incite à une réflexion sur cette ambiguïté entre le succès recherché auprès du public et la défense de valeurs à travers l'utilisation de l'univers merveilleux du conte, (ambiguïté qui par ailleurs, peut également partager le programmateur). Il faudrait alors reposer la question de la place du conte sur scène, en tant que vecteur d'un patrimoine

1 Entretien avec Marie Potonet, MC2, 6 Janvier 2011

2 En 1807, Napoléon rétablit le monopole du droit de cité pour huit théâtres : outre l'élite théâtrale représentée par la Comédie-Française, l'Opéra et l'Opéra Comique, les autres bâtiments sont chacun spécialisés dans un genre différent bien défini : le théâtre du Vaudeville, le théâtre des Variétés, la Gaîté, le Cirque Olympique, l'Ambigu-Comique et l'Odéon.

3 Genette, *op.cit.*, p.396.

4 Alphonse Levaux, «Nos théâtres, de 1800 à 1880 : la tragédie, le drame, la comédie, l'opéra français, l'opéra italien, l'opéra comique, le vaudeville, les ballets, l'opérette, la féerie, les revues, la parodie, la pantomime», cité dans COURTES in *Féeries* [en ligne], *op.cit.*

5 Grimm, *op.cit.*, pp.262-266

6 Entretien avec Atavi-G, Théâtre Prémol, 25 Novembre 2010

culturel, où la parole interpelle le spectateur, et où les écrits du passé sont mis en écho avec les réalités du présent. Ceci en ayant néanmoins conscience que nous sommes dans une société où les pratiques culturelles relèvent d'avantage du divertissement que de l'éducation.

Au travers de cette étude nous avons abordé les relations qu'entretiennent scène et conte sous divers aspects, afin de tenter de comprendre les enjeux naissants de cette rencontre.

Une approche discursive nous a permis d'entrevoir quelles étaient les solutions permettant la prise en charge du récit lors de la représentation. Que ce soit à travers un travail de transmodalisation comme ce qu'a fait Marie Potonet en proposant une réécriture théâtralisée de *La Petite Sirène*, une confusion comédien-conteur avec les trois jeunes de *Sepopo la Fleur*, qui posent ainsi la question du point de vue et du placement de celui qui est sur scène par rapport au récit, ou au delà, la prise en charge de l'histoire à travers un langage artistique corporel (que ce soit le corps du danseur ou celui de la marionnette) et musical, le passage du conte à la scène va permettre une dissociation de l'énoncé et de l'énonciation, en multipliant les endroits d'où surgira l'histoire (décors, geste, voix, jeu...).

D'un point de vue sémiologique, si l'on ajoute à cela les pluralités de lectures possibles du conte, la mise en scène instaure un rapport dialogique à travers des combinaisons d'approche potentiellement infinies. Le metteur en scène choisit une version d'un conte (dont l'auteur aura déjà défini un sens), en fera une certaine interprétation, qu'il confrontera au regard du spectateur, qui vient (ou non) avec ses idées et son regard personnel sur le conte, autant d'actes interprétatifs qui produisent de nouvelles couches de sens, à travers une dimension théâtrale.

D'un point de vue esthétique, le mélange entre la fiction textuelle du conte et la fiction théâtrale demande au metteur en scène de faire des choix qui seront visibles lors de la représentation: il devra relever les défis techniques que représente la transposition scénique d'un récit, tout comme le cinéaste doit faire des choix lorsqu'il s'agit d'adapter à l'écran un texte ou une histoire déjà existante. Il a à sa disposition les moyens matériels que lui offre la scène, afin de rendre compte du conte selon l'esthétique qu'il aura choisi: imposants décors à machine et un nombre de danseurs conséquent pour *Preljocaj* qui tentera de traduire sur scène la plus part des lieux et des personnages évoqués dans le conte, recréant à travers son ballet une véritable féerie visuelle; un décor et une interprétation au contraire réduite pour *La Petite Sirène*, principalement basé sur les ambiances créées par les matières et les lumières, pour un conte qui se voudra presque intimiste et qui focalisera le regard du spectateur dans cet espace de jeu confiné. Du côté de *Sepopo la Fleur*, la représentation scénique tendra plus vers une métabolisation de tout une tradition culturelle, en mélangeant habilement les techniques du griot africain avec une mise en corps et en espace du récit. Ici, c'est sur les visages peints des comédiens que le public fixera son attention. La Gigantea puisera quant à elle dans les ressources de la marionnette pour incarner le conte et son univers. Le metteur en scène peut ainsi choisir de faire correspondre sa mise en scène à l'imaginaire collectif de son époque, parfois pour mieux se décaler, comme Catherine Bay, qui reprend l'image de Blanche Neige créée par l'industrie Disney pour mieux reconsidérer l'approche que l'on peut avoir du conte aujourd'hui, ou au contraire se laisser d'avantage guider par des choix plus esthétiques, qui se

traduiront par la sélection de matières pour recréer l'univers aquatique chez Potonet ou l'importance des couleurs chez Preljocaj.

A travers une approche plus sociologique, nous avons pu constater que la rencontre entre ces deux formes bien distinctes avait des conséquences sur leurs publics respectifs: la scène permet un nouvel accès au conte à travers un cadre théâtral, engageant de ce fait un renouvellement des publics du conte, et permet également de faire entendre des minorités en leur offrant un lieu pour s'exprimer. De l'autre côté, la présence du conte dans les programmations des salles de spectacle permet une approche facilitée de formes parfois peu accessibles pour un spectateur non initié (danse, opéra...), et d'une manière générale une démocratisation de certaines pratiques culturelles en amenant au théâtre de nouveaux publics, à partir d'un genre narratif, dont l'histoire peut de plus être connue du spectateur.

D'un point de vue économique enfin, le conte lorsqu'il est déjà connu du grand public se présente comme une valeur sûre pour le spectateur comme pour le metteur en scène ou la structure de programmation, répondant à la fois au désir d'enchantement et à l'envie du public de retrouver les histoires de son enfance. Il présente un fort potentiel d'accroche car il fait partie d'une base commune accessible à tous, attirant ainsi au théâtre un public qui n'est pas forcément un public de la culture.

L'interaction qui se crée lors de la rencontre entre le conte et la scène semble ainsi enrichir chacune des parties grâce aux ressources de l'autre. On aura cependant remarqué tout au long de cette étude que la mise en scène du conte, qui se veut comme une œuvre originale et autonome, exploite le conte davantage qu'elle ne le sert : dans le corpus, seul le travail d'Atavi-G utilisait le plateau pour remettre en avant une histoire, une tradition orale qui se perd, mais il y a toujours des risques de dérive, comme nous l'avons vu avec *La Gigantea*, où le propos du conte s'est vu récupéré pour débattre sur le problème de l'accès à l'eau, mettant rapidement de côté le travail artistique.

La balle est de toute façon du côté de la scène, puisque c'est le metteur en scène qui abordera le conte comme un matériau, avec un regard artistique. Alors que le conteur tend au contraire à s'effacer derrière l'histoire, en mettant ses talents au service du récit, ici le conte est une base pour tout un développement, la première pierre de l'édifice qui se construira autour. Il n'est plus la forme qui caractérise l'histoire, mais sert de fond à un propos artistique.

Le passage au théâtre amène ainsi la question complexe du point de vue, puisqu'il rajoute une dimension supplémentaire, la vision qu'apporte le metteur en scène et qui n'est pas dans le récit. Par rapport à un conte lu à haute voix, où le lecteur ne serait qu'un passeur d'histoire de l'auteur au public, le metteur en scène comme le conteur retravaille le récit, mais en y ajoutant son point de vue, son angle d'attaque, afin de proposer une certaine vision de l'histoire sur le plateau. De ce fait, la relation au public devient différente : malgré le fait que l'on se

retrouve dans une situation de rassemblement autour d'une histoire, la théâtralisation du conte fait perdre l'aspect intimiste et la proximité qui existait avec le conteur. La parole n'est plus associée à un être parlant au centre de l'attention, mais est remplacée par la pluralité des ressources utilisées sur la scène, qui se combinent pour rendre compte de l'histoire : décors, lumières, musiques, jeu d'acteur, vidéos... Le public reste cependant au centre des préoccupations: là où au XVII^e et au XVIII^e siècle, l'enjeu pour dramaturge était de susciter l'intérêt d'un public particulièrement indiscipliné¹, le metteur en scène s'interroge aujourd'hui sur la place qu'il faut lui accorder : doit-on lui donner le sentiment qu'il fait partie intégrante du spectacle comme le fait le conteur, ou le laisser simple spectateur qui assiste à la représentation ? Comment prendre en compte les attentes que le public peut avoir aujourd'hui sur le conte tout en en proposant une vision nouvelle ? Comment gérer ce que l'imaginaire collectif de notre époque projette sur certains contes de fées ?

Si nous ne sommes pas encore arrivés à l'époque où l'on aura épuisé tout le potentiel des « grands classiques » que l'on retrouve inlassablement au théâtre, ces Shakespeare, ces Molière, le conte permet aux metteurs en scène qui s'y attaquent de proposer au public une matière nouvelle, et tout aussi populaire (voire plus). A la portée de tous, ne faisant pas appel à des connaissances en matières de théâtre, et surtout beaucoup moins mis en scène à l'heure actuelle que tous ces grands auteurs, le conte propose de nombreuses histoires faisant désormais partie des classiques de la littérature, et doit d'avantage être envisagé comme une ressource à exploiter sur le plateau, car ses possibilités semblent infinies.

En dépassant le cadre du théâtre jeune public et en gagnant peu à peu les grandes scènes, le conte va ainsi créer des attentes chez les spectateurs, prenant un créneau commercial beaucoup plus important dans le domaine théâtral. Cette commercialisation du conte, que nous avons quelque peu évoqué dans ce mémoire nécessiterait cependant un travail plus approfondi. Dans le cas où, comme ici, le conte se présente comme une prestation scénique que l'on vend au spectateur, il subit alors un certain conformisme, une institutionnalisation, qui implique donc un rapport particulier au spectateur. Ayant payé pour cette prestation, son niveau d'exigence ne sera pas le même que si on lui racontait l'histoire autour d'un feu, il a d'avantage d'attentes, et une approche plus critique. Il serait alors intéressant de faire une étude comparée entre ce type de relations que le spectateur peut avoir avec le conte et une forme de prestation qui au contraire serait basée sur la gratuité, comme le propose de nombreuses compagnies de théâtre de rue. Le royal de Luxe, pour ne citer que lui, conçoit des rencontres hors les murs, qui ancrent le merveilleux du conte dans le quotidien des habitants de la ville où se produira l'événement. Les spectateurs ont ainsi un rapport différent face à un spectacle qui leur est offert, ils n'hésitent pas à payer de leur temps face à cette générosité artistique, se retrouvant dans un rapport à la

1 Poirson in *Féeries* [en ligne], *op.cit.*

représentation encore différent, ne serais-ce parce qu'ils peuvent aller et venir à loisir, réagir à ce qu'ils voient et en parler en direct...

Il est d'ailleurs singulier de noter comment le temps se substitue complètement à l'étalon financier. Plus une compagnie est appréciée, plus le public est disponible à engager de son temps pour assister à son spectacle. Cela se vérifie par exemple, lors des représentations de certains spectacles de Royal de Luxe, joués en jauge fermée comme les récents " Petits contes nègres " : des milliers de personnes n'hésitent pas à " payer " en plusieurs heures de leur temps pour pouvoir accéder au spectacle. On assiste alors, d'une manière assez paradoxale, à une sorte de " surenchère " de la valeur du spectacle provoquée par la rareté (peu de compagnies parviennent à établir ce rapport avec le public), où la demande du public n'est pas flexible.¹

Autant de nouvelles pistes à creuser pour comprendre d'avantage les relations qu'entretiennent aujourd'hui public, conte et scène.

