



HAL
open science

Le conte à la croisée des pratiques artistiques

Julie Martinez

► **To cite this version:**

Julie Martinez. Le conte à la croisée des pratiques artistiques. Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01083432

HAL Id: dumas-01083432

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01083432>

Submitted on 17 Nov 2014

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.

Le conte à la croisée des pratiques artistiques

Master 2 de recherche : Théâtre Européen

Directeur de mémoire : Martial Poirson

Soutenance du 25 juin 2014

Année scolaire : 2013-2014

Remerciements

Je souhaite remercier Gilles Granouillet et Clément Arnaud pour m'avoir accordé leur temps et répondu à mes questions au sujet des pièces qu'ils ont présentés à Grenoble en février 2013. Merci aussi à Audrey de la compagnie des Traversant 3 sans qui je n'aurais pas eu accès au texte de Simon Grangeat *Un caillou dans la botte*.

Merci également à Tiziana Lucattini ainsi que sa Compagnie Ruota Libera qui ont répondu à mes questions et invitée à découvrir leur travail à Rome.

Merci à Henri Touati et aux bénévoles du Centre des Arts du récit pour avoir pris la peine de me renseigner sur le conte et son histoire.

Un très grand merci aux structures culturelles de la MC2 et de l'espace 600 pour m'avoir permis de rencontrer les artistes après leurs spectacles ; un grand merci en particulier à Delphine Gouard et Emmanuel Lefloch de la MC2. Merci aussi à la conseillère danse de la Maison de la Culture, Sylvaine Van Den Esth pour m'avoir éclairée sur le travail de Maguy Marin.

Merci aussi à Maguelone Arnihac qui m'a offert la possibilité de prendre contact avec Agnès Sourdillon et grâce à qui j'ai pu obtenir de très belles photos d'*Un Beau Matin*, *Aladin*.

Mes derniers remerciements vont à ma relectrice Elsa Rivoire qui a pris sur son temps libre pour me corriger.

Sommaire

<i>Remerciements</i>	3
<i>Introduction</i>	6
 <i><u>Première partie: l'univers du conte, un genre hybride</u></i>	
<i>I-Le conte sous diverses formes, à diverses époques</i>	10
a) Le conte oral.....	10
b) Le conte littéraire	15
c) Le conte théâtral.....	19
 <i>II-Les artistes du conte</i>	24
a) Collecteurs et auteurs	24
b) Les oppositions, des visions différentes	29
c) Production et enjeux esthétiques des différentes formes du conte.....	33
 <i>III-L'intérêt du public pour le renouveau du conte</i>	38
a) Une captation visuelle, une attraction des yeux.....	38
b) Diffusion et réception auprès du public	41
c) La vraie/fausse catégorie jeunesse	46
 <i><u>Deuxième partie: la fascination du théâtre pour le conte</u></i>	
 <i>I-Adaptation du conte dans le théâtre contemporain</i>	50
a) Évolution du texte et de sa représentation	50
b) Deux écoles : les défenseurs du rêve et les adaptations modernes et réalistes.....	60
 <i>II- Une évolution du genre théâtre avec le conte</i>	74
a) L'artiste-conteur et le metteur en scène : deux manières de raconter.....	75
b) Un mélange de plusieurs arts du spectacle pour former le nouveau conte au théâtre	81

c) La récurrence des contes, les symboles recherchés	88
<i>Conclusion</i>	105
Bibliographie	107
Annexes illustration	108
Annexes texte	115

Introduction

Le conte semble avoir toujours existé ; lorsque nous retraçons l'histoire de l'humanité ainsi que les éléments de culture qui lui sont attachés, la plupart du temps ce sont des histoires, des mythes ou des contes qui semblent rester. Ces récits racontés au coin du feu ou lors de grands rassemblements constituent un art ancestral qui a traversé les âges. Il est d'ailleurs fascinant de voir que l'art du conte et le théâtre sont tous les deux des arts ancestraux trouvent tous deux leur origine dans des temps immémoriaux. Dans l'Antiquité, les aèdes étaient célébrés et leurs chants connus, alors que ceux-ci étaient en parallèle joués sur la « skéné ». D'ailleurs, à l'origine du théâtre, la scène ne portait qu'un seul personnage : le Chœur. Le « protagoniste » n'est apparu qu'aux alentours de 501 avant J.C ; antérieurement, c'est une seule entité qui chante et danse sur la scène, un peu comme le ferait un conteur. Plus tard, dans le courant du Moyen Âge, ce sont les troubadours et les bardes itinérants qui ont continué à faire vivre cet art, en chantant et contant. De nos jours enfin, ce sont les artistes-conteurs qui rappellent que le conte est avant tout un art oral, bien avant que l'écriture et l'alphabétisation des populations ne devienne aussi importante. À travers ces siècles, cet oral a muté, devenant tour à tour, écrit, opéra, théâtre, chanson sans jamais cessé d'assurer sa fonction primordiale de mémoire collective.

Avant même de fasciner les artistes de notre époque, le conte s'est offert ses siècles d'expérimentation : au XVIIe siècle avec des créations de contes merveilleux, tous littéraires. Durant toute une période, l'oralité s'est perdue au profit de l'univers des lettres et au XVIIIe début XIXe siècle le théâtre dit de féerie s'impose comme la manière de raconter des contes, au travers de la machine théâtrale. Ce n'est véritablement qu'à la fin des années 1960 que le conte oral va retrouver sa place en France et redevenir un art répandu.

Il est d'ailleurs intéressant d'observer la place du conte dans la culture du XXIe siècle. Que ce soit dans la littérature, le théâtre, l'opéra ou encore l'espace public. Le conte est une source d'inspiration pour les auteurs de notre époque. Les thèmes employés par les contes continuent d'intéresser les artistes mais aussi le public.

Malgré une prolifération de pièces, de chorégraphies et d'opéras sur le thème du conte – que ce soient des institutions comme *Cendrillon* ou le *Petit Poucet*, ou des contes moins connus comme le *Loup et les sept chevreaux* – les metteurs en scène s'appuient sur ce répertoire pour créer de nouvelles versions des contes, devenant à leur tour les conteurs du XXI^e siècle.

“En dépit de la concurrence accrue de nouvelles formes de médiation symbolique et de transmission culturelle, telles que le cinéma ou les arts graphiques, la transposition théâtrale du conte n'en finit pas de réinvestir, recycler, reconsidérer notre patrimoine culturel immatériel, révélant l'actualité et la portée fictionnelle du matériau mythogène transmis par les traditions populaires et ancré dans notre inconscient culturel. Qu'il soit merveilleux, réflexif, cruel, sanglant, anthropophage, engageant des questions sociopolitiques qui touchent de près à la sphère publique, à la sexualité, à l'inceste, à la violence ou à la mort, le conte n'en finit pas, par son pouvoir symbolique, mythique et initiatique, de peupler notre imaginaire collectif, mais également de nourrir la création contemporaine. Dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, il lui offre l'opportunité de convoquer le patrimoine le plus apparemment archaïque pour expérimenter de nouvelles pratiques scéniques et de nouvelles formes dramaturgiques, de remettre en jeu les structures profondes de l'imaginaire anthropologique et de réexaminer la fonction axiologique de la morale sociale dominante, tout en mobilisant de nouveaux régimes de production des affects de la part des publics les plus divers et en replaçant l'art du récit au cœur d'un vouloir vivre ensemble qui n'est pas toujours consensuel ni lénifiant.”¹

Un patrimoine commun qui s'offre aux différents médias artistiques. Chaque « lecture » est unique tout comme son lecteur. Malgré cette prolifération, les metteurs scène et les auteurs rivalisent de différences, multipliant les réécritures, mettant un personnage ou un thème en avant ou en retrait. Chacune de ces *copia* est donc unique, offrant ainsi un répertoire qui date de plusieurs siècles avec plusieurs facettes qui peuvent être mises en avant.

“Le conte manifeste lui l'esprit du conteur et possède son propre esprit : l'esprit du conteur lui garantit une *copia* toujours disponible, il consiste surtout à saisir dans une histoire l'organisation qui la rend visible et peut en faire l'agrément, le plus souvent comique, parfois pathétique, toujours surprenant. L'esprit du conte est cette qualité que prend le récit, qui séduit et en maintient le souvenir.”²

¹ sous la direction de Martial Poirson, *Le Conte À L'épreuve de La Scène Contemporaine (XX-XXI^e Siècles)* (Paris : Société d'Histoire du Théâtre, 2012). P.10.

² Aurélia Gaillard and Jean-Paul Sermain, *Féeries, ISSN 1766-2842. Le rire des conteurs*, 1 vols. (Grenoble, France: Ellug, 2008). P.14.

Un point intéressant que l'on retrouve chez tous les artistes interrogés de ce corpus suggère que chacun pense que le conte est l'écriture de l'humanité, de nos origines. Dans la pièce *Un beau matin Aladin*, Agnès Sourdillon va plus loin en disant que le conte est ce qui nous donne notre humanité, tant que des contes seront racontés, l'humanité existera.

Plus nous remontons loin dans notre passé et plus nous découvrons de traces de contes. Les débuts de la société humaine ont été marqués par des contes, une cohésion sociale créée au travers de ces histoires qui continuent à prendre forme. Passant par l'écriture avec les collecteurs de conte aux XVIIe et XVIIIe, il finit par retrouver une véritable valeur orale avec les artistes conteurs de la fin du XXe siècle. Marqués par la science à travers le célèbre livre de Bruno Bettelheim *Psychanalyse des contes de fées*, les contes deviennent une source d'inspiration pour de nombreux médias. Malgré une histoire vieille de plusieurs millénaires les contes continuent d'inspirer ; certains plus que d'autres mais la fascination qu'ils inspirent, eux-mêmes mais aussi celle des artistes-conteurs, sont très présentes voire même plus importantes au XXIe qu'elles ne l'étaient au XXe siècle.

Le conte fait rêver, à sa simple évocation les foules réagissent, attirées autour des conteurs ou des comédiens qui nous parlent de princesses endormies, de petits garçons abandonnés ou de sirènes amoureuses. Ce merveilleux nous fait oublier la réalité tout en étant porteur de situations et de personnages qui nous inspirent durant notre vie.

Ce patrimoine immatériel portent leurs valeurs ainsi que leur histoire ; peu importe la lecture que nous cherchons à en faire à des publics en mal de repères. À travers les époques et les sociétés, les contes semblent être un point de référence commun à toute société humaine connue.

Le fait que les contes soient le terreau des œuvres contemporaines est une preuve en soi que cette structure archaïque reste l'élément essentiel des créations théâtrales de ces vingt dernières années dans le théâtre jeunesse, voire de la scène. Les créations qui ne visaient au départ qu'un public "enfant" est devenu par moment des créations "tous publics". On peut se demander ce qui attire tant le public et même les artistes dans ce genre hybride qu'est le conte ; est-ce son passé, sa valeur symbolique, sa dimension merveilleuse ? Tout cela et rien à la fois, le conte pose beaucoup de questions tout en

restant quelque chose d'anodin, de collectif. Comment ce genre polymorphe peut-il lier les gens et être recréé à l'infini sur une scène de théâtre ?

Avec un passé extrêmement large, d'un point de vue historique mais aussi artistique, le conte amène déjà à lui tout seul une étude complexe et intéressante. Ses liens avec le théâtre offrent peut-être au conte une nouvelle possibilité de retrouver son univers premier, un univers de spectacle et d'art oral qui commence à être redécouvert. C'est aussi un univers où le conte n'est plus raconté mais retranscrit au travers de ces comédiens-personnages qui jouent au rythme d'un metteur en scène-conteur dissimulé dans l'ombre des coulisses, tel un marionnettiste avec ses pantins.

Première partie : l'univers du conte, un genre hybride

I- Le conte sous diverses formes, à diverses époques

Parler du conte, c'est parler d'un art très ancien. Dans toutes sortes de sociétés, on retrouve une forme de conte. Lorsqu'il n'est pas oral, c'est une forme écrite de ces récits qui est mise en avant. Ainsi les sociétés et les époques se voient traversées par ce genre artistique sous différentes formes tout en gardant un intérêt certain. Si le genre dans lequel le conte est adapté évolue, qu'il soit oral ou écrit, sa morphologie même reste intacte.

a) Le conte oral

Le conte oral traverse le temps et s'offre sous différents aspects, son histoire est aussi vieille que celle du monde. Parfois malmené, décrié ou oublié, le conte oral continue d'exister.

- **Aux origines**

Pour pouvoir parler du conte, il faut revenir à ses débuts. Les premières traces de conte qu'il nous est permis d'observer remontent à l'histoire de Gilgamesh, soit à plus de 3 500 ans avant notre ère. Les premières formes de cultures qui ont existées venaient très souvent de cultes religieux, au départ ces performances étaient composées de danses mimant les mouvements des animaux. Peu à peu ces performances ont été accompagnées de chants et de paroles. Puis ces scènes se sont scindées en deux, d'un côté le rituel religieux et de l'autre la part culturelle mais néanmoins sacrée. Les danses et les chants pouvaient servir à autre chose. C'est ainsi que sont apparus des poètes

comme les aèdes dans l'Antiquité ; ils inventaient et chantaient les exploits des dieux et des héros qu'ils engendraient. Cette mythologie qui prend racine dans les croyances de l'époque est perpétuée par ces artistes, ces poètes qui racontent leurs œuvres aux travers de leurs chants ou de leurs poèmes. Les gens se rassemblaient pour assister à ces prestations dont la valeur était à la fois religieuse et civique.

Le conte est un art ancien qui remonte, nous avons pu le constater, extrêmement loin dans nos origines ; et qui n'a fait que s'enrichir depuis. Tradition orale perpétuée dans la Grèce Antique aux travers des aèdes, puis plus tard des troubadours qui parcourent les routes en quête de nouvelles histoires, le conte prolifère au fil des siècles. Le Moyen Âge verra l'arrivée de nouvelles histoires orales à conter. Au Moyen-âge, le théâtre est interdit par la religion ; mais l'art oral n'en disparaît pas pour autant. Et paradoxalement, ce sont les hommes d'Église qui, décidant de jouer sur le parvis des scènes bibliques pour les donner à voir à tous et non pas seulement à entendre en latin, langue morte uniquement connu de ceux ayant reçu une éducation. Ils vont ressusciter le théâtre et perpétuer la tradition orale. C'est la période des mystères, des miracles et des moralités. Ainsi les mythes bibliques et les histoires de Saints deviendront les nouveaux chants à écouter. Les mythes antiques sont relégués au second plan car considérés comme profanes, les guerres de religion et les prouesses valeureuses de guerriers deviennent le nouveau terreau des contes oraux. Le mélange de différentes histoires ainsi que des croyances populaires a permis la création de différents contes oraux.

Il est très difficile d'attribuer un pays ou une date exacte à la création du conte en tant que tel ; cet art n'appartient à aucune culture ou peuple en particulier ; c'est un dénominateur commun à l'humanité. Si le récit de Gilgamesh nous permet un semblant de datation, il est impossible pour nous de savoir si d'autres récits oraux ont existé avant lui. L'histoire de Gilgamesh est certes une mesure archéologique incertaine sur l'âge réel des contes oraux, mais il prouve son existence à l'aube de nos civilisations.

Ainsi, les contes oraux, que ce soit en Europe, en Asie, en Afrique, en Océanie ou en Amérique sont très présents. S'ornant des voyages et des cultures dont s'imprègnent les conteurs, de nombreux contes se retrouvent dans différents pays, transposant des personnages voire des histoires relativement ressemblantes : petites filles mangées par des loups ou des tigres, enfants abandonnés dans les bois et pourchassés par un adulte mangeur de chair humaine ou bien encore jeunes filles martyrisées par une affreuse

belle-mère. Ces personnages que l'on pourrait qualifier d'universels, nous les retrouvons dans différentes cultures et dans différentes versions d'un même conte.

- **Les artistes de cet art**

Ainsi la place du conte oral était primordiale dans la société d'autrefois, le conteur, qu'il soit itinérant ou bien ancré dans la communauté, est une figure emblématique dans la société. Dans l'Antiquité, les aèdes étaient des personnages très respectés et ils étaient très souvent invités à la table des rois. L'aède le plus connu est sans aucun doute Homère, l'auteur présumé de l'*Illiade* et l'*Odyssée*³. Ces poètes antiques avaient l'habitude de créer des chants en hommage à leurs hôtes ou aux dieux. Une anecdote raconte qu'un aède eut la vie sauve grâce à un de ses chants : il fut sauvé d'un éboulement par les demi-dieux Castor et Pollux dont il avait vanté les mérites lors d'une performance.

''Au cours d'un banquet donné par un noble de Thessalie qui s'appelait Scopas, le poète Simonide de Céos chanta un poème lyrique en l'honneur de son hôte, mais y inclut un passage à la gloire de Castor et Pollux. Mesquinement, Scopas dit au poète qu'il ne lui paierait que la moitié de la somme convenue pour le panégyrique et qu'il devait demander la différence aux dieux jumeaux auxquels il avait dédié le poème. Un peu plus tard, on avertit Simonide que deux jeunes gens l'attendaient à l'extérieur et désiraient le voir. Il quitta le banquet et sortit, mais il ne trouva personne. Pendant son absence, le toit de la salle du banquet s'écroula, écrasant Scopas et tous ses invités sous les décombres ; (...). Castor et Pollux, les jeunes gens invisibles qui avaient appelé Simonide avaient généreusement payé leur part du panégyrique en attirant Simonide juste avant l'effondrement du toit. (...) Cicéron cité par Frances Yates dans *L'art de la mémoire*.''⁴

Le poète est toujours récompensé si ses vers sont bons, l'histoire de Simonide de Céos en est un exemple. Au Moyen Âge, les conteurs, bardes et autres troubadours étaient beaucoup plus variés dans les choix de chants mais avaient également affaire à différents publics. Il n'y avait pas que les mythes anciens à raconter mais aussi des faits d'armes très importants. La *Chanson de Roland* fait partie de la catégorie du conte oral,

³ De nombreuses études tendent à prouver qu'Homère serait un nom regroupant le travail de différents aèdes, cependant il reste officiellement l'auteur de ces deux grandes œuvres.

⁴ Bruno de La Salle, *Plaidoyer pour les arts de la parole*, trans. by Bozena Dymitr, 1 vols. (Vendôme, France: Clio, 2004). P.24.

très souvent chanté et joué, elle a auparavant été écrite fin du XI^e siècle, début XII^e siècle par un certain Turold⁵ avant de devenir une œuvre orale. Cette chanson de geste, probablement la plus connue de son genre, raconte la bataille désastreuse qui eut lieu à Roncevaux entre Charlemagne et les Sarrasins. Cet épisode historique est connu pour le sacrifice du guerrier Roland qui donna son nom à la chanson de geste. Les poètes continuent de chanter en l'honneur de héros et de grands événements ; la manière d'écrire et de chanter change avec les époques, les sujets aussi, les poètes s'opposent et se rassemblent.