¹ Elena Dapporto , «Des pratiques économiques informelles des Arts de la rue. Ressources et limites dans une perspective de développement» [en ligne], *Site du ministère de la culture et de la communication*, 2001 (page consultée le 15 Mai 2011) <http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_427.pdf >

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

La Petite Sirène, adaptation et mise en scène de Marie Potonet, Grenoble, MC2, 8-12 juin 2010

La Gigantea, mise en scène GALVAO Aros et NUNEZ Alexandro; Cie Les Trois Clés, Grenoble, Espace 600, 16 Novembre 2010

Blanche Neige, adaptation et chorégraphie de PRELJOCAJ Angelin ; Cie Preljocaj, Grenoble, MC2, 7-9 Janvier 2009

Sepopo La Fleur, mise en scène d' ATAVI -G AMEDEGNATO; Cie Zigas, MJC Villars les Dombes, 9 Novembre 2010

Approches du conte

Recueils de contes

ANDERSEN Hans Christian, *Contes*, traduction du danois par Avenard Etienne, Paris, Chez Jean de Bonnot, 1982

CALAME-GRIAULE Geneviève, « Blanche-Neige au soleil », *Des Cauris au marché: essais sur des contes africains*, Paris, Société des Africanistes, 1987, p. 209 à 212.

DIDEROT Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Pocket, 2006

GAY-PARA, Praline (coll. et trad. par), « Mon miroir ! Mon miroir ! », *Contes du Liban, La Femme chatte*, Paris, L'École des loisirs, 2000, p. 137 à 146

GOUGAUD Henri, *Contes d'Afrique*, Paris, Seuil, 1999

GOUGAUD Henri, *L'arbre d'amour et de sagesse*, Paris Éditions du Seuil, 1992

GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes*, traduction de l'Allemand par Rack Wilhelm et Jacques Roque, Paris, Chez Jean de Bonnot, 1984

PERRAULT Charles, *Contes*, illustrations de Gustave Doré, présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne. Paris, Pocket, 2007

Le conte en pièces : livres et spectacles repères¹

BARKER Howard, « Le cas Blanche Neige » in *Œuvres choisies volume 4. Gertrude (le cri), Le cas Blanche Neige*, Paris, Editions théâtrales, 2009.

CASTAN Bruno, *Coup de Bleu*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales Jeunesse, 2001.

CASTAN Bruno, *Belle des eaux*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales Jeunesse, 2002.

CASTAN Bruno, *La Fille aux oiseaux*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales Jeunesse, 2003.

DANIS Daniel, *Bled*, Paris, L'Arche, 2008.

GRUMBERG Jean-Claude, *Le Petit Chaperon Uf*, Paris, Actes-Sud, 2005.

MELCHLOT Fabrice, *Alice et autres merveilles*, Paris, L'Arche, collection théâtre jeunesse, 2007.

POMMERAT Joël, *Le petit chaperon rouge*, Paris, Actes Sud-Papier, 2005. Mise en scène de Joël Pommerat, Théâtre de l'Est Parisien, Octobre 2005

— *Pinocchio*, Paris, Actes Sud, 2008. Mise en scène de Joël Pommerat, 2008. Mise en scène de Joël Pommerat, 2008

POTONET Marie, *La Petite Sirène*, 2010.

PY Olivier, *La Jeune Fille, le diable et le moulin*, Paris, L'école des Loisirs, 1995.

— *L'Eau de la vie*, Paris, L'école des Loisirs, 1999.

1 Tous n'ont pas été vu/lu, mais sont abordés dans le mémoire.

— *La vraie Fiancée*, Paris, Actes Sud Papier, 2008. Mise en scène de Olivier Py, spectacles créés en 2006 puis en 2008

RABEUX Jean-Michel, *La Barbe Bleue*, Paris, Avant Scène Théâtre, 2010. Mise en scène de Jean Michel Rabeux, L'apostrophe, 2010. Mise en scène de Frédéric Maragnani, Théâtre Jean Vilar de Suresnes, Novembre 2005.

Rosaspina, une belle au bois dormant, mise en scène de TANCREDI Antonio, Genève, 2008, vu à l'espace 600 le 9 janvier 2011

WALSER Robert, « Blanche-Neige », *Collection Merveilleux* N°18, Paris, éditions José Corti, 2002. Mise en scène de Nicolas Luçon, Vivat-Scène, 2009

Filmographie sur les contes

Tex Avery, *Swing Shift Cinderella*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945

Tex Avery, *Red Hot Riding Hood*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1943

David Hand, *Blanche Neige et les sept nains*, Walt Disney Productions, 1937

PRELJOCAJ Angelin, *Blanche Neige*, MK2 TV, 2008. 1 DVD vidéo (122 min) : coul. PAL

Atavi-G Ademegnato, *Sepopo la Fleur*, captation vidéo de la représentation à Villar les Dombes, 2010.

— *Sepopo la Fleur*, captation vidéo au Burkina Fasso, 2008

Le conte et les arts de la scène

POIRSON Martial, « Changement d'état » [En ligne], *Féeries* N°4, 2007, mis en ligne le 03 novembre 2008 (page consulté le 02 avril 2011) <<http://feeries.revues.org/index383.html>>

BAHIER-PORTE Christelle, « Le conte à la scène » [En ligne], *Féeries* N°4, 2007, mis en ligne le 24 octobre 2008 (page consultée le 01 Février 2011) <<http://feeries.revues.org/index223.html>>

HUMIERES d' Catherine (dir) *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008

Conte et marionnette

GILLES Annie, «Le jeu de la marionnette» [en ligne], in DURCHON Daniel, *Les mercredis de la comédie. Le Jeu de l'acteur et la marionnette, compte rendu des rencontres du 31 Mai 2000 à la Comédie de Reims*, Pôle Théâtre associé de Reims, 2000 (page consultée le 18 Janvier 2011) <http://www.crdp-reims.fr/poletheatre/service_educatif/jeudelacteurtm Marionnette.pdf>

GERHARDY Marie, « Une marionnette pour parler des enfants soldats. Entretien avec Alejandro Nunez » [en ligne], *Rue du théâtre*, publié le 26 nov 2010 (page consultée le 4 janvier 2011) <<http://www.ruedutheatre.eu/article/1159/la-gigantea/>>

« Quels chiffres pour la marionnette en France? » [en ligne], *La marionnette en Isère*, Mars 2011 (page consultée le 7 mars 2011) <<http://www.marionnette-en-isere.org/index.htm>>

Compagnie Les Trois Clés.com (aut. et ed.) [en ligne] (page consultée le 17 Décembre 2010) <<http://www.lestroisclés.com/intro.html>>

Conte et danse

PRIMIEROLLO Cindy, *Où va la danse contemporaine?* [en ligne], mémoire sous la direction de Jacques Bonniel à l'université Lumière Lyon II, 2002-2004, (page consultée le 28 Mars 2011) <<http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-767.pdf>>

MAZARGUIL Valérie, *Une histoire du ballet* [en ligne], Théâtre du capitole, p. 4 (page consultée le 27 Mars 2011) <http://www.theatre-du-capitole.org/IMG/pdf_Histoire_du_Ballet.pdf>

Conte et musique

BIZOUERNE Gilles, *Point de vue de conteurs, et autres avis éclairants* [en ligne], 2007 (page consultée le 1er Février 2011) <<http://www.apple-paille.com/contepourenfants/contectmusique.htm>>

TILLET Marie, « Illustratif moi? Surtout pas » [en ligne], *La Parole* N°36, 2004 (page consultée le 11 Février 2011) <http://laparole.free.fr/IMG/pdf/mt_2_35-36_.pdf>

Les conteurs et la tradition orale

AMMOUR Sihem, « La « griotique », une revendication de la renaissance culturelle africaine. Abordée par le dramaturge ivoirien Acho Weyer en marge du Panaf » [en ligne] *La Tribune*, 27 juillet 2009 (page consultée le 1er Avril 2011) <<http://www.latribune-online.com/index.php?news=20358>>

DE LA SALLE Bruno et DARWICHE Jihad (int.) « De la tradition orale au conte contemporain, la place des conteurs » [enr. sonore en ligne], in POIRSON Martial et PERRIN Jean-François (org.) *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine : entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, 16 juin 2010, Salle Vidéo de la MC2, enregistrement au format MP3. (page consultée le 16 Février 2011) <<http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html>>

HERNANDEZ Soazig, *Le Monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, La Librairie des humanités, 2006.

LANDRY Tristan, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit. Les frères Grimm et Afanas'ev*, Les presses de l'université Laval (Canada), 2005, p.126 à 127.

Le CLiO le et La Direction Départementale des Bibliothèques et du Livre de Touraine (org), « Compte Rendu des 1^{ères} rencontres professionnelles du conte en région Centre » [en ligne], *CLIO*, 2007, p.17 (page consultée le 3 février 2011) <http://www.clio.org/DOC/doc_articles/5.%20Evenements/CR-RPRO-3.pdf>

— « Compte Rendu des 3^{èmes} rencontres professionnelles du conte en région Centre » [en ligne], *CLIO*, 2010, p.14 (page consultée le 3 février 2011) <<http://www.clio.org/Comptes-rendus-de-rencontres.html>>

POUVERREAU Sandrine et GARCIA Marie- Victoire, « Conteur » [en ligne], *Phosphore.com*, Bayard Presse (page consulté le 20 février 2011) <<http://www.phosphore.com/metier/2/nom/Conteur>>

TOUATI Henri, *État des lieux du conte en France* [en ligne], Étude réalisée à la demande du Ministère de la Culture Sous la responsabilité de l'AGECIF, 2000, p. 8 (page consultée le 10 Mars 2011). <http://www.artsdurecit.com/navigation/pages/fs_presentation.htm>

Études et analyses critiques de contes

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des Contes de Fées*, Paris, Robert Laffont, 1976

BOVET Ernest, *La préface de Chapelin à l'Adonis*, [en ligne] Halle, M.Niemeyer, 1905, p. 40 (page consultée le 15 mars 2011) <<http://www.archive.org/stream/laprfacedechap00bove>>

COURTES Noémie, « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX^e siècle » [en ligne], *Féeries* N°4, 2007, mis en ligne le 02 février 2009. (page consultée le 26 janvier 2011) <<http://feeries.revues.org/index273.html>>

Dossier pédagogique de la Petite Sirène [en ligne], disponible sur site du CDNA (page consulté le 4 décembre 2011) <http://www.cdna-grenoble.fr/la_petite_sirene/la_petite_sirene.html>

DUBOIS MARCOIN Danielle, « Lire La Petite Sirène de l'école maternelle à l'université : comment organiser le dialogue entre culture privée et culture scolaire? » [en ligne], *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 33, n° 2, 2007, p. 357-370. (page consultée le 26 Mars 2011) <<http://id.erudit.org/iderudit/017881a>>

GAY-PARA Praline, *Les sœurs de Blanche Neige* [en ligne], Conférence conté à la Médiathèque Boris Vian de Chevilly-Larue, 14 janvier 2010

LA GENARDIERE Claude de, *Encore un conte? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Paris, L'Harmattan, 1996

OUVRARD Christophe et POTONET MARIE (int.) « Adaptation et mise en scène de *La Petite Sirène*, d'après Andersen » [enr. sonore en ligne], in POIRSON Martial et PERRIN Jean-François (org.) *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine : entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, 16 juin 2010, Salle Vidéo de la MC2, Grenoble Enregistrement au format MP3, (page consultée le 16 Février 2011) <<http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html>>

POIRSON Martial, *Entretien avec Marie Potonet et Christophe Ouvrard sur le spectacle « La Petite Sirène »*, 2010

RAYMOND Catherine, « Une bête sans bêtise » [En ligne], *Féeries* N° 4, 2007, mis en ligne le 29 octobre 2008 (page e le 04 avril 2011) <<http://feeries.revues.org/index233.html>>

SIRVIN René « Agressivité Sophistiquée » *Le Figaro*, 2 juillet 2004

SORET Nadine, *La Petite sirène d'Andersen* [en ligne], Conférence IUTL donnée à St Quentin le mercredi 9 mai 2007 (page consultée le 12 février 2011) <<http://www.scribd.com/doc/7006212/La-Petite-Sirene> >

SORIANO Marc, *Les Contes de Perrault : culture savante et tradition populaire*, Paris, Gallimard, 1968

VERINE Bertrand et DÉTRIE Catherine, *Dialogisme et narrativité: la production de sens dans Les Fées de Charles Perrault*, PU de Limoges, 2003

Outils

DELARUE Paul et TENÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1957-1977. Réédité en 1 vol. en 1997

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Collection Points, 1970

PAVIS Patrice, « Féerie », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Points, Essais, 1982

Sur le conte et ses publics

Approche Pédagogique

DANDURAND Anne « Le conte merveilleux comme source d'apprentissage de la langue » [en ligne], *Québec français* n° 98, 1995, p. 30-33. <<http://id.erudit.org/iderudit/44279ac>>

GIGUET-LEGDHEN Emeline, « Entretien avec Christian Tardif » [en ligne], *Franc-Parler*, 2005 (page consultée le 4 Janvier 2011) <<http://www.francparler.org/articles/tardif2005.htm>>

MOISANT Laetitia (aut et ed), « Les fonctions du conte » [en ligne], *Contes africains.com* (page consultée le 23 décembre 2010) <http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=9>

Approche Socio-Economique

BAILLARGEON Jean-Paul (*dir.*), *Les publics du secteur culturel: nouvelles approches*, Institut québécois de recherche sur la culture, Presses universitaires de Laval (Québec), 1996.