La qualité d'un conteur se ressent dans sa manière de conter. Chaque conteur est différent et chaque histoire est différente ; il n'y a jamais deux fois la même version. Le conte oral est une performance unique, si le conteur est le même, le public et le moment changent. Il n'y a jamais deux contes identiques à l'oral, cet art est à sa manière intouchable, il se construit au travers de ces artistes et de sa transmission immédiate. Ainsi, le conte oral n'existe qu'avec les conteurs et la mémoire collective qu'ils mettent en parole quand ils performant, car très souvent les histoires contées sont connues du public.

- **Un art commun de part le monde**

La valeur artistique du travail du conteur n'est pas la seule raison qui donnent envie d'écouter ; en plus d'une performance artistique et d'une valeur culturelle, on retrouve d'autres fonctions dans le conte oral.

Si tout un chacun connaît les histoires de sa culture propre, il reste un besoin de les entendre de la bouche du conteur ; de celui qui sait bien parler. Le conte ne vient pas d'un pays unique, d'une culture unique. Au contraire sa construction et sa capacité à englober différentes cultures font du conte un art commun à l'humanité. Toute société humaine possède ses légendes et ses croyances.

Si les symboles et les figures des personnages concordent dans différents pays cela tient aussi à la valeur dite pédagogique du conte oral ainsi qu'à sa fonction sociale. Il est

⁵ La paternité de *La chanson de Roland* est incertaine encore aujourd'hui. Bien que le style et les qualités littéraires suggèrent le travail d'un lettré, sans doute un clerc cultivé.

vecteur de plusieurs éléments ; comme perpétuer oralement la transmission des rites religieux ou informer le public sur l'état de la société. On peut avoir recours aux contes d'avertissements pour éduquer les enfants même s'ils ne sont pas les destinataires premiers des contes. L'éducation des enfants via les contes d'avertissements les prévient d'un danger mais c'est aussi la construction d'une histoire collective qui ressert les liens de la communauté au travers d'un partage commun.

Aujourd'hui encore, le conte oral permet de lier les gens ; dans son étude sur l'art du récit en France, Henri Touati, le directeur du Centre des Arts du Récits en Isère, parle d'espace de vie au centre duquel siège le conteur.

''Aujourd'hui encore, par la participation à la reconstruction du tissu social, les conteurs, diseurs et raconteurs sont présents et sont souvent au centre de nouveaux espaces de vie.''⁶

Cet art oral qu'est le conte ne peut avoir lieu que d'une seule manière : le conteur doit avoir un auditoire, quand bien même celui-ci se réduit à une personne. Lorsque le conteur se met à parler, qu'il commence sa performance, le conte oral débute. Il ne s'achèvera que lorsque le conteur cessera de parler. Son public l'écoute, il peut chanter voire même danser avec le conteur, un échange s'engage entre le raconteur et l'écouter. Bien que l'on puisse retrouver ces connexions dans d'autres genres artistiques qui favorisent un lien entre le public et l'artiste, force est de constater que le conteur entretient un rapport particulièrement intime avec son auditoire.

Les noms changent, les conteurs se font appeler différemment selon les pays, par exemple en Afrique occidentale, nous parlons de « griot⁷ » Les contes ne portent pas les mêmes noms mais ils portent les mêmes symboles.

⁶ Henri Touati, *L'art du récit en France, Etats des lieux, problématique*, commandé par le ministère de la culture, avril 2000. P.9.

⁷ « Griotte » pour une conteuse

b) Le conte littéraire

Si le conte oral marque les origines mêmes de nos sociétés, il reste pourtant très peu connu d'un public large. En effet, les gens ont appris à connaître les contes en les lisant ou en se les faisant lire dans leur enfance.

- **L'importance de l'imprimerie**

En 1454, la première imprimerie voit le jour et avec elle, c'est une véritable révolution culturelle qui s'amorce. Son illustre concepteur Johannes Gutenberg a ainsi rendu la propagation des œuvres écrites beaucoup plus simples. Tout manuscrit ou texte était recopié par des moines avant cette invention. Les copistes avaient pour tâche de recopier les œuvres qui leur étaient confiées. Ce travail, en plus d'être extrêmement lent, demandait énormément de minutie aux moines. La copie obtenue à l'issue de ce travail était très chère et seules quelques riches familles pouvaient se permettre d'acheter des livres. Avec l'imprimerie la copie des livres se fera beaucoup plus simplement, de plus chaque copie sera identique à la précédente. Le livre devenant quelque chose de simple à produire et à reproduire, son prix devient lui aussi beaucoup plus abordable. Il devenait aisé d'obtenir des copies via l'impression. Même si des copies faites mains continuent de circuler, le livre imprimé trouve vite une place dans le monde des intellectuels.

De nombreux contes sont imprimés, sous la forme de petits livres bleus que l'on retrouve très souvent dans les mains des colporteurs. Mademoiselle Lhéritier en parlera dans l'œuvre *Les Jours Lumineux* où elle décrit les livres "en papier bleu" comme des recueils de contes qui auraient été mal retranscrits à l'écrit.

" Plus tard, en 1705, dans *La Tour ténébreuse* et *Les Jours lumineux*, elle va plus loin encore. Elle assure avoir lu un manuscrit de Jean de Sorels datant de l'époque du Roi Richard et y avoir reconnu « Les Originaux non seulement de plusieurs contes défigurés impitoyablement dans des livres en papier bleu ; mais encore des contes qu'on m'avait racontés quand j'étais enfant, parmi lesquels il y en a quelques-uns qui ont été mis depuis peu d'années sur le papier par des plumes ingénieuses. »⁸

⁸ Marc Soriano, 'Les Contes de Perrault culture savante et traditions populaires' (Gallimard, 1977). P.77.

- **Perrault et Madame d'Aulnoy**

Des conteurs d'antan, il ne reste rien; les aèdes et les troubadours semblent être un lointain souvenir. Les conteurs n'attirent plus autant l'attention ; si les colporteurs et les troubadours continuent leur chemin durant plusieurs siècles, l'imprimerie a commencé son œuvre en les immortalisant sur le papier. Cette volonté d'écrire plutôt que de conter à l'oral vient de la Renaissance qui apporte une toute nouvelle manière de penser et de voir le monde. En plus des arts tels que la peinture et la sculpture, les Lettres sont tout aussi marquées par ce renouveau culturel. Il se développe une vraie volonté de redécouvrir les auteurs antiques, de philosopher et d'écrire aussi bien qu'eux. De cette envie de copier les Anciens découlera deux groupes, les Anciens et les Modernes. Charles Perrault appartient à cette seconde faction, il s'en prend violemment aux auteurs antiques et fait remarquer dans *Le Parallèle* que les contes seraient une forme vulgarisée des poèmes homériques et que c'est davantage leur enrichissement au fil du temps qui font leur valeur. Pour Charles Perrault et les intellectuels qui sont de son bord, il n'est pas impossible d'enrichir les textes laissés par les Anciens.

Charles Perrault écrira de nombreuses œuvres, mais aucune publication des *Contes de Ma Mère l'Oye* ne lui est attribuée de son vivant ; exception faite des trois contes en vers du recueil. En septembre 1691, *Le Mercure Galant* publie *La Marquise de Sallusses ou La Patience de Griselde* en précisant que ce conte est de Charles Perrault. Il signera aussi *Les Souhais Ridicules* qui paraissent en novembre 1693 et *Peau d'Âne* qui sera publié avec les deux contes précédents dans un volume daté de 1694. Les *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* paraissent sans que le nom de l'auteur soit mentionné ; ce n'est qu'en 1696, avec le privilège du roi, que l'impression du livre est accordée au nom du "sieur Darmancour" : le fils de l'académicien, Pierre Darmancour. Malgré l'absence de reconnaissance de cette œuvre par Charles Perrault, elle lui reste attachée au travers de son fils. Cette publication, tout comme la publication des contes en prose dans le *Mercur Galant* va inaugurer une vague d'expérimentation littéraire en France à la fin du XVIIe siècle. Si l'idée était initialement de collecter les contes oraux pour éviter de les voir sombrer dans l'oubli, c'est l'inverse qui arrivera en France. Avec *le Cabinet des Fées*, c'est une véritable machine à créer des contes qui va se mettre en marche. Dans les salons, c'est une chasse à l'imagination qui s'engage.

Tout le monde souhaite écrire des contes de fées. *Le Cabinet des Fées* est justement la preuve de cette vague expérimentale, regroupant de très nombreux récits sur les fées, créant tout un univers qui n'existait pas dans le conte oral, ou du moins pas de manière aussi développée. De cette époque, nous retiendrons le recueil des *Contes de ma mère l'Oye* et *Le Cabinet des Fées*⁹ qui réunit de très nombreux contes littéraires comme ceux de Madame d'Aulnoy, de Mademoiselle LePrince de Beaumont ou de Monsieur Jean-Jacques Rousseau.

Les frères Grimm seront plus scrupuleux dans leur collecte. Accompagnés de nombreux intellectuels, la récolte de contes en Prusse sera beaucoup plus importante qu'elle ne le fut en France quelques années plus tôt. Ainsi ce ne sont pas quelques contes oraux que l'on compte dans les recueils des frères Grimm mais plus de deux cents. De nombreuses éditions verront le jour, les trois premières se suivront de quelques années, mais ici il n'y a pas tentative d'écrire de la part des deux frères. Sur ce point leur travail ressemble beaucoup à celui que fit Charles-Joseph de Mayer avec les contes littéraires du XVIIIe siècle.

Le passage de l'oral à l'écrit pour le conte sera à double tranchant. Perdant ainsi sa valeur orale mais aussi l'aspect pluriel et éphémère de la mise en parole devant la foule ; la valeur unique du conte qui ne sera plus le même après. Le récit est ainsi immobilisé au travers de mots écrits puis imprimés. Si cette immobilité contraint le conte oral en lui faisant perdre sa possibilité d'évoluer au fil des interprétations du conteur, il lui permet de ne pas être perdu, la mémoire orale ayant été consignée, il n'est plus possible de voir ces contes disparaître de la culture.

⁹ Cette compilation de contes fut faite par Charles-Joseph de Mayer à Amsterdam entre 1785 et 1789, elle est composée de quarante et un volumes. Ce travail visait à sauvegarder des œuvres qui risquaient de tomber dans l'oubli et ainsi fournir aux générations futures des modèles et des sources d'inspirations.

- **L'exercice d'écriture**

La littérature, cette culture dite savante, va ainsi protéger une culture orale tout en la mutilant, laissant de côté de nombreux contes oraux d'époque et créant des contes purement littéraires. Durant ce siècle toutes sortes d'expérimentations littéraires prennent forme. La redécouverte des auteurs antiques apportent beaucoup à la culture de la Renaissance, le XVIIe siècle ne fait pas exception. Si les arts et les sciences inspirent les intellectuels, l'écriture reste le meilleur moyen pour eux de s'exprimer. De nombreux traités scientifiques et littéraires voient le jour. Bien entendu, le terme de littérature englobe ici les différents genres d'écriture qu'il est possible de faire à l'époque ; pamphlet, poème, autobiographie, essai, récit, conte, théâtre, épopée... Tout est possible dans l'écriture, tant que les règles d'écritures sont respectées. C'est ainsi que les Belles-Lettres deviennent synonyme de bien écrire, faisant référence à la qualité de l'écriture. Tout auteur n'est pas bon écrivain, s'ils sont nombreux à écrire, la qualité n'est pas toujours au rendez-vous et ce siècle se veut sélectif ; seuls les meilleurs sont reconnus des siècles plus tard. Certains auteurs connus de leur vivant pour un genre d'écriture seront encensés pour un autre après leur mort, Voltaire, par exemple, était connu pour ses pièces de théâtre de son vivant alors que la postérité retiendra surtout ses essais philosophiques.

Les conteurs vont commencer à perdre de l'importance au profit d'une alphabétisation qui commence réellement à se développer à partir du XXe siècle. Le public va préférer lire ces contes plutôt qu'aller les écouter.

Les contes littéraires les plus connus ont à peu près tous la même forme, la même structure. La manière dont ils sont présentés ne change ni n'évolue ; les seules modifications qui sont apportées viennent des nouvelles éditions ou traductions qui en sont faites au fil des ans. La ligne : situation initiale – élément perturbateur – péripéties – élément de résolution – situation finale, se retrouve dans pratiquement tous les contes qui sont couchés sur papier. Si cette forme existait déjà dans le conte oral, elle n'était pas unique alors que les contes littéraires semblent s'y conformer par la majorité. Cette « structure » du conte a servi à créer un tableau de classification des contes par Volkov, un chercheur russe, qui a classé chaque conte dans une case qui lui est spécifique sous des motifs de lettres et de chiffres.

“Mais la seule étude qui puisse répondre à ces conditions est celle qui découvre les lois de la structure, et non celle qui présente un catalogue superficiel des procédés formels de l’art du conte. Le livre déjà cité de Volkov propose le moyen de description suivant : les contes sont d’abord décomposés en motifs. Sont considérés comme motifs les qualités des héros (« deux gendres sensés, le troisième sot ») aussi bien leur quantité (« trois frères »), les actes des héros (« dernière volonté du père – que ses fils montent la garde sur sont tombeau après sa mort – respectée seulement par le sot »), les objets (« la chaumière à patte de poule », les talismans) etc. A chacun de ces motifs correspond un signe conventionnel, une lettre et un chiffre, ou une lettre et deux chiffres. Les motifs plus ou moins semblables portent la même lettre avec des chiffres différents. Une question se pose ici : si l’on est vraiment conséquent et si l’on codifie ainsi tout le contenu d’un conte, combien de motifs aura-t-on ? Volkov donne deux cent cinquante sigles environ (il n’y a pas de liste exacte). (...) Ayant isolé les motifs, Volkov transcrit les contes en traduisant mécaniquement les motifs en sigles et en comparant les formules. Les contes qui se ressemblent donnent, bien entendu, des formules semblables.”¹⁰

Le travail de Volkov, dont on peut saluer la minutie reste subjectif, des choix ont été fait dans ce travail. Le chercheur a été obligé de catégoriser les motifs et en laisser de côté au profit d’autres ; néanmoins ce travail a beaucoup apporté quant à la structuration du conte et sa classification dans le genre littéraire. Encore aujourd’hui de nombreux travaux devraient être menés pour analyser ces contes littéraires, décidément bien différents des contes oraux.

Le conte littéraire est apparu comme une sauvegarde du conte oral mais en fin de compte il semblerait que cette louable entreprise n’ait été que très partielle, que ce soit les collecteurs ou les auteurs des choix furent fait ; sauvant uniquement ce qui apparaissait utile et oubliant de trop nombreux récits derrière eux. Pourtant, la création de ce genre littéraire a permis de développer et codifier un nouvel exercice de stylistique et d’écriture, tout en donnant au conte ses lettres de noblesse aux yeux des intellectuels. Si les chercheurs commencent à se poser des questions sur les contes début XXe siècle, les intellectuels s’en emparent dès le XVe siècle.

c) Le conte théâtral

Au fil du temps, les contes littéraires sont devenus un genre à part entière, laissant le conte oral de côté. Pourtant celui-ci a poursuivi son petit chemin, perdant néanmoins de

¹⁰ Vladimir Propp, *Morphologie Du Conte* (Paris: : Seuil, 1970). P.25

nombreuses œuvres qui n'ont jamais été collectées. Au travers de ces deux voies, le conte s'est aussi manifesté dans une autre version artistique : sur scène.

- **Une histoire commune**

En effet, si le conte s'est retrouvé couché sur le papier, il est aussi une matière première pour le monde du spectacle vivant. Le conte, ou les mythes du temps des Grecs, ont servi d'inspiration pour les premières pièces de théâtre. Le conte est un lien social et le théâtre avait pour but principal la cohésion dans la cité. Dédié à Dionysos, le théâtre antique était fondé sur la religion. Le terme étymologique de « religio » veut dire « relier » ; la religion est elle aussi un lien entre personnes. La tragédie ou tragôidia¹¹ qui signifie « le chant du bouc » en grec ancien, fait référence au dieu bouc Dionysos qui était célébré lors des fêtes: les Lénéennes (janvier-février), les Dionysies rurales (décembre-janvier) et les Dionysies urbaines ou Grandes Dionysies (mars-avril) annuelles. Durant celles-ci, de nombreux poèmes étaient déclamés et des concours étaient organisés pour désigner les poètes qui avaient l'imagination la plus prolifique et la meilleure élocution. Certains devenaient célèbres dans la cité et leurs œuvres étaient jouées dans des amphithéâtres. L'un des plus illustres poètes qui fit jouer ses œuvres est sans conteste Sophocle. Ses pièces de théâtre étaient toutes basées sur des mythes, la tragédie était réservée aux récits mythologique quand la vie politique et la société de ses contemporains était retranscrite dans la comédie ; par exemple dans *Les Nuées*, Aristophane se moque de Socrate. Ces mythes qui servaient d'inspiration aux tragédies racontaient la vie des héros mythologiques et leur lien avec les dieux. Parmi celles-ci, on peut nommer le mythe de Médée, la sorcière qui épousa l'argonaute Jason après l'avoir aidé à voler la toison d'or ; d'Andromaque, l'épouse d'Hector prince de Troie, devenue prisonnière de Pyrrhus, fils d'Achille le demi-dieu ; ou encore Hercule, fils du dieu Zeus qui dut accomplir douze travaux. Ces quelques noms font partie des personnages les plus fameux de la mythologie grecque.

- **Évolution du théâtre et de la place du conte sur scène**

¹¹ τραγωδία, le mot est composé de τράγος / *trágos* : le bouc et ᾠδή / *ôidê* : le chant.

L'univers du conte est déjà lié au théâtre depuis l'Antiquité. En effet, la majeure partie des pièces de théâtre de cette époque est également basée sur des mythes, ceux-là même racontés par les aèdes et les conteurs. Les toutes premières sources théâtrales viennent donc de l'art oral qu'est le conte. S'ensuit une période creuse du conte sur scène, il y a bien les Mystères qui sont inspirés de la Bible et de ses mythes, mais le Moyen-âge n'est pas une période où la scène et le conte sont en osmose. Il faudra attendre la Renaissance et le renouveau de la littérature et des Arts. Le conte est remis au goût du jour avec un penchant tout particulier pour le conte merveilleux. Ces univers de fées, de princesse en détresse et de prince charmant deviennent le genre de conte qui remporte l'adhésion du public. À tel point que le théâtre et même l'Opéra se font les nouveaux lieux d'expression du merveilleux et ce jusqu'à la fin du XIXe siècle.

Le XXe siècle sera beaucoup moins prolifique en pièces de théâtre basées sur les contes, seule la fin du siècle verra le retour des contes sur scène, ce qui est aussi dû au fait que les conteurs retrouvent peu à peu leur place dans la société. Les contes ne sont plus uniquement racontés dans des livres ou des salles de spectacles ; il est de nouveau possible d'écouter les conteurs.

Une autre évolution se fait ressentir : jusque là, les contes mis en scène étaient prévus pour un public adulte. À la fin des années 80 et début des années 90, le théâtre jeunesse commence à prendre de l'importance et les pièces de théâtre inspirées des contes rentrent automatiquement dans cette catégorie théâtrale. Les pièces des siècles précédents, si elles venaient à être produites aujourd'hui ne seraient plus considérées comme du « tous publics » mais bien appartenant au théâtre jeunesse. Il est fort probable que les opéras échappent à cette vulgarisation même si certains d'entre eux portent maintenant la marque « adapté aux enfants » ; (songeons en particulier à *Casse-noisette* ou *La Belle au Bois Dormant*).

L'univers du conte théâtral, tel que nous le connaissons n'est pas le même que celui du XVIIIe siècle est encore moins celui des débuts du théâtre, le mythe théâtralisé.

- **La place du Merveilleux sur scène : la capacité de montrer la magie des fées**

Durant les XVIII^e et XIX^e siècles, de nombreuses adaptations de *La Belle au Bois Dormant*, *Cendrillon*, *Le Petit Poucet* ou *Barbe Bleue* éclosent sur scène. Même avant cela, les contes se retrouvaient insérés dans les pièces de théâtre comme chez Molière dans le *Malade Imaginaire*, où la jeune Louison propose de lire *Peau d'Âne* à son père afin qu'il s'ennuie moins. Le théâtre de la fin du XVII^e siècle et des siècles suivants va donc se servir du conte mais l'inverse se fera sentir.

“La circulation des contes merveilleux (mais aussi des fables) entre les salons littéraires et le théâtre est plaisamment et fortuitement attestée dès 1673 par Molière dans *Le Malade Imaginaire*, où la jeune Louison propose à son père de lui dire « pour [le] désennuyer, le conte de « Peau d'Âne », ou bien la fable du « Corbeau et du renard », qu'on [lui] a apprise depuis peu » (II, 8). Les relations entre arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux sont en effet fondamentales depuis la fin du XVII^e siècle, que l'on considère la façon dont le conte narratif puise, dans les ressources du théâtre et surtout de l'opéra, des dispositifs illusionnistes à la mesure de sa poétique hybride et expérimentale, ou celle dont le conte dramatique pille allègrement les fonds du conte merveilleux pour en nourrir ses scènes d'enchantement si prisées du public des spectacles.”¹²

Les contes et le théâtre puisent allègrement l'un dans l'autre, se recréant à l'envi. Les différents univers se rejoignent et créent de nouveaux genres ; peu à peu, le théâtre comme le conte finissent par se rejoindre pour ne plus se servir l'un de l'autre mais travailler conjointement à la création du conte théâtral. Ce nouveau genre va permettre la possibilité de montrer les mystères et les merveilles décrits dans les contes en grandeur nature grâce à la mécanique théâtrale.

“(…) le conte de fées littéraire, dès l'origine du genre, témoigne plus au moins ostensiblement de la contamination d'un autre genre, tout aussi nouveau et moderne que lui – l'opéra – dont il tend à intégrer les scénographies, les airs chantés, les chorégraphies ; la matière narrative du conte oriental emprunte à la farce, à la sottise, à la parade, met en scène, ironiquement ou non, les artifices et les procédés de l'illusion théâtrale, intègre sous les figures de charlatan, du *fakir*, du *calender*, tout un monde picaresque spécialisé dans la production de la mystification par le jeu, les décors, les tours dignes des tréteaux, ect.”¹³

¹² sous la direction de Martial Poirson, *Perrault En Scène* (St Gély du Fesc : Ed. Espaces 34, 2009). P.23.

¹³ *Les Scènes de L'enchantement: Arts Du Spectacle, Théâtralité et Conte Merveilleux (XVIIe-XIXe Siècle)*, L'esprit Des Lettres (Paris: Desjonquères, 2011). P.11.

Que ce soit l'univers merveilleux et enchanteur des jeunes filles qui trouvent leurs princes charmants ou celui plus trivial et matériel de la brutalité du monde, l'univers du conte s'adapte très vite à la scène, devenant une part complète du répertoire théâtral de l'époque. Les contes merveilleux comme *La Belle au Bois Dormant* ou *Cendrillon* auront beaucoup de succès et aideront au développement de la machinerie théâtrale qui cherche toujours davantage à recréer l'univers magique du conte de fée. Au XIXe siècle par exemple, une adaptation du conte de la princesse Aurore mettra en avant tout ce travail de mise en scène autour du fantastique de la pièce en grande partie grâce à différents décors. Dans le livre *Les scènes de l'enchantement*, Martial Poirson note les différents tableaux qui sont recréés afin d'emmener le spectateur dans l'univers enchanteur de *La Belle au Bois Dormant*.

“Dans le cas de *La Belle au Bois Dormant*, les décors correspondent, tout comme le canevas de l'intrigue, à l'actualisation matérielle d'une lecture possible du texte de Perrault, influencée par un imaginaire païen dans l'acte I (« Le Théâtre représente un palais magnifique, dans le fond un Péristil (*sic*), et plus loin un Temple qui termine la décoration, un Autel au milieu du Temple... »), par les scènes villageoises typiques des contes de nourrice dans l'acte II (« Le Théâtre représente une place de village, le pont levé du château dans le fond à gauche ») et par l'imagerie des contes merveilleux de l'âge classique et des romans gothiques dans l'acte III (« Le Théâtre représente un bois et un château... »). Le soin apporté à la construction des décors, qui réclament une grande précision dans leur réalisation, confirme qu'il n'existe pas de réel antagonisme entre le goût du public pour la vérité matérielle ou la mise en spectacle réaliste et la construction d'une atmosphère féerique héritée du conte de fées : bien au contraire, elle contribue à rendre plus éclatante l'intervention surnaturelle sur le plateau.”¹⁴

Il y a un vrai souci du détail au théâtre pour faire vivre l'univers du conte sur scène. La pièce n'est pas simplement jouée, il y a une volonté de faire vivre ce monde de merveilleux durant la performance et être capable de le montrer aux spectateurs. Il n'y a pas que des mots et des voix qui sont mises en jeu, les décors et les costumes sont tout aussi importants.

Le conte ou mythe dans sa plus ancienne version, a un passé avec le théâtre. Ce lien existe depuis toujours et les deux arts se sont souvent retrouvés mêlés. Le théâtre offre une autre forme d'oralité au conte car si le conte est adapté de manière orale, très souvent les auteurs et metteurs en scène s'appuient sur les contes littéraires. Tout en jouant sur la part d'oralité de chaque conte, si ce ne sont pas des artistes conteurs qui

¹⁴ *Ibid.* P.184-185.

sont face au public mais bien des comédiens jouant une pièce, il existe pourtant un point commun et fondamental avec le conteur : le rapport avec un public. Même si cela est moins intime avec le théâtre, une performance artistique a bel et bien lieu, c'est du spectacle vivant qui se joue. Le conte va vivre durant cet instant et ne sera jamais le même. Le texte lui demeurera intact mais la performance des comédiens va évoluer avec le temps.

On pourrait conclure que le conte théâtral est peut-être la forme artistique qui lie les deux formes qu'a connues le conte : oral et littéraire mais cela serait probablement réducteur. L'histoire du conte et les formes par lesquelles il est passé sont parlantes. C'est un genre artistique à part qui arrive à s'adapter à toutes sortes de situations mais aussi aux nouveaux courants culturels, passant à l'écrit pour se préserver et retrouvant son oralité quelques siècles plus tard. Le conte a su se couler dans différents médias pour survivre et même se faire connaître du grand public. Les artistes qui ont permis cette sauvegarde viennent de toutes les époques, avec tous, un but différent.

II- Les artistes du conte

a) Collecteurs et auteurs

Durant de nombreux siècles, nous avons pensé que les contes des frères Grimm avaient été écrits par les frères Grimm. Si certains savaient pertinemment qu'ils étaient collecteurs, la méprise prouve que leurs actions n'est pas si connue.

- **Les collecteurs de conte**

Deux grands collecteurs se font face en Europe durant la période "écrite" du conte. En France nous retrouvons Perrault fin XVIIe siècle et les frères Grimm en Allemagne au début du XIXe siècle. Si Perrault arrive à publier les contes oraux avec un certain talent d'écriture, il ne collectera qu'une dizaine de récits laissant de côtés la majorité de cet art oral. La plupart de ces contes ont été perdus ou collectés des siècles plus tard.

Les frères Grimm auront le mérite au contraire de collecter plus de deux cents récits même si leur but premier était scientifique ; ils souhaitaient travailler sur les traditions germaniques et les origines de la poésie allemande. Ils ne cherchaient pas à publier de manière littéraire.

“Plus d’un siècle s’est écoulé, puisque le premier volume paraît en 1812, le second en 1815. Le projet initial est de faire une œuvre scientifique, en rassemblant les traditions populaires avant qu’elles ne disparaissent, et en contribuant à édifier une histoire de l’ancienne poésie germanique dont les contes étaient aux yeux des deux frères, des vestiges.”¹⁵

Cette volonté de protéger une tradition populaire est un des critères des collecteurs contemporains. Au XXI^e siècle, nous continuons à redécouvrir des contes oraux qui n’ont jamais été entendus ou simplement à recevoir de nouveaux conteurs avec leurs contes à eux, leur mémoire collective. La collecte des contes est tout aussi importante que les artistes-conteurs eux-mêmes. Avec les collecteurs, c’est la mémoire des conteurs qui est préservée pour les générations futures.

- **Les écrivains**

Les écrivains, comme les artistes conteurs, sont des créateurs. Ils peuvent s’inspirer d’histoires, de contes voire de légendes ou de mythes anciens mais ils finissent par créer un nouveau conte, le leur.

L’auteur de conte littéraire le plus connu est sans aucun doute Christian Hans Andersen. Ses contes comme *La Petite Sirène*, *La Princesse au Petit Pois* ou *La Petite Fille aux Allumettes* sont des contes littéraires qui ne sont pas passés par une forme orale, ils viennent de son imagination d’auteur.

Ces contes n’ont pas connus plusieurs formes avant d’être publiés dans des livres, leurs formes originales sont connues. L’auteur danois avait une très grande imagination, il a baigné dans les récits depuis sa plus tendre enfance grâce aux récits de sa grand-mère, dont on connaît aujourd’hui les tendances mythomanes. Les histoires abracadabrantesques de la vieille dame ont nourri le jeune Andersen.

¹⁵ Nicole Belmont, *Poétique Du Conte: Essai Sur Le Conte de Tradition Orale* (Paris: Gallimard, 1999). P.30.

Un auteur, quel qu'il soit, sera inspiré par ce qu'on a pu lui raconter ou encore ce qu'il a pu déjà lire. Même si les contes de C.H.Andersen sont des originaux, ils ne sont pas apparus dans sa tête par enchantement, ils proviennent d'une construction qui a prit forme grâce aux récits de son enfance.

La Belle et la Bête de Madame Leprince de Beaumont est devenu un conte très connu mais peu de personnes savent qu'elle a puisé son inspiration dans le mythe *d'Amour et Psyché*. Madame de Beaumont n'est certes pas un auteur comme Andersen, mais sa réécriture du mythe antique la place dans la catégorie des auteurs. Car, après tout, la réécriture des mythes antiques est un des exercices de style du XVIIIe siècle. Madame Leprince de Beaumont, tout comme Jean de la Fontaine ou même Jean Racine usent des mythes antiques et écrivent leurs versions, avec leurs styles propres.

Encore aujourd'hui de nombreux auteurs adaptent des contes et des mythes, réécrivant selon leurs envies. Ainsi de nombreuses pièces de théâtre ont vu le jour de cette manière. Parfois ce ne sont que des détails qui nous rappellent le conte initial comme *En attendant le Petit Poucet* de Philippe Dorin, la pièce fut publiée en 2007 dans laquelle trois personnages ; le Grand, la Petite et le caillou cherchent leur place dans le vaste monde. Durant leur pérégrination, le Grand raconte l'histoire du Petit Poucet, un petit garçon qui avait des poux. On peut encore citer *l'Ogrelet* de Suzanne Lebeau, publié en 2006 avec le personnage d'un petit garçon qui se découvre ogre et qui cherche à vaincre son « ogreté ». Aux XXe et XXIe siècles, les auteurs piochent dans les contes que certains détails et créent de nouvelles histoires ou pièces. Les contes se réinventent, changent de fin ou de héros. Les réécritures touchent aux fondamentaux et aux stéréotypes, elles finissent ainsi pour mieux atteindre un public dont les préoccupations culturelles ont également évoluées.

- **Les artistes-conteurs**

Si les conteurs existent depuis des temps immémoriaux, arrêtons-nous un instant sur la forme qu'il revêt à partir de la fin du XXe siècle ; la nature de conteur qui a vu le jour à la fin du XXe siècle est différente. Cet art oral n'a jamais été consigné par écrit ; la manière de conter, de mémoriser ou tout simplement d'être avec le public n'a jamais fait l'objet d'une quelconque étude et encore moins une poétique à l'inverse des autres

arts du spectacle vivant les siècles précédents. Cet art est resté oral et son apprentissage aussi. Lorsque les conteurs ont recommencé à performer, il leur a fallu effectuer un véritable travail de recherche et de réappropriation pour maîtriser un art vivant passablement oublié. Les artistes-conteurs – reconnus comme intermittents du spectacle – ont dû réapprendre un art qui était passé sous silence depuis plusieurs années. Le travail de conteur comme celui de Catherine Zarcate, de Bruno de la Salle, de Jean-Pierre Chabrol ou encore de Nacer Khémir est le terreau du conte oral contemporain tel que nous le connaissons. Ces artistes précédemment nommés font partie des poètes, musiciens, écrivains qui se sont croisés entre 1975 et 1980 dans plusieurs villes de France où ils fondèrent le premier mouvement des conteurs de France. Chacun de ces artistes est maintenant reconnu dans le milieu des arts du récit, ils font partie des premiers artistes du renouveau du conte.

“ Les uns et les autres commencent à mener des expériences qui resteront jusqu'à aujourd'hui, des références dans la construction de cet art. S'ils font vivre dès l'origine une vision contemporaine du récit, ils s'attachent à faire le lien avec la tradition orale. Ils posent les problématiques de leurs pratiques artistiques et cherchent à y répondre. De nombreuses questions encore vivaces, aujourd'hui, se font jour :

- les liens entre un art naissant et la tradition,
- les liens avec la musique, avec l'écriture
- la question du travail individuel ou collectif,
- le récit, le conte est-il un spectacle vivant ou une forme littéraire ?
- la transmission orale est-elle le seul espace de la formation des acteurs de cet art ?

Les expériences sont nombreuses, stages de formation (Vannes en 75, Grenoble en 77), rencontres, créations collectives et concours”¹⁶

Le travail de ces artistes-conteurs fut très important et il a permis la renaissance du conte oral. La tradition orale des siècles passés est perdue, mais grâce à des artistes comme ceux cités précédemment, qui se sont posés les bonnes questions et ont cherché à relier les arts et les publics autour de la question du conte oral, le renouveau du conte a pu exister et de nouveaux artistes conteurs ont pu prendre leur envol.

Il existe maintenant des formations dites plus “académiques”, les arts du récit possèdent maintenant des infrastructures qui leurs sont consacrées, comme le centre des Arts du Récit en Isère ; et plusieurs Scènes Nationales et salles de spectacle tendent vers une programmation contenant des artistes-conteurs.

¹⁶ *Op cit.* L'art du récit en France. P.15.

- **Metteurs en scène**

La question de la scène pour le conte oral tient une place de choix dans les questionnements dans le renouveau du conte. La place de la scène dans la performance d'un artiste conteur, l'idée d'un spectacle vivant lors d'une performance.

Nous avons pu constater dans le chapitre précédent que théâtre et conte sont reliés depuis plusieurs siècles, voire même plusieurs millénaires. Rien d'étonnant à ce que le renouveau du conte oral se soit aussi ressenti dans le monde des arts du spectacle et tout particulièrement sur scène. De nombreux metteurs en scène, très souvent auteurs, ont écrit et monté des pièces sur des contes. Parmi les grands noms, il est impossible de ne pas penser à Joël Pommerat¹⁷ et ses pièces comme *Le Petit Chaperon Rouge* ou encore sa dernière création *Cendrillon*.

Bien sûr, cet auteur-metteur en scène n'est pas le seul en France à écrire et jouer ses adaptations de conte ; Gilles Granouillet fait aussi partie de cette catégorie théâtrale avec son *Poucet pour les Grands*.¹⁸

Même s'il n'est pas rare de voir les metteurs en scène écrire eux-mêmes leurs textes ; il arrive aussi qu'il commande des créations à d'autres auteurs. Ce fut le cas de Clément Arnaud qui commanda *Un caillou dans la botte* à Simon Grangeat, la pièce qui fut jouée à l'Espace 600 de Grenoble l'année dernière¹⁹.

À partir de ces différents exemples, on peut voir que le processus de création d'une pièce basée sur un conte diffère selon les méthodes de travail mais aussi la vision désirée par le metteur en scène.

Un metteur en scène va faire des recherches sur le thème de sa pièce, il va chercher ce qui a déjà été fait sur ce même conte ; il peut aussi lire différentes œuvres déjà existantes.

Certains, comme Joël Pommerat, ne travaillent pas en amont mais pendant les répétitions. Ses pièces et textes naissent sur le plateau, avec les comédiens. La création

¹⁷ Voir deuxième partie

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

de ses pièces, même si Pommerat choisit les phrases et les actions dans la pièce, est fortement inspirée par la singularité des comédiens avec qui ils partagent cette expérience créatrice.

D'autres metteurs en scène vont s'inspirer de ce qui a déjà pu être fait ou utilisé dans d'autres cultures pour créer un personnage, comme le fait Clément Arnaud dans son Poucet en créant Nikolaï Ogrousky, voulant un personnage d'ogre qui reprend l'image du grand méchant russe durant la Guerre Froide. Même s'il n'a pas écrit la pièce, il a beaucoup échangé avec S.Grangeat pour que leur vision se retrouve.