BERNANOCE Marie (int.) « Place et nature des adaptations dans le répertoire de théâtre jeunesse : questions posées aux esthétiques théâtrales contemporaines » [enr.sonore en ligne], in POIRSON Martial et PERRIN Jean-François (org.) *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine : entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, 16 juin 2010, Salle Vidéo de la MC2 Grenoble, enregistrement au format MP3 (page consultée le 16 Février 2011) <<http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html> >

DAPPORTO Elena , «Des pratiques économiques informelles des Arts de la rue. Ressources et limites dans une perspective de développement» [en ligne], *Site du ministère de la culture et de la communication*, 2001.

DONNAT Olivier et LEVY Florence , « Culture prospectives » [en ligne], *Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques*, juin 2007 (page consultée le 14 Avril 2011) <<http://www.culture.gouv.fr/deps>>elles approches, Institut québécois de recherche sur la culture, Presses universitaires de Laval (Québec), 1996

JEANSON Francis, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1972.

LEPHAY-MERLIN Catherine, « Les publics du spectacle vivant » [en ligne], *REPERES DMDTS* N° 4, Février 2008 (page consultée le 10 Avril 2011) <<http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes4.pdf>>

PELTIER Stephanie, « Les industries culturelles: une exception économique? » *Cahier Français* n°312, 2003 p.31 à 36

PONCELET Laurent, « Un Théâtre au cœur de la cité » [en ligne], *FITA Rhône-Alpes 2010* (page consultée le 20 Décembre 2010) <<http://www.fita-rhonealpes.fr/> >

STIGLER George J. and BECKER Gary, « De Gustibus Non Est Disputandum ». *The American Economic Review* N°67, 1977, pp.76-90 cité dans ELMOUSSAOUI Hicham, «Fondements de l'endogénéité des préférences» [en ligne], *CAE*, 2005 (page consultée le 3 Avril 2011) <http://junon.u-3mrs.fr/afa10w21/wp-content/uploads/workingpapers/DR_23_0405_elmoussaoui.pdf>

Outils d'analyse sur la réception de l'oeuvre

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. DARIA Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser - Pourquoi les études littéraires ?* Amsterdam Editions, 2007.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil Poche, 1965.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire*, Paris, Prairies Ordinaires, 2007.

FLAHAULT François, *La pensée des contes*, Paris, Economica, 2001.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

RANCIÈRE Jacques *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

RORTY Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993.

STAROBINSKY, Jean. « Préface », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

ANNEXES**Table des annexes**

Le schéma narratif de <i>La Petite Sirène</i>	129
<i>La Petite sirène</i> de Marie Potonet.....	130
<i>Blanche Neige au soleil</i> version nigérienne par Geneviève Calame-Griaule.....	151
<i>Mon miroir ! Mon miroir !</i> , version libanaise par Praline Gay-Para.....	153
<i>Ma condition</i> par Catherine Baÿ.....	155

LE SCHEMA NARRATIF DU CONTE *LA PETITE SIRENE*

Tiré du dossier du CDNA *La Petite Sirène*

Le conte de la *Petite Sirène* très dialogué se prête facilement à une adaptation théâtrale. Son schéma narratif est clair :

Situation initiale :

1) La petite sirène vit au fond de la mer avec ses cinq soeurs aînées et sa grand-mère dans le château du roi, son père. Les sirènes doivent attendre le jour de leurs quinze ans pour avoir le droit de monter à la surface de l'eau et de voir le monde des hommes. La petite sirène, la plus jeune des soeurs, est très impatiente. Elle possède une petite statue d'homme avec laquelle elle joue. Elle se nourrit des récits que lui font ses soeurs.

Elément modificateur (ou perturbateur) :

2) Le jour de ses quinze ans, la grand-mère pare la petite sirène de coquilles d'huîtres et la laisse monter à la surface. La petite sirène voit le prince sur son bateau. Elle tombe amoureuse. Une tempête se lève. La petite sirène sauve le prince en le ramenant, inanimé, sur le rivage. Une jeune fille arrive. La petite sirène se sauve. Le prince, toujours évanoui, ne l'a pas vue.

Péripéties :

3) La petite sirène retourne au fond de la mer mais elle est malheureuse : elle ne pense qu'au prince. Les autres sirènes lui apprennent où habite le prince.

4) La petite sirène retourne souvent à la surface pour contempler le prince sans qu'il la voie.

5) En parlant avec sa grand-mère, elle apprend que les hommes ont une âme immortelle. Elle apprend aussi que si un homme aime une sirène et qu'il l'épouse alors la sirène obtiendra une âme immortelle.

6) Un bal a lieu à la cour du roi de la mer. La petite sirène chante magnifiquement, tout le monde l'applaudit. Elle est contente mais, ne pouvant oublier le prince, elle décide d'aller voir la sorcière de la mer.

7) La petite sirène conclut un pacte avec la sorcière : en échange de sa voix, l'horrible femme lui donne un élixir. Dès qu'elle le boira, elle aura des jambes mais à chaque pas qu'elle fera la souffrance sera terrible. Si le prince ne l'épouse pas, la petite sirène deviendra écume sur l'eau. Elle ne pourra plus jamais être une sirène.

8) La petite sirène monte sur la terre et boit l'élixir : elle a des jambes.

9) Le prince la trouve. Il l'accueille dans son château. Elle danse lors d'une fête. Il l'aime comme un enfant. Il l'appelle mon petit enfant trouvé. Ayant perdu sa voix, elle ne peut lui parler.

10) Les parents du prince veulent le marier. Ils ont choisi pour lui une épouse : la fille du roi voisin. Le prince ne veut pas l'épouser. Il est tombé amoureux de la jeune fille qui l'a recueilli sur le rivage. Il pense qu'elle lui a sauvé la vie. Il accepte quand même d'aller voir la jeune fille que ses parents ont choisi pour lui.

11) Lorsque le prince rencontre la princesse choisie par ses parents, il reconnaît en elle la jeune fille du rivage. Il accepte de l'épouser.

12) Le mariage est célébré. Les époux embarquent sur un navire accompagnés de la sirène terriblement malheureuse. Elle ne peut rien dire mais elle danse pour faire plaisir au prince.

13) Dans la nuit ses soeurs lui apparaissent. Elles ont conclu un pacte avec la sorcière : en échange de leurs cheveux, celle-ci leur a donné un couteau. Si la petite sirène l'enfonce dans le coeur du prince, elle pourra redevenir sirène.

Résolution :

14) La petite sirène hésite. Finalement elle ne tue pas le prince mais jette le couteau dans les flots. Elle se transforme alors en fille de l'air.

Annexe 2

LA PETITE SIRENE. Texte de Marie Potonet.

2

PROLOGUE

Au fond de la mer. Devant le château du roi de la mer, dans le jardin. La petite sirène et la grand-mère. La petite sirène joue avec une petite statue de marbre blanc.

La petite sirène:
Arrête de me regarder.

La grand-mère :
Je te regarde parce que tu es jolie. Qu'est-ce que tu fais ?

La petite sirène :
Je fabrique un jardin qui ressemble à la terre. Voilà le soleil.

La grand-mère :
Où ?

La petite sirène :
Là ! Ce sont les fleurs rouges. Tu ne trouves pas qu'elles sont comme le soleil au-dessus de la terre ? J'ai fait une forme toute ronde. Et puis regarde ce que j'ai trouvé ! C'est un naufrage qui me l'a apporté. Touche comme il est doux ! C'est un petit homme en en bois. Imagine ses jambes ! Je me demande comment ils font pour bouger avec ça. Ça doit être étrange d'avoir deux queues et de devoir les lever haut pour avancer. Grand-mère, parle-moi du monde des hommes ! Est-il vrai que là-haut les fleurs ont un parfum, que les forêts sont vertes et que les poissons chantent ?

La grand-mère :
Oui, tout cela est vrai et bien plus encore. Mais tes sœurs t'ont déjà tout raconté, non ? Tu sais déjà à quoi ressemble la terre.

La petite sirène :

Aglaopé m'a dit que c'était délicieux de sortir de l'eau la nuit et de voir au clair de lune les lumières de la ville qui brillent comme des centaines d'étoiles, d'entendre la musique des hommes, le bruit de leurs voitures, leurs cris de joie et de peur.

La grand-mère :

C'est vrai.

La petite sirène :

Ligéia m'a dit que quand le soleil se couche, les nuages sont violets. Un jour, elle a vu passer une bande de cygnes sauvages. Ce sont des poissons complètement blancs, avec un long cou. Ils volaient dans le rouge du ciel jusqu'au soleil. Mais tout à coup, le soleil a disparu et tout est devenu noir.

La grand-mère, *dans un sourire* :

C'est vrai. Cela arrive parfois. On appelle ça la nuit.

La petite sirène :

Leucosia m'a dit qu'il fait parfois si chaud, qu'on est forcé de plonger dans l'eau pour se rafraîchir. Mais elle m'a dit aussi qu'il existe une étrange époque qu'on appelle l'hiver. Alors la mer est toute verte et partout à sa surface nagent des formes bizarres et brillantes : ce sont des montagnes de glaces.

La grand-mère :

C'est vrai.

La petite sirène :

Mais toi, grand-mère, raconte-moi, toi, qu'est-ce que tu dis de la terre ?

La grand-mère :

Moi je dis que notre monde est le plus merveilleux qu'on puisse trouver. Les arbres et les plantes les plus magnifiques y poussent et le château de ton père est plus magnifique encore. Regarde comme les coquillages scintillent, comme tout bouge

calmement.

La petite sirène :

C'est vrai. Mais la terre, grand-mère ! Raconte-moi !

La grand-mère :

Pour quoi faire ? Demain, tu verras tout !

La petite sirène :

Je veux imaginer encore une fois.

La grand-mère :

D'accord. Je vais te raconter encore une fois. Mais ce sera la dernière. Demain tu auras quinze ans. Demain tu auras le droit de monter à la surface de la mer comme tes sœurs. Tu t'assiéras sur les rochers au clair de lune et tu verras les grands bateaux passer. Tu verras des forêts, des villes... Tout brille d'une étrange lumière là-haut. Parfois, quand le soleil se lève tout est si doré qu'on en a mal aux yeux. Parfois aussi le soleil se cache et tout est blanc ou gris. Les poissons qui chantent (on les appelle des oiseaux) ont des couleurs magnifiques, parfois sombres comme le fond de l'eau, d'autres plus claires que nos coquillages. Souvent, on les entend chanter et c'est comme s'ils parlaient avec la terre. Les arbres des forêts ont la peau toute dure et on sent parfois comme une caresse sur son corps, c'est celle du vent. Lorsqu'il souffle trop fort, il fait mal aux joues et pleurer les yeux.