Le metteur en scène est assez polyvalent sur les créations de conte qui sont faites au théâtre. Il peut en être l'auteur et ainsi choisir ce qu'il veut faire et représenter, il peut travailler conjointement avec l'écrivain ou encore prendre un texte et le monter sans pour autant se concerter avec son auteur. Les formes que prennent ces créations théâtrales sont toutes différentes ; s'il n'existe pas deux contes identiques, il en va de même pour les pièces de théâtre même si leur conte, voire leur texte d'origine, demeurent inchangés.

b) Les oppositions, des visions différentes

Force est de constater que l'univers du conte regroupe des personnes d'univers divers. Le conte étant un art malléable, de nombreuses formes artistiques peuvent l'utiliser. Pourtant, malgré un indéniable lien entre les différents "artistes" précédemment cités, un abîme les sépare.

- **L'écrit et l'oral**

La grande différence, avant même de chercher à distinguer la performance d'un artiste-conteur et d'une pièce de théâtre, vient de deux littératures : une littérature écrite et une littérature orale.

Ces deux littératures sont très souvent parallèles mais ne se rejoignent jamais. Durant une longue période, la parole fut moins importante que l'écriture, il en va de même pour l'école, allant jusqu'à la dénaturer en la soumettant à une parole écrite. Peu à peu les traditions orales ont dû prendre la route d'une codification écrite, perdant ainsi de la singularité et de la spontanéité dont nous avons fait mention précédemment. L'écriture est devenue prépondérante, déterminant même une façon de penser.

« Depuis plusieurs siècles, notre civilisation s'est attachée à déployer sa pensée scientifique, sociale et religieuse par le moyen de l'écriture et de l'imprimerie. Il s'en est suivi une relégation progressive de la parole à des tâches de moins en moins considérées. Ainsi l'école publique s'est attachée à diffuser une langue assujettie à ses formes écrites et centralisatrices et a écarté de ses enseignements l'expression parlée et ses particularismes ainsi que tout ce qui pouvait s'en rapprocher. C'est ainsi que les traditions orales populaires ont été soit défigurées pour rentrer dans des moules littéraires enfantins, soit dévalorisées et déconsidérées jusqu'à être rejetées par ceux-là même qui en avaient héritées. Elle a parallèlement imposé la manière de « parler comme un livre » qui oblige à lire mentalement ce que l'on dit plutôt qu'écrire ce que l'on parle. »²⁰

L'histoire de ces deux littératures montre déjà leur opposition, si la littérature orale est la première à exister et a contribué à la création de la seconde, elle a été phagocytée par cette dernière. À notre époque, la littérature orale commence à retrouver ses lettres de noblesse, n'étant plus sous le joug de l'écriture. Mais ce rapport de force que l'Histoire nous montre n'est pas la seule chose qui les oppose. Le temps dans lequel s'inscrivent les deux littératures n'est absolument pas le même. Si l'écrivain est absent quand on le lit, l'artiste-conteur lui est présent quand nous écoutons. La réception des deux œuvres est très différente, la littérature orale a besoin d'une présence, d'un corps pour pouvoir s'incarner alors que la littérature écrite continue d'exister même s'il n'y a aucun corps pour la recevoir, et, en ce sens, elle n'est pas vivante comme la littérature orale, qui ne peut vivre qu'au travers des corps et des espaces.

« Ce qui distingue l'écrivain de celui qui parle, c'est que l'un est là, l'autre n'y est plus. Il est difficile de se manifester sans être là. Il faut donc y être, c'est impératif. Toute autre manifestation est marquée du sceau de l'absence. On doit être là, avec tout son corps, et toute l'attention qu'il permet. La parole a besoin de présence. Présence de quoi, présence de qui, là est la question. Elle passe par ce qui la perçoit, par le corps qui est notre espace, notre coffre. Il contient notre énergie, notre pensée, nos sentiments, nos impressions. Il en est le contenant et le garant, il porte notre histoire. Il est la voiture. Il est notre théâtre ambulant comme celui de ceux à qui il s'adresse. Il représente ce dont nous parlons. »²¹

²⁰ *Op cit.* La Salle. P.17.

²¹ *Ibid* P.21

La littérature écrite, bien que très importante encore aujourd'hui apparaît comme incomplète à côté de l'oralité, si elle conserve de manière intemporelle et figée les informations qui lui sont donnée elle est incapable de les faire vivre comme le fait l'oralité.

‘‘Ce qui distingue encore la parole de l'écriture, nous l'avons dit, c'est le son. L'une est sonore, l'autre ne l'est pas. Et pour aller dans le sens de Michel Foucault, on peut dire que l'écriture n'est qu'une partition partielle de la parole dont elle témoigne. C'est sa qualité et sa limite. Elle conserve la trame et son contenu intemporel mais elle néglige les autres paramètres sonores, spatiaux et musicaux de la parole : le tempo, le rythme, les hauteurs mélodiques, le timbre, l'intensité, enfin, l'interprétation. Confondre l'écriture d'une parole et la parole dont elle témoigne revient à la confusion de la carte avec le territoire.’’²²

L'écriture n'a aucune mélodie, aucune variante ; si les mots contiennent une vraie musicalité cette dernière ne prend forme qu'une fois que les mots sont lus. La lecture d'une œuvre écrite nous permet de revenir en arrière, arrêter le temps, chose que la littérature orale ne peut pas faire.

- **La performance de l'artiste-conteur et la performance théâtrale**

Il est beaucoup plus difficile de différencier deux arts du spectacle vivant. À la différence du débat précédent, les deux arts passent par la parole. Il n'y a pas la question d'une perte de vie ou d'absence de musique ; au contraire les deux arts s'en rapprochent dangereusement. Les points de rencontre sont tellement fréquents que pour certains, les artistes-conteurs sont des metteurs en scène-acteurs qui présentent une pièce de théâtre et non un conte. Le fait que la scène soit ouverte aux artistes-conteurs induit d'autant plus facilement en erreur. Le conteur peut se mettre en scène, chaque artiste choisit d'être proche du monde du théâtre ou de s'en éloigner mais l'idée de jeu pour un artiste-conteur peut être utilisée :

‘‘Le conteur joue. Il joue comme un comédien joue. Il joue d'abord à être lui-même. Il joue ensuite à un personnage ou un autre, un objet un lieu, un élément. Mais ce qu'il joue d'abord, c'est l'histoire. C'est ce qui le différencie du comédien. Tout en étant comédien, le conteur est metteur en scène d'une scène qui se trouve en lui-même et dont ce qui l'entoure et lui-même ne sont que la

²² *Ibid.* P.20.

représentation. Il remplit une fonction de représentation. Il fait apparaître l'invisible. Il remplit une fonction magique et participe à l'expression du sacré.²³

La différence entre un comédien, un metteur en scène et un artiste-conteur, c'est que ce dernier cumule différents rôles lors d'une performance ; il n'est pas simplement un conteur ou un comédien, il est aussi poète car les contes qu'il performe sont ses créations, sa mémoire. Sur ce point-là, la performance théâtrale apparaît moins riche en variations de rôles.

“Homère, artiste de la parole par excellence, nous a laissé à travers l'*Odyssée* et l'*Illiade*, le parfait exemple d'un homme rassemblant tous les attributs du manieur de mots, ceux du poète quand il compose, invoque et chante ; du conteur quand il raconte, décrit, argumente ; du comédien quand il incarne les différents personnages auxquels il a donné vie. Le conteur, à son image, et toutes proportions gardées, agit de même. Il dispose de tous les outils et des compétences des artistes de la parole dans toute leur variété. Il est conteur à plusieurs titres et peut honorer de ce fait les fonctions qui en découlent.”²⁴

Toutes ces qualités que possède un artiste-conteur et qu'il met en avant lors d'une performance sont aussi présentes dans une performance théâtrale mais elles ne sont pas condensées en une seule et même personne. Le poète intervient de manière antérieure à la performance, il n'est plus présent lorsque son travail est mis en scène. Pour préciser, on peut réemployer les notions précédemment traitées : le conteur a recourt à une littérature orale qu'il a créée lui-même et qu'il performe, alors qu'une performance théâtrale se basera le plus souvent sur une littérature écrite qui connaîtra plusieurs lectures conjuguées, celle de l'auteur, du metteur en scène et du comédien, avant d'arriver devant le public et d'être transcrite à l'oral.

La performance d'un artiste-conteur n'a besoin que de son conteur et du public alors que la performance théâtrale est construite sur plusieurs personnes en plus du public. Mais le théâtre possède quelque chose que les conteurs n'utilisent pas ou alors très rarement, la matérialité.

En effet, les artistes-conteurs se servent de leur imagination et font ainsi travailler celle de leur public ; il est très rare qu'un conteur se serve d'un décor ou de quelconques accessoires. À l'inverse, le théâtre est maître dans l'art de créer sur scène les décors et les costumes. Les éléments sont rarement laissés à l'imagination, beaucoup de subjectivité est imposée au public. Les actions ne sont plus imaginées, elles sont

²³ *Ibid.* P.42.

²⁴ *Ibid.* P.40

montrées, les comédiens font vivre sur scène le récit imaginaire que le conteur fait vivre dans notre tête.

Si la performance du conteur a une valeur immatérielle, qui n'est pas tangible, la performance théâtrale apparaît comme beaucoup plus physique, plus réelle. Cette réalité est la force du théâtre comme l'utilisation de l'imagination est celle de l'artiste-conteur.

La performance du conteur aura quelque chose de plus personnel, la lecture qui est faite est individuelle, les spectateurs peuvent facilement imaginer les personnages du conte à leur manière et il est fort probable que personne ne décrira la même chose alors que le théâtre impose une image. Cette réalité imposée peut être aussi un atout, elle possède une valeur collective, la performance de la pièce est vue de la même manière par tout le public. Si la vision est imposée, unanime et commune ; les spectateurs peuvent débattre sur le sujet car ce qu'ils ont vu, les actions jouées par les comédiens, les costumes qu'ils portaient, sera identiques pour chacun.

Les deux performances sont liées sans être égales ; la performance théâtrale représente ce que le conteur a dans la tête et qu'il tente de décrire dans sa propre performance, mais parfois le théâtre passe outre le conteur et se matérialise sur scène.

c) Production et enjeux esthétiques des différentes formes du conte

De nombreuses caractéristiques opposent et relient ces artistes et le conte, quelque soit son genre, lie les hommes. Les siècles et les hommes ont juste appris à le développer sous différentes formes pour le faire vivre sous différentes époques.

- **Le conte sur scène**

L'idée de scène est très répandue dans l'univers de l'art oral. Si le conte peut s'en passer, il n'est pas rare que l'artiste-conteur performe sur une scène voire un espace considéré comme scénique. Pourtant nous l'avons constaté, le conte oral n'est pas obligatoirement un conte théâtral. L'artiste-conteur n'est pas un comédien ; il est lui-même. Il catalyse le conte qui se joue dans sa tête et le fait partager au public.

La scène offre un rapport public-conte plus vivant. Il fait vivre le conte, le spectateur peut se passer de l'artiste-conteur qui a un rôle de catalyseur entre le public et l'histoire. Au théâtre le public est face à l'histoire, personne ne peut donner de conduite à suivre face au récit qui est rapporté ; le spectateur choisit par lui-même. Sans guide, il décide quoi penser du conte présenté. La scène va regrouper les gens, les générations. Elle apporte aux artistes-conteurs une valeur officielle, on peut parler de consécration. Cette place est beaucoup plus contraignante pour le conte et l'artiste-conteur que le sont les espaces habituels des représentations ; les places de villages où encore les bibliothèques, des lieux de rencontres où les gens se retrouvent et s'écoutent. Les scènes détiennent une aura d'institution, de sérieux, d'intellectuel. Pour monter sur les planches, il faut faire ses preuves.

''Ils se produisent enfin, mais plus rarement que dans les lieux cités précédemment, sur des scènes, dans certains cafés ou cabarets spécialisés dans le conte, dans des centres culturels ou de rares scènes nationales, dans des théâtres ayant inclus les arts de la parole dans leur programmation, dans des festivals ou lors des fêtes. C'est là que leur est demandée la plus grande exigence artistique ; c'est là qu'il faut distraire, émerveiller, émouvoir, relier, témoigner, transmettre, c'est là qu'ils sont appréciés ou écartés. C'est dans la variété de ces lieux et de leur fonction, des difficultés qu'il rencontre que le conteur construit son art et se fait reconnaître. C'est à travers ces expériences et l'acquisition des répertoires et des savoir-faire qui requièrent ces situations, avec l'enfant, l'adolescent, l'urbain, le rural, le vieillard, le touriste, le malade, devant l'amoureux de contes que le conteur se forge une parole souple, adaptable et universelle, un style, une écriture, une conviction qui caractérise sa compétence et justifie sa reconnaissance sociale actuelle.''²⁵

La scène offre un rayonnement au conte oral beaucoup plus important que celui de la simple communauté. Elle le porte plus loin, vers d'autres institutions, l'artiste-conteur peut être reconnu. Le théâtre, les scènes nationales apportent un poids intellectuel à chaque spectacle et performance artistiques qui sont portées dans leurs édifices. Ces productions artistiques portées sur scène sont marquées d'une grande exigence artistique, mais cette exigence est normée, si la valeur esthétique de ces performances ne peut pas être remise en doute, sa variété est plus faible.

La scène offre une crédibilité aux performances mais toutes les performances n'ont pas accès à ce sésame ; il faut rentrer dans un cadre spécifique. Tous les spectacles basés sur des contes n'ont pas leur place sur des planches. Pour garder en liberté, certains artistes évitent la scène.

²⁵ *Ibid.* P.39.

- **Le conte imprimé**

Le conte a sa place sur la scène et cela permet de lui donner une valeur de spectacle vivant. Il y a pourtant une différence entre conte oral et conte théâtral ; le conte écrit est encore plus différent.

Ce dernier ne passe pas par l'oral, nous avons remarqué plus tôt que la forme écrite le cantonne parfois à son rôle de garant d'une mémoire quand sa mise en voix lui confère davantage de force. L'écriture peut sembler lui ôter tant de vitalité, qu'il ne lui reste qu'une consistance de mémoire sans que l'émotion soit ancrée dans le texte. Si nous pensons ainsi, les contes écrits peuvent se réduire à des mots qui servent à la conservation du savoir. Cette manière de penser pourrait fonctionner dans une société où l'écriture est nulle, voire quasi inexistante. L'Europe possède un vécu autour de l'écriture qui existe depuis l'Antiquité. L'invention de l'imprimerie évoquée plus tôt, a contribué à la diffusion des œuvres écrites qui, associées à l'essor progressif de l'école, a permis la démocratisation du savoir en général, de l'écriture en particulier. Pendant de nombreux siècles, l'écriture a pris le pas sur la parole, nous l'avons constaté avec le recul de l'oralité, un vrai besoin de savoir bien écrire a vu le jour. Lorsque *Les Contes de ma mère l'Oye* est publié, c'est une vraie mode d'écrire des contes qui est lancée, il suffit de voir le recueil *Le Cabinet des fées* réunissant de nombreux contes de fées écrits de ces mêmes contemporains ; l'écriture de conte étant la dernière grande mode des salons parisiens à la fin du XVIIIe siècle. Tout le monde voulait écrire avec autant de bon goût que Charles Perrault. Cette idée reste prégnante dans les siècles d'expérimentations littéraires ; il faut écrire selon les canons esthétiques de l'époque, réussir cet exercice laborieux, permettait d'acquérir une certaine notoriété en société où l'esprit et les belles-lettres étaient très estimés, l'exercice d'écriture de conte n'est d'ailleurs pas le seul de l'époque ; nous pouvons aussi citer La Fontaine et ses *Fables* – entre autres basées sur celles d'Ésope, de Phèdre – ou encore les *Maximes* de La Rochefoucauld. Que ce soit au théâtre ou en poésie, l'écriture d'œuvres littéraires est très codifiée et malgré la variété d'écritures qui existe à notre époque, écrire une œuvre de n'importe quel genre est reconnu comme un important travail auquel on accorde une véritable valeur artistique.

Si les contes ont retrouvé leur oralité aux XXe et XXIe siècles au travers des artistes-conteurs et aussi du théâtre, de nombreux auteurs continuent d'écrire ; la plupart des

pièces de théâtre sont par exemple d'abord écrites. Si les pièces finissent par être jouées, leurs auteurs doivent d'abord trouver les mots pour les écrire. Le théâtre est tout aussi important à l'oral qu'à l'écrit ; leurs valeurs diffèrent mais les deux objets artistiques sont considérés à égalité.

Le processus d'écriture est tout aussi important que le processus de création. Le théâtre a tendance à se servir d'improvisation mais aussi de l'écriture pour créer de nouvelles pièces.

Ainsi, malgré la perte de vitalité du conte au travers de l'écriture, cette dernière permet de conserver la trame initiale du récit et elle peut aussi permettre de créer de nouveaux contes qui pourront un jour être lus à voix haute ou interprété. L'écriture conserve l'essence du récit et n'interdit pas la création. Pour cela, il suffit juste que l'auteur sache réassembler des mots pour faire rêver son lecteur. L'utilisation de l'écriture à bon escient peut donner des textes d'une grande poésie.

- **Le conte au travers de l'artiste-conteur**

La scène octroie une crédibilité au spectacle vivant qu'est le conte, il lui donne une vraie consistance, le faisant sortir de la communauté ; l'écriture, quant à elle, apporte une sécurité en protégeant le récit tout en lui apportant une toute autre valeur, celle d'être reconnu par une société qui est régie par l'écrit. Si nous ne comptons que sur la valeur que la société accorde aux contes alors oui, les deux médias précédents confèrent une valeur artistique aux yeux des institutions. Les enjeux esthétiques des deux premiers médias offrent une sécurité au conte ainsi qu'une reconnaissance artistique.

L'artiste-conteur n'est pas aussi dur envers le conte, chaque conteur est différent et ses codes sont tout aussi variables. La codification et la rigidité que l'on peut trouver au théâtre ou dans l'écriture ne sont pas aussi présentes. L'oralité autorise davantage de flexibilité aux arts du récit même si la performance orale est un exercice fastidieux ; il faut parvenir à partager avec le public et savoir le faire rentrer dans son propre univers. L'artiste-conteur nous fait rentrer dans son intimité quand il raconte ses contes. Si un écrivain se dévoile en écrivant, il reste tout de même absent lors de notre lecture tandis que l'artiste-conteur s'expose au regard de son public. Nul besoin d'une scène, d'un

théâtre, l'artiste-conteur est sa propre scène ; il se moque d'être reconnu des grandes institutions tant que les gens viennent l'écouter. Les enjeux esthétiques d'un conteur paraîtront moindres à côté des autres medias, il cherche seulement à lier les gens au travers de sa performance.

‘Donner une définition d'un art naissant est une gymnastique assez périlleuse. L'Art du Récit est un art de la relation, dans le sens de « relater » et dans celui de relier. Au-delà de cette première approche, nous pouvons constater que chaque artiste porte un point de vue, un éclairage particulier, construit année après année, au fil de sa propre expérience. On peut pourtant faire apparaître quelques constantes:

- Une adresse directe au public,
- Un répertoire spécifique,
- Un refus de l'incarnation de personnage (si ce n'est celui du conteur),
- Une écriture directe,
- Une capacité permanente et en direct à être l'auteur de ses propres paroles,
- Une capacité d'adaptation à l'espace,
- Une production orale d'images mentales.’²⁶

L'artiste-conteur porte son art, comme le livre porte l'écriture et la scène ses comédiens. Tous différents en ayant des points communs et cette volonté inébranlable de relier les gens et de les faire rêver.

Le conte, sous ses différentes formes et sous différentes époques, a su trouver des partisans qui l'ont développé et mis en avant. Les medias qui se sont intéressés au conte ont su ainsi développer les différentes esthétiques que les contes possédaient, passant de l'oral à l'écriture, de la scène intérieure des conteurs à la scène du théâtre. Chaque style artistique et artiste ont su puiser dans ce genre hybride et ont su lui donner une forme particulière.

Si aucune forme n'est identique, la volonté de faire rêver reste similaire.

²⁶ *Op cit. L'art du récit en France. P.17.*

III- L'intérêt du public pour le renouveau du conte

a) Une captation visuelle, une attraction des yeux

Une pièce de théâtre, c'est avant tout un spectacle visuel et auditif. Durant le temps de la pièce, le spectateur se retrouve dans un espace-temps clos où se déroule une histoire qui, une fois achevée, le ramène dans sa réalité. Le théâtre fait rêver autant qu'il fait réfléchir ; mais surtout il nous conduit dans un univers étrange et unique à chaque nouvelle représentation.

- **Un univers merveilleux ou le spectacle immersif**

Les contes oraux sont réputés pour leur capacité à mener leur auditoire dans un autre monde le temps d'une performance ; si le conteur est habile dans son art, le spectateur voyage dans cet univers merveilleux. Le théâtre quant à lui va plus loin car en plus d'offrir un univers de musicalité et d'oralité, il cherche à représenter visuellement cet univers merveilleux. Nous avons parlé dans les chapitres précédents, le théâtre fait vivre le conte, il offre une matérialité à l'histoire qui est racontée. Certaines pièces vont plus loin et invitent le spectateur à monter sur scène. C'est le cas de *L'intrépide Soldat de Plomb* de la Compagnie Stefan Wey où le comédien jouant Hans Christian Andersen convie le public le rejoindre sur scène, sous "sa couette" pour qu'on se raconte des histoires. Ainsi une bâche blanche se gonfle sous nos yeux et offre un espace intime où le public se trouve dans une bulle avec le comédien. L'espace est clos, une seule entrée et une seule sortie sont possibles. Le comédien joue avec les ombres et un livre en relief, le public est immergé dans son monde.

Ce genre de spectacle immersif est très particulier mais aussi très intime, toutes les pièces ne peuvent pas se le permettre. Cela n'empêche pas le public d'entrer dans leur univers, et de les découvrir au travers de la scène. Le public n'a pas toujours besoin d'être dans une ce cocon, au sens propre comme figuré, parfois un simple détail sur scène peut éveiller le merveilleux en nous. Ainsi dans la pièce *Bambina Mia* de la Compagnie Ruota Libera, qui fut créée en décembre 2013 à Rome, l'esprit de la forêt qui

joue avec la petite fille est l'unique symbole de magie²⁷. Ce personnage a tout de suite attiré la sympathie du public et à la fin de chaque représentation, les enfants se pressaient pour voir "la fée" de plus près, certains demandant même s'ils pouvaient la toucher. Le côté merveilleux du conte est montré, il n'est plus imaginé mais imagé.

- **Le monde des poupées et des marionnettes**

Le comédien est très important nous avons pu le constater avec les exemples précédents, que ce soit un personnage historique, comme l'auteur H.C.Andersen, ou un être mythique comme un esprit de la nature ; les comédiens et les personnages qu'ils représentent font vivre le conte sur scène. Leur présence fait vivre l'univers de la pièce tout en la matérialisant dans notre réalité.

Certaines pièces comme *Un Beau matin*, *Aladin*, *Queue de Poissone* ou encore *Cendrillon* la chorégraphie de Maguy Marin, offrent le premier rôle aux marionnettes. S'il y a bien une présence de comédien ou de conteur sur le plateau, c'est avant tout les marionnettes les véritables héros. Ainsi le spectateur voit s'animer devant ses yeux les personnages dans leurs formes de chiffons et de bois. Chez Maguy Marin, c'est encore plus particulier car les traits des danseurs sont dissimulés sous des masques de poupées, ainsi ce ne sont pas des hommes et des femmes mais bien des poupées qui semblent danser et vivre l'histoire de *Cendrillon*. Ils ne redeviennent des êtres de chair et de sang qu'à la fin de la pièce où ils retirent leurs masques, apparaissant enfin à figure humaine face au public. Ce choix de mettre en avant des poupées apportent dans ces trois œuvres une vision du monde merveilleux quelque peu fantastique. En effet, les spectateurs peuvent voir des marionnettes s'animer et faire vivre l'histoire à la place des comédiens, il y a une seconde magie qui est mise en œuvre ici. C'est encore plus flagrant avec *Cendrillon*, les poupées bougent toutes seules et dansent sans l'aide d'un quelconque marionnettiste ; un monde merveilleux qui semble tout droit sorti de notre imagination tant les danseurs évoquent de vraies poupées.

Dans *Queue de Poissone*, la comédienne alterne entre le rôle de marionnette et de comédienne. Elle joue plusieurs rôles mais aussi avec plusieurs façons de jouer dans

²⁷ Voir photo annexe P.113.

cette pièce où elle transforme son propre corps en marionnette pour créer d'autres personnages. Ici, la manière même de jouer les pièces apportent un nouveau niveau de merveilleux, créant directement sur scène différents types de merveilleux ou de situations au sens large.

- **L'importance des lumières et des décors**

L'attrait visuel d'une pièce de théâtre ne tient pas uniquement à la direction et à la performance du comédien, de son personnage. Ce que le théâtre offre, c'est sa matérialité, en plus de faire vivre les personnages sur scène; c'est tout un univers qui est recrée : château, forêt, costumes. Nous avons pu constater que le théâtre fut pendant longtemps le genre dominant et incontesté pour montrer les contes de fées grâce à sa machinerie. Au travers d'effets spéciaux et de jeu d'éclairages, la scène devenait un autre univers. C'est encore le cas aujourd'hui et c'est d'ailleurs grâce à ces décors et ces jeux de lumière que la magie du conte peut exister sur scène.

Dans une pièce, l'attraction visuelle est très importante, si l'œil du spectateur n'est pas attiré, il y a peu de chance qu'il s'intéresse à la pièce. Joël Pommerat l'a bien compris et ses pièces en sont le reflet ; ainsi dans *Le Petit Chaperon Rouge*, c'est au travers d'un jeu d'ombres et de lumière que le loup apparaît sur scène alors que la comédienne porte un masque noir et que tout le reste de son corps est caché. Seules quelques lumières apportent de la substance au loup. Le jeu de lumière qui est ainsi porté sur le personnage du loup donne l'impression qu'il y a un vrai loup sur scène. Ce procédé est aussi très important dans *Poucet pour les Grands* où l'ogre n'est jamais représenté sur scène, seul une ombre gigantesque le définit. Ce choix de mise en scène donne à l'ogre une image encore plus terrifiante car il est impossible de le personnifier ou de le matérialiser même s'il est présent. Le spectateur se retrouve submergé par cette ombre qui le recouvre et devient captif de cette voix grave qui grogne « J'ai faim ! ».

Ces jeux d'ombres et de lumières sont donc primordiaux dans les mises en scène. Bien entendu les décors et les costumes peuvent également beaucoup ; ainsi dans *Cendrillon* de Maguy Marin, les masques et les décors donnent tout de suite la vision de la chorégraphe d'une maison de poupée dans laquelle va se jouer l'histoire de Cendrillon. Les poupées s'animent, jouent dans la maison, portent des robes de bal et dansent. Leurs

accessoires se composent de chevaux de bois et de petites voitures ; c'est tout un univers de jouet qui est recréé sur scène²⁸, on se surprend à retrouver nos propres jeux d'enfants quand les poupées racontent l'histoire que nous désirons entendre. Cet univers de rêve se retrouve aussi dans la pièce de Matěj Forman *Un Beau Matin, Aladin* où les décors et les marionnettes rappellent l'univers des *Mille et une nuits*²⁹. C'est aussi le cas de *Bambina Mia* où les ombres et les lumières vont recréer la forêt et aussi la chambre de la petite fille.³⁰

Cet univers enchanteur fait vivre le conte sur scène de différentes manières, chacune apportent sa vision du merveilleux et très souvent elles sont reliées entre elles. Très souvent le théâtre tend à apporter le maximum de matérialisation sur la scène pour que le spectateur n'ait plus qu'à observer et à écouter. Néanmoins la réception du spectacle n'est pas aussi simple, malgré une volonté de matérialiser le conte sur scène pour le rendre le plus réel possible. Le spectateur doit encore décider s'il accepte ou non de rentrer dans l'univers de la pièce qui lui est présentée.

b) Diffusion et réception auprès du public

Nous avons pu le constater, le conte théâtral sait capter son auditoire. Il faut pourtant davantage qu'une simple attraction visuelle pour intéresser et capter l'attention du spectateur.

- **La curiosité du spectateur**

Si le spectateur est fasciné par ce qu'il voit sur la scène du théâtre, il en faut plus pour le faire rester ou lui donner envie de voir d'autres performances du même genre.

²⁸ Voir photo annexes p. 114.

²⁹ Voir photo annexe p.114.

³⁰ Voir photo annexe p.115.

La curiosité même du public doit être piquée pour lui donner envie de revenir. Le choix des sujets des pièces, les contes, peuvent donner l'impression que ce sont des choses ridicules et que personne n'aurait envie de venir voir Cendrillon ou le Petit Poucet sur scène. Pourtant c'est tout le contraire que l'on observe. À l'heure actuelle, les contes ont la belle vie sur scène, les performances artistiques et le travail de mise en scène y sont pour beaucoup. Dans le chapitre précédent, nous avons pu constater que la création de ce monde merveilleux constituait une grande partie du travail ; le spectateur fait le reste en choisissant de venir voir cette pièce. Des histoires basées sur les contes qui ont, pour la plupart, bercé notre enfance attirent toujours l'attention. La phrase de Jacob Grimm sur l'importance des contes pour petits et grands montrent que chaque génération est concernée et que le conte est encore d'actualité³¹ ; et la mise en théâtre la rend tout aussi efficace.

Les contes interrogent, sur notre société mais aussi sur nous-mêmes. Ils sont aussi une part de notre enfance, un monde de rêve et d'imaginaire ; le merveilleux est très important dans les contes et c'est aussi cette marque qui va attirer le public. La société a besoin de récit, les contes font partie de notre histoire et de notre culture ; les créer sur scène donne envie d'en découvrir une nouvelle lecture qui apporte son lot d'interrogations avides : quel point de vue sera choisi, comment seront joués les personnages, le conte sera-t-il modernisé ?

Toutes ces questions vont attirer le spectateur au théâtre pour découvrir cette nouvelle lecture du conte. Une histoire que l'inconscient collectif partage et qui le pousse à redécouvrir encore et encore.

- **Réaction et acceptation (ou non acceptation)**

Que ce soit un conteur ou une mise en scène au théâtre le public a deux choix ; entrer dans l'univers de l'histoire ou le rejeter. Toutes les pièces de théâtre peuvent être parfaitement jouées, avoir une mise en scène qui donne une véritable idée du monde féérique du conte, si le public ne rentre pas dedans, alors la magie ne peut pas opérer.

³¹ Voir partie c) La vraie/fausse catégorie jeunesse.

Ainsi ce qui rentre dans cet univers voient le loup de Joël Pommerat mais ils voient aussi la fée de *Bambina Mia* voler. Ce choix d'accepter la pièce de théâtre n'est pas une donnée propre au conte théâtral ; c'est une valeur commune à n'importe quelle mise en scène. Le spectateur doit jouer le jeu, accepter les artifices du théâtre pour pouvoir entrer dans le monde mis en scène. S'il y a rejet, il lui sera impossible de voir le merveilleux des contes joués sur les planches ainsi que le travail de mise en scène. Il arrive que des spectateurs n'aient pas aimé la pièce qu'ils ont vue car ils n'ont pas réussi à « rentrer » dans son univers. Pour pouvoir réagir à une pièce, il faut auparavant que l'accord tacite entre spectateur et théâtre soit admis.

“Nulle machinerie ne vient ici expliciter la fantaisie de la situation, ni souligner le caractère merveilleux de cette évocation donnant accès à un ailleurs perdu et lointain. La scène tient essentiellement par l'illusion consentie de l'auditeur à la magie du chant et à la puissance analogique de la métaphore,(...).”³²

L'illusion consentie offre au public la vision du monde merveilleux des contes, que ce soit au XVIIIe, XIXe , XXe ou XXIe siècle, cette illusion est toujours d'actualité, ce pacte entre spectateur et théâtre permet de comprendre le monde qui est représenté et aussi d'y croire.

En croyant à cet univers, en acceptant cette illusion, différentes réactions sont possibles. Dans la pièce de Tiziana Lucattini *Les Chevrettes et le Loup*, les enfants ont d'abord une réaction très violente envers le loup, figure effrayante du conte³³, puis leur comportement vis-à-vis de ce personnage change quand ils voient le loup faisant du bouche-à-bouche à son doudou puis lorsqu'il sauve la Petite Chèvre du piège du chasseur³⁴. Le personnage évolue, même si certains enfants continuent à avoir peur de lui, même à la fin de la pièce ; la majorité est conquise par ce personnage de grand méchant loup détenteur d'un doudou et sauvant les petites chèvres. Dans *Un Beau matin Aladin*, les enfants sont fascinés par la marionnette du sorcier qui fait approximativement deux mètres et envoie ses mains au dessus du public. Ce personnage gigantesque est terrifiant³⁵ et pourtant Aladin va l'affronter ; ce duel entre le sorcier qui dépasse la comédienne jouant Aladin d'au moins deux têtes a quelque chose

³² *Op cit. Les Scènes de L'enchantement. P.29.*

³³ Voir photo annexe p.115.

³⁴ Voir photo annexe p.116.

³⁵ Voir photo annexe p.116.

d'envoûtant pour les enfants qui y voient sans doute, dans ce combat un enfant face à un adulte qui malgré une différence de taille et de force refuse d'abandonner et de fuir.

Les actions des personnages font réagir le public mais leurs comportements et leurs personnalités contiennent aussi un potentiel propre à susciter les réactions ; comme Nikolai Ogrousky dans *Un Caillou dans la Botte*, qui fait rire son public en décrivant avec délice ce qu'il préfère manger dans les enfants. Si ce qu'il dit n'est pas particulièrement amusant, le comportement du personnage a charmé son public et celui-ci se moque que ce soit un ogre, sa personnalité le rend attachant. Sandra est aussi un personnage de la même trempe dans l'adaptation de *Cendrillon* de Joël Pommerat. En se focalisant sur le deuil de la jeune fille, l'auteur-metteur en scène a créé un personnage angoissé qui refuse de vivre et qui est uniquement tourné vers le passé. Ce personnage tantôt attachant, tantôt agaçant ne laisse personne de marbre ; le public est amené à réagir aux actions et paroles de Sandra, et sa manière de vivre ne laisse pas indifférent.

Acceptation et réaction sont les deux mots clés des pièces de théâtre ; l'univers du conte connaît déjà ces deux règles qui régissent aussi le conte oral. La réaction face à la mise en scène est unique, chacun peut sentir quelque chose d'unique même si l'expérience est vécue par d'autres personnes dans une temporalité similaire. Les réactions, qu'elles soient excessives ou modérées, montrent que le spectateur est pris dans l'histoire, qu'il l'accompagne, que ce monde de merveilleux et de fantastique existe bien pour lui, qu'il « voit » le loup ou l'ogre, la fée ou la princesse. Les réactions face à une pièce de théâtre prouvent que mettre en scène un conte fonctionne, qu'il n'a rien perdu de son pouvoir de suggestion et que les gens sont toujours en demande d'illusion théâtrale.

- **Le besoin de comprendre**

Les contes qui sont mis en scène peuvent faire réagir le spectateur si ce dernier a accepté l'illusion théâtrale. Cet attrait vient aussi de cette envie de comprendre les contes comme la machine théâtrale.

Malgré l'acceptation de cette illusion qui est créée sur scène, il y a une véritable machinerie théâtrale qui est mise en place et qui continue de faire rêver au travers de ces artifices d'éclairage et de décors. Après tout Joël Pommerat n'a-t-il pas réussi à créer un

vrai loup dans son *Petit Chaperon Rouge* grâce à un jeu d'ombre et de lumière ? Et Maguy Marin à mettre en scène des poupées et non des danseurs dans son *Cendrillon* ; mais nous développerons ce sujet plus tard. Malgré une illusion consentie, il reste à effectuer un vrai travail de création du merveilleux sur scène pour que même les plus sceptiques soient conquis par le monde du conte sur les planches. Grâce à la modernisation des techniques et des technologies, il est possible d'aller de plus en plus loin ; ainsi dans *Hansel et Gretel* de Samuel Hercule, la pièce est composée d'un film muet projeté sur un mur. Les comédiens et les musiciens font les voix et tous les bruitages en direct sur scène, avec différents instruments et objet anodins. Les effets spéciaux du film vont jusqu'à propager un parfum de sucre dans le théâtre lorsque Hansel et Gretel approchent de la maison en pain d'épices. La technologie permet de rendre de plus en plus réel l'univers des contes sur scène, les effets spéciaux sont utilisés pour recréer un univers de fantastique ou inversement créer un monde des plus réalistes et terre-à-terre, comme *Cendrillon* de Joël Pommerat. La technique permet de faire toutes sortes de choix artistiques de mise en scène.