La petite sirène :

Pourquoi faut-il que j'attende demain ? Je n'en peux plus d'attendre ! Et les hommes, grand-mère ? Sont-ils tous comme lui ? *(Elle montre la statue)*

La grand-mère :

Pour les hommes, je ne sais pas. Je n'en ai pas vu tant que ça... Je crois qu'il y en a de toutes les tailles et de toutes les formes. Tu sais, j'étais comme toi... Quand j'étais petite, avec mes sœurs, on s'approchait le plus possible de la surface de l'eau et on chantait pour attirer les marins. C'était il y a longtemps. Ton père n'était pas né. Leurs

bateaux faisaient naufrage et nous les attendions. Mais ils étaient toujours morts quand ils arrivaient chez nous. Les humains se noient dans l'eau...

(Silence)

La petite sirène ;
Je voudrais bien vivre avec eux.

La grand-mère
Cela ne se peut pas, mon enfant. On n'y comprend rien là-haut. Là-bas, tout est compliqué. Il faut avoir ces deux bâtons affreux qu'on appelle jambes pour être beau. Avec ta queue, on te trouverait laide, on se moquerait de toi. Tu ferais peur à tout le monde. Demain, il faudra que tu fasses attention. Si on te voit...

La petite sirène :
Peur ! Mais leur monde est tellement plus grand et plus beau que le nôtre. Eux, ils volent sur la mer et grimpent sur les montagnes jusqu'au-dessus des nuages. On dirait qu'ils n'ont pas de limite.

La grand-mère :
C'est ce que tu crois. Mais quand tu auras vu, tu seras comme nous toutes, tu te lasserai. Allez ! Tu n'as plus longtemps à attendre. Demain, tu auras quinze ans. Je t'habillerai comme une princesse, je fixerai huit coquilles d'huîtres sur ta queue et tu auras le droit de monter à la surface de la terre pour la première fois.

La petite sirène :
Ça va faire mal ?

La grand-mère :
Un petit peu. Mais c'est comme ça.

La petite sirène :
J'ai l'impression que demain n'arrivera jamais...

La grand-mère :

Alors il n'y a qu'une chose à faire. Ferme les yeux et prends garde à bien t'endormir.
Demain sera là sans que tu t'en aperçoives...

Elle va chercher son panier d'huîtres.

SCENE 1

La nuit a passé. La grand-mère entre avec un panier de coquilles d'huîtres.

La grand-mère

C'est aujourd'hui demain. Tu as quinze ans. Tu vas voir le monde des hommes pour la première fois.

Elle accroche une coquille d'huître sur la queue de la petite sirène.

La petite sirène :

Aïe ! Ça fait mal !

La grand-mère :

Il faut ce qu'il faut. Reste tranquille. J'en ai encore sept à mettre. C'est important d'être belle. (*Elle lui accroche une coquille d'huître. La petite sirène sursaute.*) Tu sais, ces coquilles d'huîtres marquent ton rang. Quand tu auras mon âge, tu en porteras douze comme moi. Enfin, j'espère... Tu oublies parfois que tu es une princesse...

La petite sirène :

J'ai cinq sœurs avant moi. Alors je ne suis qu'une toute petite princesse... ça va être encore long ? J'ai déjà attendu si longtemps...

La grand-mère, *lui mettant une coquille d'huître :*

Chaque chose en son temps comme disait ma grand-mère. Arrête de gigoter. Je veux

que tu sois la plus belle tout à l'heure... *(Elle lui met une coquille d'huître.)*

La petite sirène :

Mais personne ne me verra !

La grand-mère :

Ce n'est pas une raison. Regarde-moi : Mes douze coquilles d'huîtres, je les ai méritées. J'en ai eu huit pour mes quinze ans, deux à la naissance de ton père et encore deux quand ton oncle est né. Elles sont lourdes. Mais je ne me plains pas. Elles disent qui je suis. Quand les courtisans me voient, ils comprennent que je suis la Reine.

La petite sirène :

Si tu le dis... *(La grand-mère lui met une coquille d'huître)* Aïe !

La grand-mère, *la contemplant* :

De toutes mes petites filles, tu es peut-être la plus belle et tu ne t'en rends même pas compte...

La petite sirène :

Grand-mère... Quand les humains ne se noient pas, peuvent-ils vivre toujours sur la terre ? Ou bien meurent-ils comme nous ?

La grand-mère :

Oh, ils doivent mourir comme tout le monde. Ils vivent même moins longtemps que nous. Nous, nous vivons jusqu'à trois cents ans puis nous devenons écume sur l'eau. Eux, ils ne vivent même pas cent ans. Nous sommes bien plus heureuses qu'eux. *(Elle lui met une huître)*

La petite sirène :

Je ne veux pas mourir. Je veux toujours entendre la musique des vagues. Je veux toujours voir les fleurs et le soleil!

La grand-mère :

Tu as de ces idées quand même ! Il ne faut pas parler de choses tristes. Personne ne

veut mourir ! Ce n'est vraiment pas le moment de penser à ça ! Tu as quinze ans aujourd'hui ! Il te reste 285 années à vivre ! Au minimum ! *(Elle lui met une huître)*

La petite sirène :

Mais il va falloir quand même que je meure et que je flotte comme l'écume sur la mer.

La grand-mère :

Tu as trois cents ans à vivre avant de devenir écume ! C'est long... On a le temps de se lasser. Bon, je ne sais plus où j'en suis maintenant. *(Elle recompte les huîtres. La petite sirène l'aide)*

La petite sirène :

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept...

La grand-mère :

Encore une.

La petite sirène :

La dernière. *(La grand-mère met l'huître. La petite sirène s'élance)*

La grand-mère:

Attends ! Viens que je te coiffe ! *(La petite sirène revient. La grand-mère la coiffe et arrange ses vêtements)* Allez, le monde des hommes t'attends ! Va ! Tu me raconteras !

La petite sirène :

Au revoir grand-mère !

SCENE 2 (scène dansée)

La petite sirène sort de l'eau. On entend le bruit de la vie sur terre. Le prince entre. Il

danse. La petite sirène le regarde. Le bateau du prince fait naufrage. Le prince tombe. La petite sirène le ramasse. Elle hésite puis le pose, étendu, sur le rivage. Il ne se réveille pas.

La petite sirène reste muette pendant un certain temps. Elle est changée. Elle retourne chez elle.

SCENE 3

Au fond de la mer. La petite sirène est revenue.

La grand-mère, *entre* :

Il s'est passé quelque chose.

La petite sirène ne dit rien.

La grand-mère :

Tu as toujours été calme mais depuis quelques temps, tu es plus calme encore. Qu'est-ce qui t'arrive ?

La petite sirène ne répond pas.

Je suis morte d'inquiétude. Depuis que tu as vu le monde des hommes, c'est à peine si tu manges. Tu ne dis plus rien. Tu passes ton temps à regarder en l'air. Si encore j'arrivais à te parler. Mais tu m'évites. Tu tournes en rond. Et tu crois que je ne vois rien ! Je suis morte d'inquiétude. J'ai interrogé Aglaopé, j'ai interrogé Leucosia, j'ai demandé à Télès et Molpé et aussi à Ligéia mais tes sœurs ne savent rien. J'ai même demandé à ton père s'il avait remarqué que sa fille avait changé. Mais il a souri et m'a dit que tu étais toujours la même. Mon fils, il ne voit jamais rien.

La petite sirène ne répond pas.

Tu ne parlais que de voir le monde là-haut, tu étais si impatiente de voir la terre, et depuis que tu l'as vue, on ne t'entend plus. Qu'est-ce que tu as vu là-haut ?

Je sais que le monde des hommes peut être bien plus laid et plus effrayant que le nôtre. Est-ce que c'était horrible au lieu d'être beau ? Tu ne nous as rien raconté, ni à tes sœurs, ni à moi...

La petite sirène ne répond pas.

La petite sirène, *à part, pour elle* :

Qu'est-ce qui m'arrive ? Plus rien ne m'intéresse à part lui et je ne peux pas parler. J'ai peur de tout perdre si je parle. J'ai peur de ce qui pourrait arriver. On dirait que je l'ai toujours rêvé et je ne le savais pas. Plus rien n'est pareil maintenant.

La grand-mère, *elle passe la main devant les yeux de la petite sirène* :

Ohé, je te parle !

La petite sirène, *changeant de sujet* :

Grand-mère, qu'est-ce que c'est qu'une âme ?

La grand-mère :

Une âme ? Qui t'a parlé de ça ? C'est une bêtise, une histoire qu'on raconte, un conte du monde des hommes. On dit que les hommes ont une âme. C'est comme une petite flamme qui vit à l'intérieur de leur corps et quand ils meurent, leur âme monte jusqu'au ciel. C'est une jolie histoire, un peu absurde, c'est sûr, mais jolie...

La petite sirène :

Et on dit qu'une âme ne meurt jamais... ça doit être bien d'avoir une âme. Je voudrais bien en avoir une. Je voudrais bien être comme les hommes. Ils vivent encore après leur mort. Ils sont immortels.

La grand-mère :

Tu dis n'importe quoi. Ce sont des bêtises, je te dis, des contes d'humains. Une âme, personne n'en a jamais vu. Ça n'existe pas. Les hommes ne sont pas immortels. Et puis si tu crois que tu pourras sentir le vent, sauter et danser, avec ton âme, tu te mets le doigt dans l'œil ! Une âme, ça ne sert à rien. On ne sent rien avec une âme. Arrête ça. Les humains meurent, tu m'entends. Ils meurent bien avant nous. Nous sommes mille fois plus heureuses qu'eux. Il souffrent. Ils ont tout le temps froid ou alors trop chaud. Ils doivent travailler pour vivre et pour finir, ils sont tout usés quand ils meurent. Nous vivons trois fois plus longtemps et bien mieux. Nous ne sommes jamais malheureuses.

La petite sirène :

Je ne suis pas heureuse.

La grand-mère :

Tu veux une claque ?

La petite sirène :

Nous sommes lourdes. Notre queue nous attache à la vase. Nous sommes comme les pierres au fond de l'océan. Nos pensées sont éteintes. Elles passent et ne changent rien. Nous ne croyons rien. Nous ne voulons rien, seulement chanter et rire. Il y a quelque chose d'autre, je le sais. Grand-mère ! Je veux vivre parmi les humains.

La grand-mère :

Tu veux mourir à cent ans, travailler, souffrir et ne plus jamais sentir la chaleur de l'eau sur ta peau ?

La petite sirène :

Je veux une âme immortelle.

La grand-mère :

Tu m'énerves. Les âmes immortelles, ça n'existe pas. Ça suffit maintenant. Je sais ce qu'il faut faire. Je vais organiser un bal pour toi ce soir. On te regardera. On t'applaudira. On chantera. Tu chanteras. De toutes les sirènes, c'est toi qui a la plus jolie voix. Tu seras la plus belle !

La petite sirène fait un pauvre sourire.

Bon, maintenant ça suffit. Raconte-moi ce qui s'est passé. Qu'est-ce que tu as vu là-haut ?

La petite sirène :

Rien...

La grand-mère, *avec douceur* :

Arrête.

La petite sirène, *hésitante* :

Quand je suis montée, le soleil se couchait et la mer était toute rouge. Alors, j'ai vu un bateau. Il y avait de la musique... (*Elle s'interrompt*) Quand il a fait complètement noir, il y a eu plein de lumières dans le ciel. Un vacarme a éclaté. On aurait dit que les étoiles tombaient. J'ai eu peur. J'ai plongé.

La grand-mère :

Ce devait être un feu d'artifice. J'en ai vu moi aussi autrefois. Il ne faut pas avoir peur. Les humains inventent des choses dont on n'a pas idée...

La petite sirène:

Il y avait aussi un garçon, un homme, avec de grands yeux noirs. Il riait et parlait à tout le monde et tout le monde le regardait. C'était son anniversaire.

La grand-mère :

C'était sûrement un jeune prince.