Le besoin de comprendre comment une pièce peut fonctionner, comment le loup est créé ou tout simplement d'où viennent les lumières est très important ; pourtant la volonté de comprendre une pièce ou encore un personnage l'emporte sur cette curiosité technique. Comme dans *Poucet pour les Grands* où nous vivons la même recherche de la vérité que la jeune ogresse pour faire avouer à sa mère que son père est un ogre et se sauver, ses sœurs et elle-même, du carnage annoncé. Durant toute la pièce, le spectateur comme la jeune ogresse cherche à comprendre son père : comment ce bon père de famille peut-il être un monstre sanguinaire qui mange les enfants ? Dans cette mise en scène l'ogre est malade, cette « ogreté » est vécue comme un vice, une drogue que le père de la jeune héroïne n'arrive pas à arrêter. Cette réécriture donne à voir les personnages sous un angle tout autre, le spectateur peut plus facilement comprendre cette « ogreté » comme une maladie et recevoir ainsi une nouvelle vision d'un conte qui lui est pourtant familier. Comprendre aussi Sandra chez Pommerat, cette enfant qui refuse d'abandonner le souvenir de sa mère et qui n'arrive pas à vivre à cause de ce deuil inachevé.

Ces personnages sont très réalistes, humains ; le spectateur qui cherche à comprendre cet univers de conte voit au travers de ces personnages et de ces personnalités une nouvelle vision d'une histoire qui lui est déjà connue.

c) La vraie/fausse catégorie jeunesse

Les termes de « théâtre jeunesse », « littérature jeunesse » se sont répandus. Cette catégorisation d'une partie des arts vivants mais aussi de la littérature est devenue plus importante au fil des ans. Les artistes doivent maintenant travailler dans la perspective d'être potentiellement étiquetés pour une tranche d'âge. Ce fut le cas pour la pièce de Jacques Vincey *l'Ombre*. Le metteur en scène voulait travailler sur un conte et celui d'Andersen s'est imposé à lui, ce conte philosophique est peu connu du grand public mais il avait une grande importance pour son auteur. Sa pièce est rentrée dans la catégorie jeunesse car elle est basée sur un conte. Les contes seraient donc un genre spécifique aux enfants, pourtant de nombreux indices indiquent que bien avant cette catégorisation les contes étaient tous publics. C'est d'ailleurs ce que prônent les artistes-conteurs.

- **Une catégorie historique**

Si les contes sont catégorisés « littérature pour jeunesse », cela est en grande partie la faute des collecteurs de conte. Perrault en premier avec son recueil de conte confère au conte une valeur éducative : les parents peuvent les utiliser pour éduquer l'enfant.

« Pour Perrault, en revanche, les destinataires des contes, ce sont les enfants, et leurs destinataires, les pères, mères, grand-mères, nourrices, qui agissent dans un dessein pédagogique. « N'est-il pas louable à des pères et à des mères, lorsque leurs enfants ne sont pas encore capable de goûter les vérités solides et dénués de tous agréments, de les leur faire aimer, et si cela se peut dire de les leur faire, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge ? » (Préface de 1695).³⁶

Cette volonté d'infantiliser le conte n'aura pas d'effet immédiat, les contes étant pris dans la mode de salon de l'époque. Ce n'est que bien plus tard, au XIXe siècle, que les contes de Perrault deviendront ce qu'il voulait qu'ils soient, des contes destinés aux enfants.

Les frères Grimm, ne sont pas du tout dans cette optique, ils ont en tête un projet scientifique à travers leurs collecte de conte ; leur idée était de réunir et étudier les

³⁶ *Op cit.* Belmont. P.29.

vestiges de la poésie germanique. Très souvent les contes qui leurs sont rapportés viennent de souvenirs d'enfance d'où cette première idée d'une spécificité enfantine dans leur quête.

“Si les contes de tradition orale n'étaient pas destinés aux enfants, ce furent les souvenirs d'enfance des adultes de classes bourgeoise et lettrée qui permirent leur découverte, leur « invention » : (...). Mais l'impulsion première, d'ordre affectif, avait été donnée par la mise au jour de ce continent perdu des récits entendus dans l'enfance. Les Grimm sont à demi conscients du processus d'identification entre conte et enfance, sont ils sont, bon gré mal gré, les premiers responsables. (...) Et lorsque Jacob Grimm tente de répondre à la question de savoir si les contes ont été imaginés, inventés, pour les enfants, sa position est embarrassée. « Je le crois si peu que je ne donne pas de réponse affirmative à la question : peut-on justifier une spécificité enfantine ? Ce que nous apprennent l'expérience et la tradition, c'est que jeunes et vieux en tiraient plaisir et profit » (cité par Richter, 1986, p.7). Racontés dans la maison, en présence des enfants, les contes n'ont cependant pas été inventés pour eux. Mais ils possèdent une *qualité d'enfance*.”³⁷

Les contes collectés par les frères Grimm viendraient de souvenirs d'enfance. Même si ces récits n'étaient pas destinés à cette tranche d'âge, ils sont imprégnés de par ces souvenirs, le souvenir du foyer parental et de la chaleur humaine lorsque la maison se regroupait au soir pour échanger.

Enfin, leur collecte de contes sera considérée à destination de la jeunesse en grande partie à cause de leur titre : *Kinder- und Hausmärchen*.

L'idée d'un genre littéraire pour enfants apparaît au XIXe siècle, le conte est maintenant considéré comme de la littérature jeunesse, la valeur tous publics qu'il possédait jusque là disparaît.

- **Une nouvelle catégorie au théâtre, un nouveau public**

Après les événements de Mai 68, de nombreuses choses commencent à changer dans divers domaines et le théâtre n'est pas laissé pour compte. Les arts du spectacle commencent à évoluer, avec une vraie volonté de se diffuser, de répandre la culture dans toute la France. De nombreuses salles sont créées ; si l'offre est plus importante, le

³⁷ *Ibid.* P.148-149.

public n'en est pas pour autant diversifié. Le théâtre commence à se démocratiser pour atteindre de nouveau public.

Parmi ces nouveaux publics, les enfants apparaissent comme un choix parfait. La littérature jeunesse s'affirme et l'alphabétisation est générale en France avec la création du collège unique. Les contes sont lus et connus ; l'idée est de faire rêver les générations futures, de leur offrir un théâtre qui leur soit accessible et compréhensible. Les créations dites « jeunesse » prolifèrent, appuyant encore plus sur l'idée d'une catégorie spéciale enfant. C'est à se demander si les adultes ont le droit de regarder ces créations car après tout, elles ne leur sont pas destinées. Tout comme le théâtre "classique" trop dur, trop intellectuel ou encore trop long pour les enfants ne peut pas leur être accessible.

À vouloir absolument créer des pièces que les enfants aimeront voir, le théâtre contemporain a érigé une muraille entre différentes pièces de théâtre jugeant de ce qui est bon pour les enfants ou pas. Tout comme les contes jugés trop violents ont été évincés des recueils pour enfants, les pièces jugées trop violentes leur sont fortement déconseillées. Pourtant les adultes n'auraient rien à perdre à voir des pièces de "théâtre jeunesse" car très souvent, au même titre qu'écouter un artiste-conteur, c'est profiter d'un moment hors du temps où la magie du conte opère. Tout comme l'as dit Jacob Grimm dans une citation précédente « Ce que nous apprennent l'expérience et la tradition, c'est que jeunes et vieux en tiraient plaisir et profit. ».

- **Une vraie valeur économique**

Un véritable marché de l'enfance a vu le jour depuis une trentaine d'années et continue de croître. Le théâtre ne fait pas exception et la catégorie jeunesse est devenue une référence dans le théâtre contemporain. Les auteurs écrivent spécifiquement pour les enfants, certaines pièces grand public sont réécrites pour permettre aux enfants d'y avoir accès et même certaines scènes se spécialisent dans l'accueil de spectacle "jeunesse".

Si le théâtre se retrouve traversé par plusieurs catégories cela vient aussi de la volonté de la société et de ses attentes. Nous avons déjà constaté que le théâtre fluctue selon la demande du spectateur. Par exemple, à la fin du XIXe siècle, le théâtre merveilleux,

celui où l'on retrouvait des adaptations des contes fut oublié et remplacé par un théâtre plus épuré, plus symbolique. Avec l'arrivée du cinéma et des films de Georges Méliès le merveilleux semblait artificiel sur scène alors que dans les films du réalisateur cela apparaissait comme réel. Le théâtre dut s'adapter et les pièces sur les contes disparurent.

Les effets de modes propres à chaque société ou époque touchent le théâtre depuis toujours et cette catégorisation de jeunesse pour toutes sortes d'arts en découle très logiquement. Le public enfantin est beaucoup plus important que d'antan ; les pièces dites "jeunesse" attirent parents et enfants, générant ainsi le profit de cette catégorie. Plus les pièces "adaptées" pour enfant rencontreront l'approbation des spectateurs, plus des pièces "théâtre jeunesse" seront créées. Cette politique d'offre et de demande a permis la création de très nombreuses pièces basées sur les contes et ainsi enrichir le au répertoire du théâtre de très beaux textes. Néanmoins, on peut se demander si cette catégorisation de "jeunesse" infantilise aussi les textes de théâtre, leur faisant perdre en crédibilité, si le théâtre peut faire abstraction de cette catégorie ou que tous les textes de théâtre sont sur le même pied d'égalité.

Le théâtre sait évoluer, voire parfois même muter ; le conte en fait autant. Ces deux genres ont su se développer l'un dans l'autre et l'un avec l'autre. L'attrait certain de la société pour les contes a permis un retour à cette collaboration entre théâtre et conte. Ainsi, même si la catégorie "jeunesse" a été créée, offrant aux enfants une nouvelle vision du conte et du théâtre, les adultes ont tout autant matière à réfléchir que les enfants devant ces pièces.

Deuxième partie : la fascination du théâtre pour le conte

I- Adaptation du conte dans le théâtre contemporain

a) Évolution du texte et de sa représentation

Nous avons constaté avec les chapitres précédents que le conte est un art en mouvement perpétuel, qu'il s'adapte aux formes que la société lui donne tout en restant libre de vivre dans d'autres genres artistiques. Le théâtre est un de ces genres privilégiés, ils se sont construits l'un à travers l'autre, même encore maintenant ces deux expressions artistiques continuent à se développer conjointement. Pour réussir à créer de nouvelles pièces au travers d'histoires considérées comme des classiques, le théâtre et ses écrivains ont dû apprendre à adapter les contes pour chaque nouvelle création.

- **Une nouvelle écriture des contes**

Lorsqu'un auteur ou un metteur en scène choisit de créer une pièce sur un conte, il ne se contente pas d'un texte classique. Le conte en lui-même est déjà un classique et s'il est choisi c'est pour une raison particulière. Ainsi la création va très souvent s'appuyer sur cette raison et la mettre en avant durant la création. C'est ainsi que le *Cendrillon* de Joël Pommerat est centré sur le deuil de la très jeune fille ou encore que le *Poucet pour les grands* de Gilles Granouillet se tourne vers la capacité des enfants à comprendre les problèmes des adultes. Chaque pièce, que ce soit par son écriture ou sa mise en scène, va chercher à se démarquer des créations précédentes.

Durant la plus grande partie du XIXe siècle, le théâtre français a été inspiré par la Féerie romantique ; un univers de merveilleux et de spectaculaire caractérisé par une machinerie théâtrale poussée à ses limites.

‘‘Confondue avec le merveilleux, la féerie n’est pas définie, dans son propos, comme un genre historiquement marqué. En définitive, le spectaculaire et le merveilleux semblent s’imposer, pour la critique, comme les seules caractéristiques susceptibles de définir la féerie en tant que genre dramatique. La création d’un monde imaginaire, régi par d’autres lois physiques que celles du vraisemblable, paraît tout naturellement justifier l’usage d’une machinerie théâtrale poussée aux limites de ses possibilités, renouvelant chaque fois, selon les époques, les défis spectaculaire et de l’illusionnisme total.’’³⁸

Cet univers surnaturel qui semble éveiller la curiosité du théâtre romantique du XIXe siècle fut aussi un vecteur du monde dramatique des siècles précédents. Les contes sont en lien avec le théâtre depuis plusieurs siècles, et chaque siècle possède sa manière de mettre ces contes en scènes.

‘‘Certes le féérique attire les foules, en France, depuis au moins le XVIIe siècle. Les personnages du conte de fées sont souvent mobilisés dans les divertissements de cour pendant tout le règne de Louis XIV. De même, le féérique occupe une place de choix dans le paysage dramatique au siècle des Lumières. La vogue pour le conte de fées littéraire, inaugurée par l’édition des contes de Madame d’Aulnoy dans les années 1690 et maintenue jusqu’à la colossale publication du *Cabinet des fées* par le Chevalier de Mayer à partir de 1785, a débouché sur l’élaboration de jeux scéniques dans les théâtres de société, où les convives interprétaient de petites féeries écrites pour l’occasion.’’³⁹

La féerie est en quelque sorte, l’ancêtre du conte théâtral contemporain. Cet univers de surnaturel, très souvent empruntés aux contes de Madame d’Aulnoy, de Charles Perrault ou encore du *Cabinet des fées* du Chevalier de Mayer est porté au théâtre jusqu’à la fin du XIXe, lorsque la machinerie théâtrale sera supplantée par la magie du cinéma. Durant cette période, la création de féerie était en grande partie basé sur la visualisation, le texte passé au second plan, il fallait faire rêver le spectateur avec ce qu’ils voyaient et non ce qu’ils entendaient. Le théâtre, la pantomime et le ballet ont rivalisé durant plusieurs siècles pour faire vivre les contes sur scènes en grande partie grâce aux effets spéciaux et la présence scénique des corps. Le conte théâtral contemporain a conservé l’importance du corps sur scène, ou du moins sa représentation, mais les auteurs

³⁸ Roxane Martin, ‘La féerie romantique sur les scènes parisiennes: 1791-1864’ (H. Champion, 2007). P.12.

³⁹ *Ibid.* P.13-14.

contemporains s'intéressent à autre chose qu'un simple univers de merveilleux et de féerie.

Le processus de création d'un conte varie d'un auteur à l'autre mais aussi selon le genre utilisé ; un conte oral ne sera pas travaillé comme un conte théâtral. Bien entendu, la scène offre différentes perceptions d'une même histoire ; plusieurs mises en scène peuvent naître à partir d'un même texte. Si le metteur en scène décide d'employer des vidéos, ou des marionnettes à la place de ses comédiens ; choisir un univers moderne ou inversement complètement fantaisiste. Chaque choix qui sera fait durant une création théâtrale va permettre de conditionner une performance unique ; et même si la pièce en elle-même peut être reprise, la mise en scène différera toujours.

Le choix du conte est déjà un premier pas vers la création, car chaque conte est différent et ce qu'il représente aussi. Lorsque nous demandons aux metteurs en scène et aux auteurs de pièces pourquoi ils ont choisi ce conte et pas un autre, les réponses sont relativement similaires. Ce conte avait un attrait particulier, avec une histoire particulière et surtout un questionnement particulier. Dans *Les Chevrettes et le Loup*, Tiziana Lucattini était intéressée par le thème de la différence entre les gens et la capacité à vivre ensemble malgré tout. Dans sa création, le Loup ne meurt pas et la Petite Chèvre n'est pas mangée, au contraire le Loup va sauver la Chevrete et ils deviennent amis même s'ils ne vivent pas dans la même maison, ils vivent côte à côte. Dans *l'Ombre*, l'adaptation du conte d'Andersen, Jacques Vincey met en avant les thématiques d'aliénation de soi et la peur de ne pas réussir dans sa mise en scène. Si ces thèmes étaient déjà présents dans le conte, avec la création théâtrale l'aliénation du Savant qui devient l'ombre de son ombre est beaucoup plus palpable et accentuée sur le plateau car il devient visuellement une ombre. Sur scène, chaque pièce met en avant un symbole du conte qui est joué et chaque création l'éclaire différemment. Si certaines pièces vont paraître similaires par rapport au conte initial, sans réel changement quant à l'histoire et aux personnages, d'autres prennent des libertés, inventent la suite, ajoutent de nouveaux personnages voire inventent une nouvelle fin.

Parfois, les auteurs ne font que citer le conte comme Philippe Dorin et son *En attendant le Petit Poucet*, le personnage du conte n'est cité qu'à la première scène, le reste de la pièce ne concernant pas le personnage de Poucet.

‘‘Le Grand : L’histoire du petit poucet ! L’histoire du petit pouc’est... l’histoire du petit pou ! L’histoire du petit poucet, c’est l’histoire du petit pou. Il en avait plein la tête. Et ça le grattait, ça le grattait. Et chaque fois qu’il se grattait la tête, pour pas qu’on voie que c’était à cause des poux, il disait : « J’ai une idée ! »’’⁴⁰

Pourtant les deux héros, le Grand et la Petite, ne sont pas sans rappeler le petit héros perdu avec ses cailloux cherchant à rentrer chez lui. Les deux protagonistes marchent, ils sont en quête d’un endroit, d’une « toute petite place rien que pour nous deux, juste de quoi retirer nos chaussures et poser nos pieds sur un tapis ». Ce n’est pas le Petit Poucet tel que nous le connaissons et pourtant cette pièce de théâtre reprend les symboles et les thèmes récurrents de ce conte, allant jusqu’à donner la vie à un petit caillou qui les suit durant leurs pérégrinations.

‘‘Le Grand revient. Il s’approche de La Petite et lui tend la main.

Le Grand : Viens !

La Petite se lève et le suit. Elle se retourne.

La Petite : Viens !

Un petit caillou blanc apparaît. Il rejoint La Petite. Ils disparaissent.’’⁴¹

En reprenant les récurrences du conte de Charles Perrault tel que la société le connaît, Philippe Dorin offre à sa création un parallèle avec la mémoire collective de ses spectateurs. Le titre laisse penser que nous allons voir arriver le Petit Poucet sur scène, mais comme chez Beckett avec son *En attendant Godeau*, le personnage est l’éternel absent ; pourtant l’histoire continue d’exister sans qu’il arrive. Il fait vivre les personnages aux travers de ces symboles sans pour autant vivre lui-même sur scène.

Chaque pièce, qu’elle contienne une simple référence au conte ou récrive l’intégralité de l’histoire, est un conte théâtral. D’ailleurs, derrière chacune d’entre elles il y a un conte qui sert de référence pour permettre au public d’intégrer cet univers.

⁴⁰ Philippe Dorin, *En attendant le petit poucet* (Paris: Ecole des loisirs, 2001). P.9.

⁴¹ *Ibid.* P.14.

- **Le Petit Poucet et ses variantes**

Avec Philippe Dorin et sa pièce *En attendant le Petit Poucet* nous donnons un exemple de conte qui sert de fondement au théâtre depuis plus de vingt ans. En effet l'histoire du Petit Poucet telle que nous la connaissons est un des contes les plus adaptés ces dernières années. Qu'il y soit simplement fait référence comme chez Dorin ou qu'on cherche à le réinterprété complètement, l'histoire du petit garçon perdu dans les bois qui doit s'en sortir seul et apprendre à survivre est un sujet qui inspire les auteurs et les metteurs en scène.

En tout premier, il y a les pièces qui donnent de simples références au Petit Poucet de Charles Perrault ; il y a celles qui sont centrées sur les petits cailloux comme la pièce précédemment citée.

‘‘Le Grand passe en semant ses petits cailloux blancs

Le Grand : Quand-on-sè-me-des-cail-loux-y en-a-tou-jours-un-qui-triche.

Il pose un morceau de pain sur le sol. Il le mange.

Quand-on-sè-me-des-cail-loux-y en-a-tou-jours-un...

Il disparaît. La Petite ramassant les petits cailloux blancs.

La Petite : Qui-un-jour-tout-a-y en-you-ka-des-me-sait-on...

Elle s'arrête. Elle court se cacher. Le Grand revient sus ses pas en ramassant ses petits cailloux blancs.

Le Grand : Quand-on-sè-me-des-cail-loux-y en-a-tou-jours-un-qui-manque.

Il s'arrête... Il cherche à droite, à gauche. Il pose un petit caillou blanc sur le sol et court se cacher. La Petite revient. Elle s'approche du petit caillou blanc. Elle l'échange contre une boulette de papier et retourne se cacher. Le Grand revient. Il s'approche de la boulette de papier. Il la déplie et la lit.

Le Grand : « Coucou ! »

Il l'échange contre un bout de pain et retourne se cacher. La Petite revient. Elle prend le bout de pain et le mange. Elle s'assoit à la place du bout de pain. Le Grand revient.''⁴²

Dans cette pièce le lien entre Le Grand et La Petite se fait au travers des cailloux, ils parlent du Petit Poucet au début mais le vrai lien entre ce conte et cette pièce vient des cailloux blancs qu'ils sèment. Claudine Galea a écrit une version du Petit Poucet mais féminisée, c'est une Petite Poucet qui joue avec sept cailloux blancs et qui veut voir le

⁴² *Ibid.* P.12-14.

monde. Si nous croisons ses six sœurs et un docteur Logre, le véritable fil conducteur de la pièce tient dans ces petites pierres blanches qui lui permettent de s'évader.

« À quoi ils servent tes cailloux. À faire le chemin. T'iras pas loin avec sept cailloux. Si. Avec sept j'irai partout.

J'irai partout. Avec ou sans vous. Partout voir-tout sentir-tout aimer-tout rire-tout manger-tout. Salut vous. Salut moche-maison. Salut trop-bien-rangée-chambre. Salut pull-crevette et jupe-caca-d'oie et collants-soucis. Salut lourd-cartable. Salut pas-là-papa. Salut pas-venues-sœurs. Salut frères-zéro. Salut inventé-chat. Salut repas-j'aime-pas. Salut ville sans vie. Salut Petite Poucet. Salut salut. Salut salut.

Elle pose le dernier caillou. Et au moment de disparaître, elle se retourne.

Maman. Y a un caillou sur la table de la cuisine. Un tout petit. Bien sûr tu le verras pas. Mais il est là. Salut.»⁴³

La comptine « À quoi ils servent tes cailloux. À faire le chemin. T'iras pas loin avec sept cailloux. Si. Avec sept j'irai partout » est souvent répétée par l'héroïne, ce qui lui permet de partir avec ces cailloux qui font le chemin, le chemin de la liberté.

Bien sûr, la référence des cailloux n'est pas la seule à être empruntée à l'univers du Petit Poucet, le plus souvent le personnage qui fascine le plus dans cette pièce reste l'ogre. C'est ainsi que certaines pièces ne font jamais référence au Petit Poucet en tant que tel, au contraire c'est l'ogre le héros de la pièce ; comme avec *L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau. Dans cette pièce, un jeune garçon découvre qu'il est un ogre et va chercher à vaincre cette « ogreté » au travers de trois épreuves, comme son père avant lui.

« La mère de l'Ogrelet : (*lisant*) « Ces disparitions de nos petites m'ont rappelé l'histoire que mon père me contait pour m'endormir. Longtemps j'ai cru que c'était une légende, je crois maintenant qu'il me racontait sa vie et me préparait pour l'avenir. Il décrivait l'ogre d'un village qui avait mangé une dizaine d'enfants sans même sans rendre compte... »

L'Ogrelet : Je suis le fils d'un ogre qui a mangé ses filles !

La mère de l'Ogrelet : Tu es mon petit Ogrelet.

L'Ogrelet : Ne m'appelle plus l'Ogrelet ! Je suis Simon : Simon, dans la forêt comme à l'école. Je n'ai pas besoin de père. Je n'en ai jamais eu et je n'en veux pas.

La mère de l'Ogrelet : Ton père ne mérite pas le mépris, Simon. Laisse-moi finir la lettre... « ... qui avait mangé une dizaine d'enfants sans même s'en rendre compte avant de trouver un remède... »

L'ogrelet : Un remède ?

La mère de l'Ogrelet : Il ne s'agit pas d'une potion qu'il suffit d'avalier, Simon. L'ogre doit réussir trois terribles épreuves et ton père est parti pour tenter ces épreuves.»⁴⁴

⁴³ Claudine Galéa, *La nuit MêmePasPeur & Petite Poucet: théâtre* (Saint-Gély-du-Fesc, France: Éd. Espace 34, DL 2009, 2009). P.63.

⁴⁴ Suzanne Lebeau, *L'ogrelet* (Paris: Éditions Théâtrales, 2003). P.43-44.

C'est aussi la même situation chez Nathalie Papin dans sa pièce *Mange-moi* et celle de Gilles Granouillet, *Poucet pour les Grands*, où il est expliqué que l'ogre est malade.

L'oiseau : Ce gré est malade.

Alia : Qu'est-ce qu'il a ?

L'oiseau : Il est a-n-o-g-r-e-x-i-q-u-e.

Alia : Je comprends rien avec vos mots savants.

L'oiseau ramasse le dictionnaire et le donne à Alia.

Anorexique : profond dégoût de la chair fraîche d'enfant. Les ogres peuvent en mourir...⁴⁵

“La mère : (...) Il ne faut pas toujours penser au pire, les choses peuvent s'arranger, on peut guérir en une nuit.

L'ogresse : Guérir ?

La mère : Guérir, oui. Ton père est malade. Il a déjà voulu guérir. Il s'est cru guéri et puis ça revient, les couteaux, le sang, le vin... l'ogre.

L'ogresse : Il est malade et il voudrait guérir ?

La mère : Oui, j'en suis sûre, au fond de lui, il voudrait, j'en suis certaine.

L'ogresse : Tu m'aides, maman, tu es en train de m'aider. Apprendre qu'il voudrait guérir, devenir autre chose qu'un ogre, cela peut m'aider.”⁴⁶

Ces ogres subissent leur état d'ogre, et ils cherchent à se soigner pour pouvoir vivre en harmonie avec les autres. Certaines mises en scène refusent de donner une valeur de rédemption à l'ogre, ils préfèrent montrer le vrai ogre, celui qui ne ressent aucune culpabilité, comme chez Simon Grangeat dans *Un caillou dans la botte* où l'ogre de Caroline Baratoux dans son *Petit Poucet* très proche du conte-source, ni trop présent, ni trop effacé, cet ogre est un carnivore qui mange les enfants et ne pleure pas sur la mort de ses filles, laissant ce rôle à sa femme.

“ Nikolai Ogrousky : Je mange de la viande, de la chair fraîche, parfaitement. J'aime les enfants. J'aime les cuisses de garçonnets rôties, les émincés de petites filles, les fesses en gelée, les tartares de joue. Je croque, j'arrache, je lèche, je me purlèche. Le bruit du cartilage qu'on détache de son os m'excite, ouais. Je ronge les rogatons de viande accrochés à la carcasse, j'adore quand le sang gicle et coule sous ma langue. J'aime la sueur des enfants apeurés, c'est mon apéritif préféré ; une fois désaltéré, j'arrache une joue encore tremblante et je savoure. Quand je n'ai pas de patience, je me régale sur place,

⁴⁵ Nathalie Papin, *Mange-moi* (Paris: L'École des loisirs, 1999). P.40-41

⁴⁶ Gilles Granouillet, *Poucet pour les grands* (Belgique : Lansman Editeur, 2012). P.32.

sans cuisson – juste la chair et moi. Ça vous choque ? Le lion ne mange pas de carottes râpées et ça ne vous choque pas. La nature ne nous fait pas tous pareils, point final. Ils étaient perdus ces gamins. Si ce n'est pas moi qui les dévorais, c'était une bande de loups dans la forêt. Personne n'en voulait, même pas leurs parents.⁴⁷

Nous retrouvons aussi les pièces qui donnent la parole à des personnages secondaires comme chez Jose Pliya avec son *Mon Petit Poucet* où c'est le père du héros qui raconte l'histoire, Gilles Granouillet propose aussi une lecture via un personnage secondaire car l'histoire est racontée par la jeune ogresse.

“Guillaume : Mon fils a disparu. J'étais parti pour le chercher. Le ramener à la maison. Je ne le trouvais pas. Lorsque je suis rentré, il était là, rentré tout seul, comme un grand.”⁴⁸

“L'ogresse : Tu t'appelles Poucet.

Poucet : Tu connais mon nom ? Je ne t'ai jamais vue.

L'ogresse : J'ai lu notre histoire.

Poucet : Notre histoire ?

L'ogresse : C'est à ne pas croire : j'ai lu ce livre qui raconte ton histoire et je suis dedans. Nous sommes dans la même histoire.

(...)

Poucet : On se retrouve tout à l'heure chez toi ?

L'ogresse : Poucet, tu ferais mieux de ne pas venir chez moi. C'est dangereux. Pour toi, mais surtout pour moi : très dangereux.”⁴⁹

Et il y a ceux qui écrivent ce qui arrive aux héros après la fin du conte, c'est le cas de Jean Claude Grumberg qui imagine le Petit Poucet marié à la seule fille de l'ogre qui a réchappé au massacre. Leur mariage bat de l'aile et ils vont voir madame Zonzon pour arranger ça.

“Marie-Léonie : Sans toi j'aurais la tête bien droite, des sœurs bien vivantes, un père et une mère en bonne santé.

Poucet : Alors il aurait fallu pour te plaire que je me fasse bouffer à la sauce Robert !

⁴⁷ Simon Grangeat, *Un caillou dans la botte*, scène 12 ; annexes P. 17

⁴⁸ José Pliya, *La Barbe Bleue Suivi de Mon Petit Poucet* (Paris: : L'Avant-scène Théâtre, 2010). P.40.

⁴⁹ *Op cit. Poucet pour les grands*. P.6 et P.9.

Marie-Léonie : Non, juste que ton père et ta mère aillent te perdre dans un autre bois, loin, très loin de chez moi.⁵⁰

On peut constater que le conte-source du Petit Poucet, tel que nous le connaissons en France a subi de nombreuses adaptations au théâtre. Le conte de Charles Perrault est l'un des plus adaptés au théâtre et lorsque nous récapitulons toutes les pièces présentées précédemment, on remarque que le conte du petit garçon perdu dans les bois avec pour seul arme son intelligence est une des icônes emblématiques du théâtre 'jeunesse'. Ces choix artistiques de prendre cette histoire et de la présenter viennent des symboles qu'elle véhicule, comme les cailloux blancs, l'ogre mais aussi la responsabilité parentale. Ces trois symboles sont les plus utilisés dans les créations de ces vingt dernières années et il est peu probable que le théâtre en est terminé avec ce conte.

- **Le besoin des contes 'classiques'**

Le Petit Poucet est un exemple comme tant d'autres ; il fait partie des contes qui ont le vent en poupe mais il n'est pas le seul ; *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Petite Sirène* et même *Cendrillon* sont très souvent recréés sur scène, au travers de différentes mises en scène et de différents textes.

Ce besoin de contes, que l'on considère maintenant comme des classiques, n'est pas quelque chose de nouveau. Les XXe et XXIe siècles ne sont pas les premières périodes dans l'histoire où le conte est devenu un sujet pour inspirer le théâtre, le XVIIIe siècle fut lui aussi une période de création de contes merveilleux sur scène.

'La transposition, volontiers ironique, critique et parodique, est inhérente à l'idée même du conte merveilleux, depuis ses origines jusqu'à nos jours. Elle s'exprime par un mouvement séculaire de diversification des supports (récit, théâtre, musique, illustrations, puis plus tard publicité, films, disques, livres jeune public...) et standardisation des sources, Perrault devenant, au cours du temps, une figure emblématique et en quelque sorte imposée de cette veine féconde autant que durable. (...) À travers la réécriture dramatique des contes merveilleux s'expriment ainsi des enjeux historiques et culturels

⁵⁰ Jean-Claude Grumberg and Marjorie Pourchet, *Mange ta main: un conte pour enfants précoces ou adultes attardés* (Arles, France: Actes Sud-Papiers, impr. 2006, 2006). P.38.

(exploitation de la vogue de la littérature mondaine et galante sur scène ; expression de la figure du conteur Charles Perrault, (...)) ; esthétiques et idéologies (retour à l'oralité du conte traditionnel ; articulant entre culture savante et culture populaire ; (...)) ; mais aussi poétiques (relation d'intertextualité avec les contes-sources ; statut de la parodie ; transposition d'art entre le récit et la scène ; articulation problématique entre théâtre et merveille ; (...)).⁵¹

Si le XVIIIe siècle est le siècle du conte littéraire, il apparaît normal qu'il soit aussi un siècle où le conte théâtral a beaucoup de succès.

«*Les Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault, plus connues sous le titre *Les Contes de ma mère l'Oye*, publiées au début des années 1697, sont en effet en vogue sur les scènes du spectacles jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, notamment dans le théâtre en musique : ces contes donnent naissance à plus d'une trentaine d'adaptations dramatiques explicites jusqu'en 1800, notamment à partir des années 1760, et interviennent, sous forme de citation, d'insert ou d'emprunt, dans un très grand nombre de pièces de théâtre aux titres et aux sujets parfois éloignés de l'univers du conte merveilleux, faisant de Perrault l'auteur le plus souvent adapté par le théâtre au XVIIIe siècle.»⁵²

Le conte a déjà eu la part belle dans le théâtre du XVIIIe siècle, avec de très nombreuses adaptations, l'univers de la Féerie fut pendant longtemps l'un des points de repère du conte sur scène. Cette catégorie théâtrale est plus vieille et plus importante que l'on peut penser.

«Pareillement, les théâtres de la Foire ont eu de plus en plus souvent recours à la féerie dans les années 1770-1780. Ils semblent même l'avoir utilisée chaque fois qu'il s'agissait de jouer devant la cour ou d'adoucir les jugements d'une bourgeoisie qui déconsidérerait leur expansion. Ainsi, lorsque la troupe de Nicolet est invitée à Choisy en 1772, elle représente une petite pantomime intitulée *Le Petit Poucet*, suffisamment appréciée par Louis XV pour qu'il accorde à l'établissement dramatique le privilège de prendre le nom de « Théâtre des Grands Danseurs du roi ».»⁵³

Preuve de cet engouement : certaines de ces créations obtiennent le soutien du roi. Si le début du XXe siècle voit l'effacement du conte au théâtre, à la fin du XXe – début du XXIe siècle, il y a eu un véritable retour du conte sur scène. Le conte fascine et inspire ; il n'est pas étonnant qu'il y ait différentes vagues de conte théâtral dans le temps. Si ces récits merveilleux inspirent de nouveau le monde du théâtre, c'est en grande partie dû à un besoin du public de retrouver des thèmes et des histoires rassurantes, qui ont une valeur symbolique et de transmission culturelle.

⁵¹ *Op cit.* Poirson, *Perrault En Scène*. P.7-9.

⁵² *Ibid.* P.8.

⁵³ *Op cit.* Roxanne Martin. P.14.

“Ainsi à partir des outils développés, depuis quelques années, par les promoteurs et spécialistes du conte de tradition orale, des arts du récit et du spectacle vivant, revenir aux sources dramaturgiques de ce répertoire à la fois fantaisiste, onirique et volontiers subversif peut s’avérer fécond pour notre temps. La théâtralité et l’oralité inhérentes au conte semblent en effet particulièrement prédisposées au dispositif spectaculaire susceptible de leur donner une forme adéquate ; (...), même en sollicitant les moyens d’illusion de la scène actuelle et les effets de reconnaissance d’un public plus que jamais averti par des siècles d’imprégnation culturelle et une solide tradition d’inculcation académique et scolaire.”⁵⁴

Le public possède une importante culture des contes, qu’elle soit académique ou plus populaire. Cette culture apparaît comme quelque chose de commun à tous et que chaque spectateur peut solliciter durant une représentation, reprenant les codes des contes classiques ; car même s’il ignore les adaptations existantes des contes classiques qui datent des siècles précédents, il continue encore et toujours à s’intéresser aux nouvelles créations, comme le public des siècles précédents. Les sociétés évoluent mais l’attrait pour le conte demeure, ainsi que ces créations sur scène.

b) Deux écoles : les défenseurs du rêve et les adaptations modernes et réalistes

Pour pouvoir créer une pièce basée sur un conte, plusieurs choix s’offrent aux auteurs de théâtre ainsi qu’aux metteurs en scène ; la pièce va très souvent s’inspirer de l’univers du conte, son contexte, ses personnages et aussi de l’ambiance « merveilleuse » ou « fantastique » des contes de fées. En effet quand nous parlons de conte, les termes fantastiques et merveilleux sont mobilisés pour décrire les actions et les personnages. Ces termes permettent de classer les contes selon le degré d’acceptation donné à l’univers magique décrit dans les contes. Pourtant, certaines mises en scène réfutent cette possibilité de montrer la « magie » des contes, préfèrent une mise en scène réaliste. Elles créent ainsi des contes de fées réels ; ou qui pourraient l’être.

⁵⁴ Poirson, *Le Conte À L’épreuve de La Scène Contemporaine (XX-XXIe Siècles)*. P.10.

- **Les notions de merveilleux et de fantastiques**

Si les termes « merveilleux » et « fantastique » ont fait couler beaucoup d'encre cela vient aussi du fait que chacun d'eux définit l'univers des contes à sa manière avec une ligne de conduite propre. Si nous devons catégoriser très simplement les deux notions ci-dessus, nous dirions que le merveilleux représente l'univers féérique et magique des contes de fées, un univers qui est complètement accepté par le lecteur ou le spectateur ; dans lequel tout personnage magique ou mythique a la possibilité d'exister. À l'inverse, la notion de fantastique renvoie à ces mêmes éléments magiques mais qui ne sont ni acceptés, ni tolérés dans cet univers fictionnel. Tzvetan Todorov fait part d'un lien entre fantastique et merveilleux dans son *Introduction à la littérature fantastique*⁵⁵ que le choix du lecteur peut faire basculer le Fantastique dans l'étrange où dans le Merveilleux ; il est le seul à décider de ce qu'une fiction peut être.