La petite sirène :

Un prince ?... C'était si beau... Et puis, une tempête a éclaté. Le bateau s'est brisé et le prince a sombré. J'étais contente !

La grand-mère :

Ah...

La petite sirène :

Il venait me voir. Nous allions habiter ensemble pour toujours au fond de l'océan. J'ai voulu l'emmener avec moi. Mais quand je l'ai pris dans mes bras, j'ai vu qu'il allait mourir. Les hommes ne peuvent pas vivre au fond de l'eau. Il ne fallait pas qu'il meure. Non. Alors, j'ai nagé plus vite que la tempête et je l'ai posé sur le rivage. Je ne sais même pas comment il s'appelle. Peut-être que j'aurais dû l'emmener avec moi malgré tout. J'ai l'impression qu'il me manque quelque chose maintenant. Je crois que je lui ai sauvé la vie. Il dormait. Une jeune fille est venue. Alors je suis partie. Elle

avait de grands yeux noirs, comme lui. Elle va s'occuper de lui. Elle va le soigner. Il ne m'a pas vue. Personne ne m'a vue.

La grand-mère :

Heureusement que personne ne t'a vue ! Et donc depuis tu as la tête en l'air... Tu regardes le ciel. Console-toi. Ce qui t'arrive est déjà arrivé à beaucoup d'autres. Je crois que toutes, un jour ou l'autre, nous avons rêvé d'un humain. Peut-être même que les humains rêvent de sirènes. Mais ça passe...

La petite sirène :

C'est comme si tout ce qui me faisait peur avant n'avait plus d'importance. Il est comme une moitié de moi que j'aurais oubliée, quelque chose qui m'aurait toujours manqué. Je ne peux pas vivre sans lui.

La grand-mère :

Tu crois ça. Je vais te dire ce que tu dois faire : Monte voir ton prince. Monte le regarder tous les jours. Quand tu l'auras bien regardé, viendra le moment où tu te diras que tu l'as assez vu. Il suffira d'un geste qu'il fera, d'un mot qu'il dira et ce sera fini. Tu auras cessé de l'aimer. Le monde des humains est différent du nôtre, c'est ce qui t'attire. Mais lui, tu l'oublieras. Et bientôt on n'en parlera plus. On n'a jamais vu une sirène aimer un prince pour de vrai. Allez prépare-toi ! Ce soir, il y a un grand bal et je veux que tu sois la plus belle ! Ce sera la plus merveilleuse des fêtes !

Elle part.

SCENE 4

La petite sirène, *seule* :

Elle se trompe. Je ne peux pas rester tranquille ici. Je ne peux pas vivre alors qu'il est là-haut. Je crois que je l'aime plus que mon père. Je l'aime plus que ma vie. Je veux sortir, aller dans la nature, marcher sur le sable, danser avec lui. Je veux être avec lui, toujours et je veux avoir une âme pour ne jamais mourir. Il n'y a qu'une chose à faire,

je le sais bien. Il n'y a qu'une seule personne qui puisse m'aider. Je vais aller au bal mais quand tout le monde dansera, je partirai. J'irai trouver la sorcière de la mer. Elle est horrible et m'a toujours fait peur. Mais elle saura peut-être m'aider...

On entend la musique du bal. La petite sirène met sa robe de bal.

SCENE 5

Devant la maison de la sorcière

La petite sirène :

Il n'y a personne ici. J'ai peur... En ce moment, il navigue sûrement sur la mer. Est-ce qu'il est juste au-dessus de moi ? J'essaie tout le temps de me souvenir de son visage. J'ai tellement peur de l'oublier. Les grands yeux noirs qui ne me voient pas. Le menton... La bouche... *(Elle dessine son visage dans l'air avec sa main)*.

La sorcière, *surgissant, donnant à manger à un crapaud comme le font les humains avec les canaris* :

Je sais ce que tu veux ! C'est complètement idiot mais tu l'auras puisque c'est ce que tu veux. Heureusement, tu arrives au bon moment. Demain, ça aurait été trop tard... Il aurait fallu attendre un an.

La petite sirène :

Ah ?

La sorcière :

Tu as l'air triste, charmante princesse mais je vais te raconter une histoire qui te consolera un peu. C'est une belle histoire. Ça n'est jamais arrivé encore. Mais ça peut arriver une fois. On ne sait pas. Tu sais ce qu'on raconte ? On raconte que les hommes ont une âme. On raconte aussi que si un homme aime une sirène, s'il l'aime vraiment, comme on n'aime qu'une seule fois dans sa vie, plus que tout, plus que son père, plus que sa mère, on dit qu'alors, il pourra partager son âme avec elle et la sirène deviendra humaine. C'est une belle histoire, tu ne trouves pas ? On a envie d'y croire.

La petite sirène :

Oui.

La sorcière :

Tu sais ce que tu veux?

La petite sirène :

Oui.

La sorcière :

Tu veux te débarrasser de ta queue pour avoir à la place deux de ces moignons qu'on appelle jambes et pouvoir marcher comme les humains. Tu veux que le prince tombe amoureux de toi ! Tu veux l'avoir, lui, et tu veux une âme immortelle !

La petite sirène :

C'est vrai.

La sorcière :

Ta volonté fera ton malheur, ma charmante princesse. Mais si tu y tiens, je peux t'aider. Je peux te fabriquer une potion avec laquelle tu nageras jusqu'à la terre. Ne la fais pas tomber ! Je n'en ferai pas d'autre. Quand tu seras arrivée sur la rive, tu t'assiéras et tu boiras. Alors ta queue se divisera. Tu auras deux jolies jambes. Mais ça fera mal, ma charmante princesse, comme si une épée te transperçait. A chaque pas que tu feras, ce sera comme si tu marchais sur un couteau tranchant qui fait couler ton sang. Et pourtant, tu auras toujours ta démarche dansante. Aucune danseuse sur terre ne marchera mieux que toi. Tu veux souffrir cela ?

La petite sirène :

Oui !

La sorcière :

Alors rappelle-toi : dès que tu auras pris forme humaine, tu ne pourras plus jamais redevenir sirène. Tu ne pourras plus jamais descendre jusqu'à tes sœurs, tu ne verras plus le château de ton père. Et si tu ne gagnes pas l'amour du prince, s'il n'oublie pas pour toi son père et sa mère, alors ce sera fini. Le lendemain du jour où il en aura

épousé une autre, ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur l'eau. Tu mourras !
C'est cela que tu veux ?

La petite sirène, *pâle comme une morte* :
Oui !

La sorcière :
Alors il faut me payer moi aussi ! Et ce que je veux, ce n'est pas peu de chose. Je veux ce que tu as de plus beau. De tous ceux qui vivent ici, au fond de la mer, c'est toi qui as la voix la plus délicieuse. Cette voix, je la veux. Tu vas me la donner. Il me faut ce que tu as de meilleur pour ma potion car je vais y mêler mon propre sang. Ce sera mon chef d'œuvre. Elle sera âpre comme une épée à double tranchant !

La petite sirène :
Mais je ne pourrai pas parler au prince ! Si tu prends ma voix, qu'est-ce qu'il me restera ?

La sorcière :
Ta ravissante personne, ton allure dansante et tes yeux éloquentes : cela suffit pour ensorceler un prince. Alors ? Tu n'as pas de courage ? Tire ta langue que je la coupe et tu auras la potion !

La petite sirène :
D'accord !
La petite sirène s'apprête à donner sa voix.
Attends ! Je veux parler encore.
La petite sirène parle.
C'est fini. Je crois que je n'ai plus rien à dire.

La petite sirène donne sa voix à la sorcière qui la met dans un bocal.

La sorcière
La propreté est une bonne chose. (*Elle nettoie son chaudron avec un nœud de vipères*)

La sorcière se perce la poitrine et récupère son sang. Elle prépare la boisson magique.

Trois cuillérées de peau de méduse séchée

Une pincée de crapaud bouilli

Un peu de sel de la mer morte

Je mélange...

J'ajoute mon sang tout chaud

Et juste ce qu'il faut de ta voix.

Je mélange...

La voix fait bouger le sang.

Le sang prend vie.

La voix prend corps.

Tu auras des jambes, je le veux.

Elle donne la potion à la petite sirène. La potion est claire comme de l'eau. Elle brille.

La sorcière :

Voilà c'est prêt ! Prends. Nage jusqu'à la terre avec ça. Ensuite, assieds-toi et bois !

Alors ta queue se divisera. Tu vas rencontrer le prince. Séduis-le ou tu mourras ! Va

maintenant ! Et si les méduses veulent t'attraper sur le chemin, jette-leur une seule

goutte de la boisson. Leurs bras et leurs jambes partiront en mille morceaux !

La petite sirène hoche la tête.

SCENE 6 (scène dansée)

Sur le rivage. Devant le château du prince.

La petite sirène boit la potion et s'endort.

Sa queue se transforme en jambes. Le prince la trouve. Ils dansent ensemble.

SCENE 7

Chez la sorcière.

La sorcière

Je suis sûre qu'elle a mal. A chaque pas, c'est comme si elle marchait sur un tapis d'aiguilles. A chaque fois, un couteau la transperce. Mais elle le tient par la main et elle marche, légère comme une bulle. Elle est heureuse. Elle croit qu'il va l'aimer rien qu'en la regardant. Elle ne sait pas ce qui l'attend, la petite. Ils se promènent à cheval. Ils chevauchent dans les forêts. Les branches vertes leur frappent les épaules et elle rit. Ils escaladent les montagnes. Ses pieds saignent mais elle rit. Elle le suit jusqu'au ciel. Jusqu'aux nuages. Au château, ils ne parlent que d'elle, l'étrangère. Et elle, elle, la nuit, quand personne ne la voit, elle sort et trempe ses jambes dans l'eau. Elle rafraîchit ses pieds brûlants. La douleur la poursuit et elle, comme une idiote, elle sourit. Elle sourit pour plaire au prince, la jeune imbécile. Et lui ? Lui, il s'habitue à elle.

SCENE 8

Chez la sorcière. On entend un drôle de bruit.

La sorcière :

Qu'est-ce qui se passe? Aaah ! Ça vient du bocal !

Elle s'approche doucement. Le bocal émet un bruit.

Aah ! Ça bouge ! C'est sa voix. Elle veut sortir.

Elle hésite, ouvre le bocal.

La voix de la sirène :

Humf

La sorcière referme rapidement le bocal puis l'ouvre à nouveau.

La voix de la sirène :

Humf

La sorcière referme le bocal, s'amuse un peu à l'ouvrir et à le refermer. Finalement,

elle ouvre définitivement le bocal.

La voix de la sirène :

Rends-moi à mon corps, sorcière ! Il faut que je lui parle.

La sorcière :

Alors princesse, ce monde d'en haut ? Il te plaît ? Tu sens le vent dans tes cheveux ?

Tu entends les bruits du dehors ? Tu vois la lumière du soleil ?

La voix de la sirène :

Je suis avec lui.

La sorcière :

Tu es avec lui, oui. Mais lui, il ne pense pas à toi.

La voix de la sirène :

Il va s'habituer à moi. Je resterai toujours près de lui et un jour, il s'apercevra qu'il ne peut pas vivre sans moi.

La sorcière :

Tu n'y arriveras pas ! Il ne t'aime pas. Il ne sait même pas que c'est toi qui lui as sauvé la vie. Tu l'as sorti de l'eau, endormi, et puis tu es partie. Tu t'es enfuie très vite pour ne pas qu'on te voie. Après toi, une jeune fille est arrivée, une vraie jeune fille celle-là, pas une sirène déguisée ! Il a ouvert les yeux. Il est tombé amoureux tout de suite. Elle a de grands yeux noirs. Il ne pense qu'à elle. Il ne t'aime pas.

La petite sirène

Oui. Il m'a raconté. Il ne sait pas que j'étais là avant. Il ne sait pas que je l'ai sauvé.

Mais la jeune fille a disparu. Il ne la retrouvera jamais. Il m'aimera.

La sorcière :

Non.

La petite sirène :

Rends-moi à mon corps, sorcière !

La sorcière :

Certainement pas ! Au fait, tu sais ce qu'on dit ?

La voix de la sirène :

Quoi ?

La sorcière :

Tu ne le sais pas ? Il ne te dit pas tout ? Tu es pourtant son amie, non ? Son petit enfant trouvé comme il dit ?

La voix de la sirène :

Arrête ! Dis-moi ! Dis-moi ce qu'on raconte !

La sorcière :

On dit qu'une jeune fille va venir. Une jeune fille à la voix douce et aux cheveux noirs comme l'ébène. On dit même qu'elle a d'aussi jolies jambes que toi.

La voix de la sirène :

Arrête !

Silence. La sorcière se tait. Elle s'amuse à faire durer le silence.

La petite sirène :

Dis-moi ! Dis-moi ce qu'on raconte !

La sorcière :

On raconte que le prince va bientôt se marier. On dit qu'il doit épouser la princesse d'à côté...

La voix de la sirène :

Il ne l'épousera pas !

La sorcière :

Non, bien sûr... Il ne veut pas l'épouser. Il croit qu'on n'aime qu'une seule fois. Il pense qu'il ne pourra jamais oublier la jeune fille du rivage. Il n'y comprend vraiment rien ! Mais ce jeune homme a des parents. Il doit leur obéir...

La voix de la sirène :

Ils ne peuvent pas le forcer !

La sorcière :

Tu crois que c'est si facile de désobéir à ses parents?

La voix de la sirène :

Rends-moi à mon corps !

La sorcière :

Certainement pas ! Tu crois que tu es la seule à qui c'est arrivé ? Tu crois que tu es la seule à aimer ? Tu croyais vraiment qu'un prince pouvait aimer une sirène ? Arrête de rêver petite et regarde ! La voilà ! La voilà qui arrive ! Voilà sa promise ! Et s'il tombait amoureux d'elle ? Et si c'était elle la jeune fille du rivage ?

La voix de la sirène :

Je ne vois rien.

La sorcière :

Patience.

La voilà.

Elles regardent une jeune fille arriver (effet lumière)

La voix de la sirène :

C'est elle. C'est la jeune fille du rivage. Elle est tellement belle.

La sorcière :

Il est heureux. Il rayonne comme le soleil. Il a retrouvé sa princesse. Il se marie. Toi,

SCENE 11

La petite sirène (*sa voix est revenue*)

Je ne l'ai pas tué.

La sorcière, *déçue*

Non.

La petite sirène

J'aurais dû. Je voulais le tuer. Il ne pense pas à moi. Il n'a jamais pensé à moi.

La sorcière

Il est encore temps ! Cours ! Tue !

La petite sirène

Je ne peux pas. Je crois que ça vaut la peine. Il vivra heureux. Je l'aime plus que tout.

Je l'aime plus que ma vie.

Elle pose le couteau et disparaît. La sorcière ne la voit plus.

La petite sirène

Tu sais ce qu'on raconte ? On raconte que les sirènes qui croient à leur rêve se transforment en filles de du vent. On raconte que cachées dans les airs, elles veillent sur les hommes. On raconte même qu'elles peuvent vivre éternellement. On les voit parfois comme des éclats qui jaillissent dans le noir. Je peux chanter et parler, souffler et rire. Plus de présent, plus de passé, plus d'avenir, maintenant il me pousse des ailes. Nous sommes une multitude. Est-ce que tu nous entends ? Nous sommes les filles du vent, les traces des rêves. Cachée dans le vent, je veillerai sur vous. Je veillerai sur lui et quand il sera mort, je veillerai sur ses enfants. Je serai toujours là.

Annexe 3

Blanche-Neige au soleil
Collecté, traduit et édité par Geneviève Calame-Griaule
In Contes tendres, contes cruels du sahel nigérien, éditions
Gallimard

Une sorcière avait deux vans, l'un d'or, l'autre d'argent. Elle disait : « Soleil ? Oh ! soleil, voici mon van d'or, voici mon van d'argent, me voici moi-même. Lequel de nous dépasse les autres en beauté ? Réponds-moi ». Le soleil lui dit : « Ton van d'or est très beau, ton van d'argent est beau, toi-même tu es belle, mais ton enfant qui est dans ton ventre vous dépasse tous ». A l'heure de la prière de l'après-midi, elle dit : « Soleil, oh ! soleil, voici mon van d'or, voici mon van d'argent, me voici moi-même, lequel de nous dépasse les autres ? » Il répondit : « Hé ! toi tu es belle, ton van d'or est beau, mais ton enfant qui est dans ton ventre vous dépasse tous ». Elle s'en alla, elle frappait son ventre, elle frappait son ventre, elle se jetait par terre... Elle se coucha et quand le matin se fit, elle vit le soleil se lever tout rouge. Elle marcha dans sa direction et dit : « Soleil, oh ! soleil, voici mon van d'or, voici mon van d'argent, me voici moi-même, lequel de nous dépasse les autres ? – Tu es très belle, ton van d'or est beau, ton van d'argent est beau, mais l'enfant qui est dans ton ventre vous dépasse tous ».

Un jour le moment arriva où Dieu la fit accoucher. Quand elle eut accouché, elle vit que son enfant la dépassait en beauté. Elle la porta jusqu'aux trous de renards habités par les grands génies, elle la jeta dans les trous de renards. Dès que les grands génies la virent, ils la prirent et la gardèrent en disant qu'ils avaient trouvé leur petite soeur. Ils étaient là, ils la gardaient, jusqu'au moment où elle devint grande. L'un d'eux se leva et dit qu'il allait l'épouser. Ils étaient sept. Lui il dit qu'il allait l'épouser, l'autre dit qu'il allait l'épouser, tous dirent qu'ils allaient l'épouser. Le frère aîné leur dit : « Laissez cela, elle sera notre soeur, elle sera notre soeur. Qu'elle reste notre soeur, aucun de nous ne l'épousera ! ». Elle resta donc comme leur soeur. Ils étaient ainsi, ils étaient ainsi jusqu'au moment où sa tête devint hirsute, les cheveux lui entraient dans les yeux. Alors la sorcière dit : « Soleil, oh ! soleil, voici mon van d'or, voici mon van d'argent, me voici moi-même, lequel de nous dépasse les autres ? ». Il lui dit : « Ton van d'or est beau, ton van d'argent est beau, toi-même tu es belle, mais ta fille qui est chez les grands génies est plus belle que toi ». Elle dit : « Vraiment ! elle est là-bas ? ». Elle partit.

Quand le matin se fit, elle arriva dans leur pays. Elle marchait, marchait, disant : « Coiffeuse, qui veut être coiffée ? Coiffeuse, qui veut être coiffée ? ». Le plus jeune des frères l'appela et dit à ses grands frères : « Regardez, voici une femme qui cherche quelqu'un à coiffer. La tête de notre soeur est tout emmêlée ; il serait bon que cette femme la coiffe ». Elle la coiffa, puis, lorsqu'elle eut fini de la coiffer, elle enfonça dans sa tête le petit couteau à coiffer ; elle l'enfonça au sommet de sa tête. Eux, ils n'étaient pas là. Quand ils revinrent, ils trouvèrent leur soeur évanouie, morte. Ils pleurèrent toutes leurs larmes, puis ils allèrent chercher tout ce qu'on peut trouver au monde. Ils apportèrent des couvertures, ils l'enroulèrent dedans avec des tissus d'indigo brillant et de la ganse « pintade ». Ils l'enroulèrent bien, puis ils allèrent mettre ces couvertures dans un palanquin sur un chameau, ils l'ajustèrent. Ils appelèrent un captif et lui dirent de faire sortir le chameau du campement, puis quand ils arriveraient dans la brousse, de le laisser partir. « Bon, dirent-ils au chameau, qui s'appelait Oh !-mon-oeil, ne te laisse prendre que par celui qui dira « Oh ! mon oeil » ».

Oh !-mon-oeil partit, il marcha très longtemps dans la brousse, jusqu'au moment où il arriva près d'un forgeron qui abattait un arbre. Un éclat de bois frappa son oeil et il s'exclama : « Oh ! mon oeil ! ». Le chameau courut lui présenter sa tête. Le forgeron était là, il dit : « Moi, ces bagages qui sont sur ce chameau, je ne peux pas me les approprier, je peux seulement les apporter au chef ». Il les apporta au chef, qui les fit décharger et mettre à l'intérieur de la maison. Le chameau s'en alla de son côté. Le chef était ainsi, il était ainsi... Sa petite fille, qui s'appelait Fatima, vit ces couvertures et elles lui plurent. Elle y allait toujours, elle se mettait dedans, jusqu'au jour où Dieu les fit se rencontrer : elle déroula les vêtements, elle les déroula jusqu'au bout. Elle souleva le jeune fille dans ses bras, elle la fit asseoir, sa main toucha l'endroit de sa tête où était planté cette chose, elle l'arracha. La jeune fille s'assit et se mit à

s'amuser avec elle. La petite alla chercher le jeu des cailloux ; elles placèrent les pions et se mirent à jouer, à jouer... A la fin du jeu elle remit la jeune fille dans ses couvertures. Le lendemain elle revint et y resta longtemps. Son père la guettait, il dit à son entourage : « Fatima me manque ces jours-ci, je ne vois pas ses allées et venues. Hé ! lui répondit une captive, Fatima, je l'ai vue entrer dans cette case où ils ont mis les bagages. - Va l'appeler ». La captive la trouve en train de jouer avec la jeune fille. La petite revint, son père lui dit : « Toi, je ne t'ai pas vue ! ». « Moi je joue avec une jeune fille, elle est belle, belle, papa ! ».

« Comment ? Où est cette femme ? Est-ce qu'elle prétend dépasser ta mère en beauté ? – Elle la dépasse ». Il dit à ceux de son entourage d'aller la regarder. Chacun revenait lui dire : « Chef, cette jeune fille dépasse en beauté la mère de Fatima ». Ils la lui menèrent et il déclara qu'il allait l'épouser. « Où sont tes parents ? – Je ne sais où sont mes parents, pour qu'ils reçoivent ma dot. Mais va, épouse-moi ». Il l'épousa et elle eut une fille. Ils restèrent ainsi.

Un jour les captives partirent au puits ; parmi elles il y avait une jeune fille qui portait l'enfant sur son dos. Quand elles furent au puits, les grands génies virent cette petite fille : « Grand Dieu ! Regardez notre sœur ! Si notre sœur n'avait pas grandi, on dirait que c'est elle ! Mais c'est vrai que notre petite sœur a été perdue quand elle était encore petite... Si elle n'était pas perdue... ». L'un d'eux dit : « Hé ! ». La petite captive lui dit : « Cette enfant-là, c'est votre sœur qui l'a enfantée. Quand elle est arrivée ici, elle était enveloppée dans des couvertures sur un chameau. Un forgeron l'a ramassée, il a dit au chef qu'il ne pouvait pas garder cela pour lui, que c'était seulement pour lui, le chef. Le chef l'a gardée, il l'a épousée ». Ils lui dirent : « Montre-nous le chemin ». Ils allèrent et s'arrêtèrent à la porte de la maison. Le chef demanda : « Qu'est-ce que c'est ? ». La captive lui dit : « Cet homme-là dit que l'enfant que je porte ressemble à leur sœur. Peut-être que c'est leur sœur qui l'a enfantée ? Je leur ai dit que celle qui l'a enfantée est arrivée sur un chameau, dans un palanquin, enroulée dans des couvertures. C'est ta fille qui l'a trouvée, elle jouait avec elle et elles poussaient des cris de joie ». Alors le chef l'épousa pour de bon, elle qui avait eu cette enfant. Il dit aux génies : « C'est bien votre sœur ? – Oui – Bon, je vais vous payer la dot – Non, nous ne nous soucions pas de la dot. Nous te remercions, puisque notre sœur, nous pensions qu'elle était morte. Maintenant voici ce que nous voulons faire : tu enverras tes gens, et nous t'enverrons en retour des cadeaux pour notre sœur et son enfant. Ce que nous possédons dans ce monde, toi tu ne le possèdes pas ». Ils partirent et lui renvoyèrent des chameaux, des vaches, des captifs, des captives, du blé, du riz, du miel, tout ce qui existe au monde. Les envoyés du chef revinrent. Le chef est assis là. Il a épousé sa femme. Les génies sont partis de leur côté.

La sorcière se leva et prit ses vans. Elle les tendit vers le soleil en disant : « Voici mon van d'or, voici mon van d'argent, me voici moi-même, lequel de nous dépasse les autres ? - Ah ! Une Telle, ton van d'or est beau, ton van d'argent est beau, toi-même tu es belle, mais ta fille dans la maison du chef te dépasse ». Elle se coucha. Quand le matin se fit, elle se mit en marche. Elle passait dans des villages : « Coiffeuse, qui veut être coiffée ? Coiffeuse, qui veut être coiffée ? ». Enfin elle arriva au pays du chef ; elle disait : « Coiffeuse, qui veut être coiffée ? ». Le chef dit : « Je crois que ma femme veut être coiffée ». Il prévint sa femme et lui dit : « Prends cette coiffeuse qui est venue, elle va te coiffer. – Non, maintenant c'est la nuit, que la coiffeuse attende jusqu'à demain pour me coiffer ». La coiffeuse s'en alla et la jeune femme fit demander au chef de lui donner des captifs pour creuser un puits. Quand le puits fut creusé et que le matin se fit, ses captives lui préparèrent le beurre pour ses tresses, son petit couteau à coiffer et son peigne. Sur l'ouverture du puits, ils étalèrent une natte, puis ils recouvrirent avec du sable fin les bords de la natte (tu sais que sans cela le vent aurait soulevé la natte ?) ; Le lendemain matin la coiffeuse arriva de bonne heure. On lui prépara un repas. Puis la jeune femme défit ses cheveux. Elle la coiffait, la coiffait... Il ne restait plus que la grosse tresse du milieu. La jeune femme lui dit : « Pousse-toi un peu, tu sais que j'ai de longs cheveux. Recule-toi un peu ! ». Elle se poussait, elle se reculait, se reculait... jusqu'au moment où elle a fait « terek ! » dans le puits : elle tomba la tête la première, son cou se rompit. La jeune femme leur dit de combler le puits de terre.

C'est part, c'est fini.

Annexe 4

Mon miroir ! Mon miroir !

Collecté, traduit – ce conte est traduit le plus près possible du texte (parler arabe du Liban) - et raconté par Praline Gay-Para In La Planteuse de Cumin, éditions L'Harmattan

Il y avait une femme et un homme qui avaient une fille. La mère tomba malade et mourut. Comment le père allait-il élever sa fille seul ? Il se remaria et amena à la maison une marâtre. La fille était très belle. Elle grandissait et devint une jeune fille. Jusque-là, la marâtre l'éleva, mais quand elle fut pubère, elle se mit à ressentir de la jalousie pour elle. Elle regardait son miroir et lui disait : « Mon miroir ! Mon miroir ! Qui est la plus belle ? Moi ou ma fille ? ». Le miroir répondait : « Ta fille est plus belle ». Que pouvait-elle faire ? Elle était très jalouse. Elle voulait trouver une ruse pour la tuer. Elle fit semblant d'être malade. Son mari fit venir des médecins. Ils ne savaient pas de quel mal elle souffrait. Elle alla quérir une peau de mouton sur laquelle elle se coucha. Le cuir craquait. Elle se retournait dans tous les sens et le cuir craquait. Elle disait : « Mes os craquent » et gémissait « Que t'arrive-t-il femme ? ». « Mes os craquent, répondait-elle, tu as fait venir un médecin et il a dit que la seule chose qui pourra me guérir... ». Elle avait en fait soudoyé le médecin pour qu'il lui prescrive un verre de sang de sa fille. Cet homme était tiraillé entre sa femme et sa fille. Elle insista tant et tant qu'il finit par emmener sa fille en pleine nature. Il devait l'égorger et rapporter un verre de son sang à sa femme. Arrivé en pleine nature, il n'eut pas le cœur d'égorger sa fille. Il prit avec lui un chevreau qu'il égorga. Il remplit un verre du sang de l'animal et dit à sa fille : « Dieu soit avec toi, il te secourra peut-être. Va dans la nature, tu pourras toujours survivre. Ne reviens pas à la maison parce qu'elle te tuerait ». La fille savait ce qui s'était passé. De retour chez lui, il donna le verre de sang à sa femme. Elle attendit qu'il eût le dos tourné pour en jeter le contenu. Elle n'allait tout de même pas le boire !

La fille se mit à marcher, marcher. Elle arriva dans un lieu au moment où la nuit allait tomber. Elle eut peur que les fauves ne la dévorent. Elle aperçut une dalle. Elle la souleva et découvrit des escaliers. Elle emprunta les escaliers et découvrit un immense palais. Elle y pénétra et y trouva des chambres à coucher et une salle à manger. C'était une grande maison meublée de toutes sortes de meubles. Elle avait faim. Elle vit sur la table six assiettes pleines de nourriture, six verres, six cuillères, six fourchettes et six couteaux. Tout y était au nombre de six. Elle s'assit sur une chaise, mangea le contenu d'une assiette, prit un bain et alla se coucher dans le plus petit lit. Il y avait plusieurs chambres au bout desquelles était le lit le plus petit. C'était celui d'un enfant, le plus petit de la maison. C'était en fait la demeure de six jeunes gens qui travaillaient. Ils partaient le matin après avoir préparé leur repas et rentraient le soir. La nuit était tombée. Ils arrivèrent. Ils s'installèrent pour manger. L'un d'eux s'assit et trouva son assiette vide. « Qui a mangé mon repas ? » Chacun disait : « Ce n'est pas moi, ce n'est pas moi ». Ils prirent un peu de chaque assiette et lui donnèrent à manger. Ils allèrent dormir. Tous se couchèrent. Tous les lits étaient occupés. « Qui dort dans mon lit ? » demanda le plus petit. Il les découvrait l'un après l'autre et voyait que ses frères dormaient. A la fin il trouva une jeune fille belle comme la lune. Quand ils la virent, ils eurent pitié d'elle. Ils ne voulaient pas la réveiller. Ils la laissèrent dormir jusqu'au lever du jour. Quelle est ton histoire ? D'où viens-tu ? Qu'es-tu ? » lui demandèrent-ils. Elle leur raconta son histoire. « Nous n'avons pas de soeur, tu seras notre soeur. Tu nous feras la cuisine et tu nettoieras la maison. Nous, nous irons travailler et nous rentrerons le soir », dirent-ils. Elle accepta.

La femme revint vers son miroir. Celui-ci était en réalité une sorte de sorcière comme on les appelle. Elle se tint devant le miroir et dit : « Mon miroir ! Mon miroir ! Qui est la plus belle ? Moi ou ma fille ? Maintenant ma fille est morte, elle est partie ». « Vraiment ? Elle vit comme une reine et beaucoup mieux que toi de toutes manières » répondit le miroir. Elle ne savait plus que faire. Elle allait devenir folle. « Où est ma fille ? ». Elle ne le savait pas. Mais une diseuse de bonne aventure passait par là. Elle cria « diseuse de bonne aventure ! Diseuse de bonne aventure ! ». Elle l'appela. « Ecoute. Je te donnerai autant d'argent que tu veux si tu me lis l'avenir et que tu me dis où est ma fille », lui dit-elle. Elle se mit à lire et lui dit : « Ta fille vit

dans un palais, chez les rois des génies ». « Je te donnerai ce que tu veux si tu m'en débarrasses, si tu las tués ». Elle lui donna beaucoup d'argent. Celle-ci s'en alla. Les voyantes sont aussi de l'espèce des génies. Elle savait où était le palais des génies. Elle descendit sous terre et emporta avec elle des peignes, du vernis à ongles, des rouges à lèvres, du fard à joues et toutes ces choses avec lesquelles les filles se font belles. Elle se mit à crier pour proposer sa marchandise. La fille l'entendit. Elle l'appela. La femme dit : « Regardez, ces choses sont belles, ces choses sont ceci et cela ». Elle avait pris un peigne qu'elle avait empoisonné. Elle lui vanta tant et tant sa marchandise qu'elle finit par acheter un peigne. La jeune fille ne voulut pas se peigner mais la femme insista tant qu'elle finit par accepter. Quand elle se peigna, elle mourut. La voyante s'en retourna chez la mère : « Je l'ai tuée. Donne-moi autant d'argent que je le désire ». Elle lui donna beaucoup d'argent. Les six frères rentrèrent le soir et trouvèrent leur soeur morte. Ils la pleurèrent et furent très peïnés. « Qu'allons-nous faire ? », se demandaient ils. Ils se mirent enfin d'accord pour la mettre sur le dos d'un chameau. Ils dirent à la bête : « Porte-la et marche. Si quelqu'un te dit « viens » éloigne-toi de lui et si quelqu'un te dit « va-t-en », approche-toi de lui ». Le chameau se mit en route. Il rencontra en pleine nature un jeune homme monté sur un cheval. Il avait une épée et un fusil et il allait à la chasse. « Chameau ! Que portes-tu dans ce coffre ? » demanda-t-il. L'animal ne répondit pas. Il s'éloigna. Quand il lui dit : « Va-t-en ! Va-t-en ! », le chameau s'approcha de lui. « Viens ! Viens ! » lui dit-il. Il s'éloigna. Il lui dit enfin « Va-t-en ! Va-t-en ! » et le chameau s'approcha de lui. Le jeune homme prit le coffre et l'ouvrit. IL y trouva une fille belle comme la lune. Elle était vraiment très belle. Il prit le coffre et l'emmena chez lui. Ce jeune homme était le fils du roi. IL déposa le coffre dans sa chambre et ferma la porte. Il entrait, ouvrait le coffre, pleurait, pleurait, pleurait et retournait tenir compagnie à sa mère et à son père. Le jeune homme maigrissait. Le roi et la reine s'inquiétèrent « Mon fils qu'as-tu ? Que se passe-t-il ? Que t'arrive-t-il ? ». Je n'ai rien » répondait-il. Ils le voyaient entrer dans sa chambre, s'enfermer, y faire du bruit et sortir. Ils voyaient ses yeux transformés. Sa mère insista tant qu'il finit par lui dire : « Viens voir pourquoi je pleure ». IL ouvrit le coffre devant elle. Elle vit une fille belle comme la lune. Elle lui dit : « Nous avons tant de médecins, voyons donc ce qu'elle a ». Ils firent venir les médecins. Le roi envoya son vizir crier dans le pays « A celui qui guérira la fille du roi, le roi donnera la moitié de son royaume » - le roi la fit passer pour sa fille. Les médecins venaient l'ausculter. Son coeur battait et tout était bien vivant, mais elle avait les yeux fermés et elle dormait. Enfin un médecin très habile se présenta. Il inspecta tout son corps et découvrit un peigne, sur le côté, dans ses cheveux. Au moment où il retira le peigne elle se réveilla. Le fils du roi l'épousa. Elle fut ainsi la reine, après son père et sa mère.

Revenons à sa mère. Celle-ci se mit devant le miroir. Elle avait vieilli. Elle lui dit : « Mon miroir ! Mon miroir ! Qui est la plus belle ? moi ou ma fille ? ». Il répondit : « Ta fille a épousé le fils du roi. Elle vit dans l'estime et la félicité ». Elle se mit en colère. Elle ne savait que faire. Elle fit venir les voyants, les diseurs de bonne aventure. Personne ne savait où était sa fille. La fille se souvint de son père et de sa mère. Malgré tout ce que sa mère lui avait fait, elle ressentit de la pitié pour elle. Elle vivait... Elle dit à son mari : « Je voudrais faire venir... ». Il lui demanda : « Qui t'a mise dans cette situation ? ». « C'est ma marâtre, la femme de mon père », répondit-elle. Elle lui indiqua où ses parents vivaient. Il envoya des gens de sa part pour amener sa mère. Il les fit vivre dans une chambre dans la palais et leur offrit la meilleure vie, malgré tout ce qu'elle leur avait fait. Que veux-tu d'autre ?

Annexe 5

Texte MA CONDITION**Livret pour X interprète(s) et N interprétations. Durée variable. Catherine Baÿ 2001**

Ma condition ne me permet pas de:

jouer à la roulette russe
d'ouvrir un casino,
d'entretenir une relation sexuelle avec Bill Clinton
de m'échapper d'une revue de mode
d'enfiler des baskets fabriquées en chine.

Ma condition m'oblige

à peine à bouger le petit doigt
à enquêter sur ma concierge
à attendre le bus, à relire le règlement me permettant d'accéder au code pénal, à enfiler mes chaussettes
dans le bon sens, à avoir une conversation correcte, à épeler intelligemment les mots
« ATTENTION NE BOUGEZ PAS VOUS ETES FILMES » (voix atonale)
D'ouvrir un compte en banque, d'escalader les murs,
de fumer et de boire avec excès.
Je suis un héros de conte populaire.
Vendu à 340000 exemplaires l'année
je suis le record de vente des grands magasins depuis 40 ans.
A la question : Quelle est la couleur du cheval blanc d'Henri IV ?

Question...

Réponse....

Si l'on parle de moi à la télé c'est pour dénoncer les excès de.... tendresse de vertu et de haine.
Je suis un héros populaire emprunté 3 350 000 fois l'année - Agée de 201 ans ;
Mon histoire est celle de la répétition.
Autant de princes charmants que d'histoires vécues.
Je dors plus que je ne vis.
J'attends plus que je ne dors.
Ma vie ne tient que parce que l'on veut bien m'emprunter. Je suis une histoire à répétition.
Je suis la.... répétition, les forêts sont immenses..... les couteaux par milliers..... à moi les
remake, les
attentats, les coupures de presse les petites vengeances et les grandes jalousies, le prix du calva,
les
accidents de la route, les cris dans les chaumières.
Je suis un rescapé de l'holocauste, je déteste les nains et les pères abusifs j'adore ce qui est laid, je
déteste ce qui est beau !
De 30 a 100 kg, mon numéro de sécurité sociale est le vôtre vos désirs sont les miens.
J'ai rêvé que je couchais avec Dirk Bogart Sofia Loren Lauren Bacall.
Je suis un héros populaire, je vous regarde, vos souvenirs, vos maladresses, vos espoirs, vos
railleries.
Je suis un héros populaire en voie d'extermination.
Je suis l'espoir de milliers d'enfants Le sommeil éternel, les 8 heures trente précises, les repas mal
digé-
rés les petits suisse écrasés sur le sol, les tartines renversées, les pères et les mères abusifs, les
excès
de tendresse, la foire du trône, le jardin d'acclimatation, le cours de la bourse, l'espoir de milliers
d'en-
fants, la survie de million d'adultesJe suis la mémoire de vos ancêtres, l'attraction des peep
show.
Je suis ce que vous êtes, quand vous pleurez, je pleure....., Je suis un produit de
consommation
courante.....
Je – retour - ... à la case départ
Miroir, miroir quelle est la plus belle en ce miroir....., qu'elle est la plus belle en ce miroir ... miroir
qu'elle
est la plus belle en ce miroir(quelqu'un vient lui donner un grand coup de pieds, Blanche-
Neige
crache son morceau de pomme coincé dans sa gorge)
, et ça recommence

ILLUSTRATIONS

Index des illustrations

tableau 1 : Conteurs et contes mis en scène dans les théâtres de l'agglomération grenobloise. Saison 10/11.....	7
image 1 : Duo entre Blanche Neige et sa marâtre. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008 © Jean-Pierre Maurin..	17
image 2 : La petite sirène danse avec le prince. Marie Potonet, <i>La petite Sirène</i> , MC2 Grenoble, 2009.....	18
image 3 : Les nains sur les parois de la mine. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008.....	19
image 4 : L'accouchement de la reine. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008, © Jean-Pierre Maurin.....	20
image 5 : Le prince danse avec le corps inanimé de Blanche Neige. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008 © Christian Ganet	20
image 6 : La cour du roi. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008. © Laurent Paillier.....	21
image 7 : Blanche Neige à la cour du roi. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008. © Jean-Pierre Maurin.....	22
image 8 : Makou suit sa formation d'enfant soldat. Les Trois Clés, <i>La Gigantea</i> , Espace André Malraux, Kremlin Bicêtre, 2009.....	25
image 9 : Affiche pour la saison 2008-2009 du Pavillon Noir. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , 2008, © Jean-Claude Carbonne.....	38
image 10 : Un des jeunes conteurs en représentation. Compagnie Zigas, Sepopo la Fleur, Lomé (Togo), 2002. .	43
image 11 : Début du spectacle de La Gigantea. Compagnie les Trois Clés, <i>La Gigantea</i> , Espace André Malraux, Kremlin Bicêtre, 2007.....	49
schéma 1 : La transmission orale des contes.....	55
schéma 2 : Circulation à l'écrit ou au théâtre.....	55
image 12 : Illustration de Gustave Doré pour le frontispice des <i>Contes de Perrault</i> . Paris, Jules Hetzel, 1862. Gravure par Adolphe-François Pannemaker (33 x 27 cm) BnF, Estampes et Photographie (Dc 298 j2 Doré XI)....	60
image 13 : L'arbre à palabres, M'BOR FAYE (1900-1984) Sénégal, L'Arbre à palabres.....	62
image 14 : Les sept nains. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008.....	70
image 15 : Blanche Neige est exposée. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008. © Jean-Pierre Maurin.....	71
image 16 : La danse endiablée de la reine. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008 . © Jean-Claude Carbonne . . .	72
image 17 : Cendrillon, opéra-comique de Louis Anseaume. Page de titre de la partition. Création le 20 février 1759 au théâtre de la Foire St-Germain. BnF, Musique (Vm5 84).....	76
image 18 : Affiche pour <i>Cendrillon ou la Pantoufle merveilleuse</i> . Féerie en 5 actes et 30 tableaux, de Clairville, Albert Monnier, Ernest Blum. Musique de Victor Chéri. Ballet de M. Honoré. Lithographie en couleurs d'Emile Lévy. Paris, Imprimerie é. Levy, 1889 (128 x 93 cm) BnF, Estampes et Photographie (LEVY Emile, Rouleau n°3)	76
image 19 : Affiche de <i>Cendrillon</i> par Massenet. Conte de fées en 4 actes et 6 tableaux par Henri Cain. Musique de J. Massenet. Théâtre national de l'Opéra comique, 24 mai 1899. Lithographie en couleurs d'André Devambez. Paris, 1899 (80 x 60 cm) BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra (Aff 649).....	76

image 20 : Affiche pour <i>Cendrillon aux grands pieds</i> , film de Franck Tashlin. Lithographie en couleurs de Boris Grinsson pour <i>Cinderfella</i> par Franck Tashlin avec Jerry Lewis. états-Unis, Paramount, 1960. (160 x 120 cm) BnF, Arts du spectacle (Aff 60348) © ADAGP Paris 2001 p77	76
image 21 : <i>Swing Shift Cindirella</i> de Tex Avery. Dessin animé, 1945. © Warner Bros.....	76
image 22 : <i>Cendrillon</i> de Walt Disney. Dessin animé, 1950. © Walt Disney.....	76
image 23 : Première apparition de la reine à la cour du roi. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008. © Michel Cavalca.....	80
image 24 : Performance à la fondation Cartier où sept Blanche Neige armées envahissent les lieux. Catherine Bay, <i>Blanche-Neige</i> , 2004. © DR.....	91
image 25 : Duo entre Blanche Neige et le prince. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008, © Jean-Pierre Maurin	93
image 26 : <i>Le Petit Poucet</i> . Gotlib, <i>La Rubrique à Braque, L'Intégrale</i> , Paris, Dragaud, 2010.....	94
image 27 : Le décors unique et polyvalent de la Petite Sirène. Marie Potonet, <i>La Petite Sirène</i> , MC2 Grenoble, 2008.....	99
image 28 : La petite sirène se rend chez la sorcière. Marie Potonet, <i>La Petite Sirène</i> , MC2 Grenoble, 2008....	100
image 29 : Les chasseurs dans la forêt. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008.....	101
image 30 : La reine interrogeant son miroir. Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> , Lyon, 2008.....	102
image 31 : Les soldats. Compagnie Les Trois Clés, <i>La Gigantea</i> , Espace André Malraux, Kremlin Bicêtre, 2009	104
image 32 : L'oracle. Compagnie Zigas, <i>Sepopo la Fleur</i> , Lomé (Togo), 2002.....	105

Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction.....	3
I. COMMENT RACONTER ? VERS UNE DIVERSIFICATION DES FORMES..	6
I.A. DE FAIRE ENTENDRE A FAIRE VOIR.....	6
I.A.1. La place du conteur au théâtre.....	6
I.A.2. La parole au service de l'imaginaire.....	9
I.A.3. Quand le corps remplace la parole.....	16
I.A.4. Au delà des mots : le rôle de la musique.....	23
I.B. POUR UNE RÉCEPTION DE L'ŒUVRE. QUELS CHOIX DRAMATURGIQUES POUR QUELS PUBLICS?.....	28
I.B.1. L'idée préconçue du conte jeune public.....	28
I.B.2. Le conte là où on ne l'attend pas.....	30
I.B.3. « L'œuvre ouverte ».....	34
I.B.4. Nouvelles formes, nouveaux publics?.....	36
I.C. LA SCÈNE AU SERVICE DU CONTE.....	41
I.C.1. Le conteur, un spectacle a lui tout seul.....	41
I.C.2. Quand l'oralité ne suffit plus : un exemple concret, le théâtre du recyclé.....	44
I.C.3. Une rencontre décisive ?.....	47
I.C.4. Une force de conviction différente pour le spectateur.....	51
I.C.5. Risques de fossilisation.....	53
II. LE CONTE, UNE SOURCE D'INSPIRATION ET D'EXPLOITATION.....	57
II.A. ÉTAT DES LIEUX DU CONTE.....	57
II.A.1. Tradition orale, tradition écrite.....	57
II.A.2. Vers une dimension artistique et sociale.....	62
II.A.3. Entre multiples versions et polysémie . L'exemple de Blanche Neige.....	66
II.A.4. Des contes trop populaires ?.....	74

II.B. LE CONTE AUJOURD'HUI: AU DELÀ D'UN EFFET DE MODE.....	78
II.B.1. L'importance de la réactualisation.....	78
II.B.2. Dialogisme et communautés interprétatives.....	84
II.B.3. « Surprenez moi mais pas trop », ou comment utiliser et dépasser les attentes du public.....	90
II.B.4. Comment mettre en scène le merveilleux ?.....	96
II.C. LE CONTE AU SERVICE DE LA SCÈNE.....	107
II.C.1. le conte comme source d'un scénario.....	107
II.C.2. Exploitation de la notoriété des contes.....	111
II.C.3. A la découverte de nouvelles pratiques.....	114
II.C.4 Le conte au théâtre, une stratégie commerciale ?.....	115
CONCLUSION.....	119
Bibliographie.....	123
Annexes.....	128
Index des illustrations.....	164

Résumé

Quelles relations entretiennent aujourd'hui conte et théâtre? Le conte se retrouve de plus en plus sur le devant de nos scènes, indépendamment des pratiques de conteurs, une matière inépuisable à exploiter pour les metteurs en scènes. Réinterprétés, actualisés, détournés, chorégraphiés, théâtralisés, libérés de toutes paroles, ils représentent de nouveaux enjeux pour les arts de la scène, allant des défis que pose la représentation scénique du merveilleux au potentiel d'accroche et de renouvellement des publics. Un public qui reste bien au centre de toutes les préoccupations, puisque c'est à partir de ses attentes, de ses idées préconçues voire formatées par l'imaginaire collectif que le dialogue aura lieu entre la forme scénique et un genre qui se veut à la fois issu de l'oralité et principalement abordé aujourd'hui à travers les écrits.

Mots clés

Conte, théâtre, adaptation, scène, publics.