''Autant dire que le fantastique en littérature est, si l'on se borne à la stricte définition que lui accorde Todorov, un genre évanescent qui s'efface, en fonction de la décision finale du lecteur, au profit du roman « traditionnel » ou du conte « merveilleux ». En effet, l'auteur affirme : « Il [le fantastique] paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome ». En d'autres termes, le fantastique se définit par la représentation romanesque d'un évènement étrange ou extraordinaire qui peut se conclure de deux manières distinctes : soit le lecteur en donne une explication rationnelle, et dans ce cas le fantastique débouche sur l'étrange, soit le lecteur accepte le surnaturel, et dans ce cas le fantastique rejoint le merveilleux. Il n'existe donc pas, selon Todorov, de littérature fantastique à proprement parler. ''⁵⁶

Cette vision peut fonctionner, l'idée de Todorov serait que le fantastique peut se scinder en deux possibilités : refuser le magique et donc pencher dans l'étrange ou l'accepter et basculer dans le merveilleux. Au fil des recherches on constate que les deux notions sont complémentaires et permettent ainsi la définition de l'univers surnaturel que l'on retrouve dans les contes.

Ces deux notions englobent bien l'univers magique qui est introduit dans les contes, un univers accepté ou refusé selon les situations. Si « la fiction merveilleuse permet d'accueillir des taxinomies, des rationalités ou des savoirs qui causalisent les manifestations surprenantes et extraordinaires survenant dans le monde fictionnel »

⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éditions du Seuil, 1970).

⁵⁶ *Op cit.* Roxanne Martin. P.196.

alors le « fantastique serait inséparable d'une rupture de l'ordre logique et rationnel qui structure le monde. Il est toujours une intrusion brutale, une déchirure, un scandale. »⁵⁷. Si l'un accepte l'irruption de l'étrange, l'autre le récuse et va le rendre terrifiant ou mauvais.

Ces deux visions d'une même chose permettent aussi une vision qui n'est pas manichéenne ; bien au contraire, le fantastique et le merveilleux suggèrent que les formes de surnaturel que l'on peut trouver dans les contes sont plus complexes qu'un simple « acceptation/rejet ». Pour pouvoir différencier merveilleux et fantastique, nous devons sortir de la fiction que nous cherchons à catégoriser ; les manifestations surnaturelles présentes dans ce récit, ce conte-source, sont toutes liées au réel. Pour vivre et avoir un minimum de vraisemblable, le surnaturel doit se baser sur le naturel ; les deux notions de « surnature » dans un conte sont liées entre elles, s'épaulant pour tenir dans une même histoire, un même univers.

« Dans le conte merveilleux, le monde réel sert de modèle ; la fiction est organisée selon une vraisemblance, conçue au sens aristotélicien. Les personnages appartiennent, certes, au monde imaginaire, les événements peuvent paraître incongrus, mais le tout s'articule suivant une logique inhérente. Dans le fantastique, en revanche, le réel et le surnaturel sont ensemble mis en œuvre dans la fiction ; leur mise en confrontation débouche sur une remise en cause du monde des formes et des apparences. »⁵⁸

Les deux notions ne sont pas des opposés même si elles sont contraires. En définissant le surnaturel dans les fictions que sont les contes, le fantastique et le merveilleux permettent d'englober cet univers de magie tout en le reliant au monde réel. Avec le temps, la société a oublié que les contes peuvent mélanger ces deux notions, le fantastique se définit vis-à-vis du réel, c'est l'hésitation d'un être face à un événement surnaturel, acceptera-t-il cet événement ou va-t-il le refuser ? Le merveilleux est considéré comme cohérent et logique, il apparaît comme la seule lecture que l'on peut avoir des contes dans notre société, avec le « Il était une fois » personne ne se pose de question sur l'univers surnaturel qui va être présenté dans l'histoire ; tout comme l'accord tacite entre le spectateur et la pièce de théâtre en face de lui. Pourtant, certains

⁵⁷ Angela Braitto, CONTES ET NOUVELLES FANTASTIQUES Théorie et définition : fiche de synthèse, littérature générale et comparée- licence2. P.1.

⁵⁸ *Op cit.* Roxanne Martin. P.198.

éléments peuvent déranger dans un conte, apparaître comme non acceptable, étrange dans un univers qui l'est déjà.

- **Un conte, une adaptation moderne et merveilleuse**

Nous avons établi que fantastique et merveilleux allaient de pair dans les contes-sources et très souvent, il en est de même pour les mises en scène qui s'appuient sur cet univers magique et surnaturel. Il arrive que certains contes soient marqués par la notion de merveilleux simplement parce que son histoire a été interprétée de la même façon à chaque fois. Un univers enchanteur, une magie bienveillante et très souvent une fin heureuse qui ouvre les portes aux paillettes et a une vision biaisée du conte-source. Nous avons pu constater que des contes comme *Cendrillon* ou *La Belle au Bois Dormant* ont fait l'objet de très nombreuses adaptations durant les siècles précédents, en particulier durant le siècle où la Féerie et sa machinerie théâtrale étaient l'un des épicentres du monde dramatique. Ces récits ont servi dans ce genre théâtral, mettant en avant la valeur merveilleuse du conte-source et le côté enchanteur de l'univers de ces deux jeunes filles. Si l'idée de garder un univers de rêve et de merveilleux est conservée dans certaines adaptations, d'autres abandonnent cette idée de conte féerique au profit d'un conte réaliste comme le fait Pommerat. Si sa vision du conte-source n'est ni merveilleuse, ni fantastique ; elle est réaliste et c'est ce qui lui permet de fonctionner. À l'inverse de la chorégraphie théâtralisée de Maguy Marin qui plante sur scène un monde de jouets et de poupées sous les yeux des spectateurs.

Dans sa version de *Cendrillon*, aucune parole n'est échangée, la chorégraphe se cantonne à son rôle et fait suivre le même chemin aux danseurs ; ils dansent, ils ne parlent pas. En revanche, elle les enferme sous des masques de poupées et des costumes rembourrés. Le corps du danseur est contraint mais d'une manière différente qu'à l'ordinaire ; ici le corps est modifié ainsi que la perception sur scène. Dans cette chorégraphie théâtralisée, seules les poupées bougent et donnent à voir leurs émotions au travers de gestes et des déplacements. Avec un décor de maison de poupée, il est en effet impossible de ne pas comparer ces boîtes posées les uns sur les autres à une maison de poupée que l'on ouvre sur le côté, laissant voir l'intérieur de la maison et offrant ainsi la possibilité aux enfants de jouer avec. L'univers enfantin des jouets est

ainsi représenté au travers des danseurs engoncés dans des déguisements de poupées ainsi que la présence de cette maison et d'accessoires clairement enfantins. Nous avons par exemple la petite voiture avec laquelle Cendrillon va au bal dans la scène quatorze du premier acte⁵⁹ ou encore le prince sur son cheval à bascule parcourant le monde pour la retrouver durant le troisième acte. Cette vision d'un monde de poupée qui prend vie pour « jouer » le conte de Cendrillon est appuyée dans la captation vidéo d'une des performances du ballet de Lyon effectuée par Måns Reuterswård ; dans son montage du spectacle, il ajoute une petite fille qui observe, comme si les poupées s'étaient animées par la simple force de sa volonté. Outre cet enregistrement, de très nombreux critiques font remarquer l'univers des poupées qui nous rappelle notre enfance et aussi comment nous jouions quand nous étions petits.

“Marin’s vision reaches back into the universals of everyone’s childhood – the hurts and joys resonate here with touching depth. The characters in her beautifully child-like version of the ballet are live dolls, with real human feelings projected upon them in the way children identify with their real playthings. The story unfolds within a doll’s house set – the Fairy Godmother resembles a robot, Cinderella goes to the ball in a toy car and the Prince goes in search of his new love on a rocking horse.”⁶⁰

La valeur enfantine et cette vision merveilleuse du conte de Cendrillon sont donc totalement admises dans le monde de la danse contemporaine. Car si les danseurs ont tous une formation classique, la chorégraphie de Maguy Marin est classée comme contemporaine. Cette chorégraphe française fait partie du fleuron de la danse contemporaine, elle peut être mise en parallèle avec Jean-Claude Gallotta au niveau générationnel et malgré une compagnie et de très nombreuses créations artistiques qui font d'elle une chorégraphe reconnue et une danseuse accomplie, elle n'a pas initié de courant esthétique. Maguy Marin a un rapport à la scène très théâtralisé, la musicalité et le rythme sont aussi des éléments très présents dans ses pièces. Lorsque le Ballet de Lyon lui commande *Cendrillon* en 1985, la jeune chorégraphe décide de ne pas créer un ballet classique mais bien au contraire de donner une vision contemporaine du conte de Charles Perrault. Elle décide de déstabiliser cet univers de féerie qui lui est demandé tout en le mettant en scène. Au travers des vêtements imposés aux danseurs, la chorégraphe tend à leur faire dépasser leurs limites et leur virtuosité technique ; ce

⁵⁹ Voir photo annexe p.114.

⁶⁰ Anna Kisselgoff, *New York Times*, jaquette du DVD *Cinderella*, captation de 1989 Opéra de Lyon, Arthaus Musik.

qu'elle veut mettre en avant, c'est le travail hors scène, les ressources des danseurs de ballet. C'est ainsi que les corps sont malmenés sur scène, leur volonté est mise à l'épreuve et l'expérience de 1985 sera éprouvante pour la chorégraphe ainsi que pour les danseurs. Cette chorégraphie n'est en aucun cas un ballet « classique » bien entendu l'utilisation de la musique de Sergei Prokofiev, un compositeur russe qui composa ce ballet dans les années 1940-41 et l'instrumentalisa en 1944, apporte une valeur de classique mais la chorégraphie des poupées, la présence même des poupées confère une valeur de décalage au monde du ballet.

Nous parlions de fantastique et de merveilleux dans le point précédent et la pièce de Maguy Marin en est un parfait exemple d'union. Car si l'univers du merveilleux et de la féerie est bien mis en avant au travers de ces poupées qui bougent comme par enchantement et font vivre le conte qui est « issu d'images et de souvenirs universels »⁶¹, il y a tout un côté effrayant avec l'utilisation des poupées. Le côté magique et enchanteur est vraiment bien représenté avec l'innocence des jouets et un univers d'enfants qui symbolise l'innocence. C'est d'ailleurs ce même souvenir d'enfance qui montre la cruauté possible entre différents enfants. On voit, et entend, durant le bal à la fin du second acte, la belle-mère comploter pour que Cendrillon tombe en sautant à la corde et soit ainsi ridiculisée ; durant toute cette scène, on entend en fond sonore des enfants qui rient, comme s'ils se moquaient de l'héroïne. Les actions sont à double tranchant, autant la chorégraphie peut être féerique comme le duo de Cendrillon avec le Prince, autant elle peut être terrifiante pour le spectateur, le trio de la belle-mère et des deux demi-sœurs est un exemple parfait⁶². Les actions dans la chorégraphie ne sont pas les seules formes de la présence de fantastique et merveilleux, les décors et les costumes sont déjà à eux seuls une représentation de ces deux notions. Quand on parle de l'univers des poupées et des jouets, il y a tout de suite un côté merveilleux et mignon qui apparaît, pourtant lorsque l'on regarde ces « poupées » de plus près on constate qu'elles sont terrifiantes ; la Fée Marraine est d'ailleurs le personnage le plus inquiétant de cette adaptation du conte-source. A l'origine un simple doudou que Cendrillon prend pour se consoler, la Fée-robot s'extrait de la poupée de chiffon pour apparaître, crane rasé, tout en lumière avec des bruits mécaniques et des mouvements robotiques. La première réaction de Cendrillon est de s'enfuir face à cette Fée Marraine, elle ne s'en

⁶¹ Livret du dvd *Cinderella*

⁶² Voir photo annexe p.117.

approchera que plus tard, une fois qu'elle aura accepté ce personnage étrange. De toutes les poupées celle-ci apparaît en décalée des autres, elle est différente et son comportement l'est aussi ; une aura inquiétante se dégage de cette Fée robotique. Cette effrayante vision de la poupée n'est pas la seule, la belle-mère et ses deux filles ont des visages marqués et menaçants, leurs cheveux rappellent les images mythologiques de la méduse et on retrouve la même caractéristique chez les invités du bal. Si les poupées ont d'abord comme objectif de rassurer et de faire rêver, comme le réclame le merveilleux, plus on s'approche de la chorégraphie de Maguy Marin et plus on s'aperçoit que ces poupées sont inquiétantes, qu'elles sont anormales, nous avons ici une forme de fantastique assumé. Maguy Marin ne veut pas d'un univers merveilleux, d'un univers de rêve ; elle voulait reprendre le conte à rebrousse-poil et créer une adaptation décalée. C'est chose réussie, en voulant décaler l'univers de merveilleux et de féerie qui colle à la peau du conte-source, elle fait vivre les deux notions de surnaturel dans sa création ; conciliant la magie du conte, le monde de l'enfance, l'univers terrifiant des poupées et de la cruauté enfantine.

- **Un conte réaliste, une histoire réelle**

Quand nous parlons de Cendrillon, la plupart des gens pensent à l'adaptation de Walter Disney, un univers de magie et d'enchantement où la jeune fille rencontre le prince charmant grâce à sa marraine la bonne fée qui, d'un coup de baguette magique, lui donne un carrosse et une robe pour aller au bal. L'univers merveilleux a déjà été mis à mal avec la chorégraphie de Maguy Marin qui, non contente de jouer avec les codes de la féerie, arrive à insérer merveilleux et fantastique dans la même mise en scène ; montrant ainsi un univers de conte de fée pas totalement fait de candeur.

Dans le monde théâtral actuel lorsqu'on parle de Cendrillon, on pense avant tout à la dernière création de Joël Pommerat. Dans ce *Cendrillon*, Pommerat réinvente complètement l'histoire de l'orpheline, oubliant les notions que nous avons vues antérieurement, lui préférant le réalisme de la vie réelle. Sandra est obnubilée par la mort de sa mère ; ayant mal interprété ses dernières paroles, la très jeune fille refuse de vivre et passe son temps à penser à sa mère décédée, elle pense ainsi que sa mère ne mourra pas vraiment.

“LA VOIX DE LA NARRATRICE. Le lendemain, la mère de la très jeune fille mourut. A partir de ce jour, comme elle croyait que sa mère lui avait demandé, la très jeune fille se promet de ne plus jamais cesser de penser à elle. Avant, la très jeune fille aimait beaucoup laisser son imagination prendre possession de ses pensées. Mais maintenant tout ça, c’était bien fini. Elle devait concentrer son esprit sur un seul et unique sujet : sa mère... seulement sur sa mère. Les premiers temps, c’était simple. Mais après quelques mois, un jour, il arriva qu’elle oublie. Il arriva qu’elle oublie pendant quelques instants. Elle eut très peur. Le lendemain, elle demanda à son père de lui acheter une montre. La plus grosse possible. Equipée d’une sonnerie comme un réveil. Pour contrôler le temps. A partir de ce jour, la très jeune fille devint très angoissée. Sa tête était remplie de pensées de sa mère. Elle en débordait. C’était comme si elle grossissait et même enflait. Parfois elle avait peur que sa tête éclate. Et elle commença à s’en vouloir. Elle disait que penser à sa mère aurait dû être naturel et non pas un effort.”⁶³

Cette obsession à penser à sa mère conduit le personnage de Cendrillon, ici prénommé Sandra, dans une spirale de culpabilité grandissante ; pour se punir d’oublier de penser à sa mère, la très jeune fille accepte toutes sortes de tâches dégradantes.

“LA VOIX DE LA NARRATRICE. (...) Emportée par son imagination, elle avait oublié encore une fois de penser à sa mère. Aucun reproche n’aurait été à la hauteur de la colère qu’elle ressentait contre elle-même. Elle aurait aimé que quelqu’un puisse la punir et qu’elle souffre atrocement. Mais quelle punition serait à la hauteur du crime qu’elle avait peut-être commis cette nuit-là ?

(...)

LA BELLE-MERE (*fermement*). Oui, c’est comme ça. (*A la très jeune fille.*) Et toi Sandra, j’ai pensé que tu pourrais aider la femme de ménage à changer les poubelles des différentes sanitaires, salles de bains, buanderie, cuisine et aider à porter tout ça ensuite dans le local poubelle du jardin. Tu es d’accord ?

LA TRES JEUNE FILLE. Changer les poubelles ? Oui je suis d’accord ! Ah oui, c’est très bien ça.(...) Si ça leur pose un problème à elles, je crois que je vais bien aimer ça, de nettoyer le gras de la cuisinière, racler le gras du four, je crois que je vais aimer. Ca va me faire du bien de faire ça. (...) Très bien, ça c’est bien, je vais aimer faire ça ramasser les cadavres d’oiseaux, ça va me faire du bien de ramasser des oiseaux morts, avec mes mains. (...) Oui, ça aussi, je crois que je vais aimer ça, retirer les cheveux des lavabos, c’est dégueulasse, ça va me faire du bien.”⁶⁴

La servitude de Cendrillon est expliquée dans cette adaptation par le besoin de se punir de la très jeune fille. Son père qui fume en cachette, et le plus souvent en sa compagnie, imprègne les vêtements de Sandra d’une très forte odeur de cigarette, cela va pousser les deux sœurs à se moquer de la très jeune fille en l’appelant Cendrier.

⁶³ Joël Pommerat, *Cendrillon* ([Arles] : Actes Sud-Papiers, 2012). P.13.

⁶⁴ *Ibid.* P.34-37.

‘SŒUR LA PETITE. Hé, t’as pas l’heure ? (*La très jeune fille s’arrête, regarde sa montre. La sœur petite à la grande.*) Hé on dirait qu’elle sent la cigarette... (*A la très jeune fille.*) Tu fumes ou quoi ?

LA TRES JEUNE FILLE. Mais non je fume pas.

SŒUR LA GRANDE. On va le dire à ton père si tu fumes, il va pas être content de savoir que sa fille est devenue droguée.

SŒUR LA PETITE (*pouffant de rire*). Sandra... Cendrier !

SŒUR LA GRANDE (*pouffant de rire*). T’es déjà levée ou t’es pas encore couchée, Cendrier ?⁶⁵

La très jeune fille, ne se plaint pas de cet asservissement, il semble au contraire qu’elle le désire plus que tout ; nous sommes loin du cliché de la pauvre jeune fille maltraitée par sa belle famille, ici l’héroïne s’attache à être maltraitée pour expier ses fautes. Et lorsqu’une fée apparaît enfin, l’espoir de voir enfin du surnaturel et du merveilleux à l’œuvre est refusé, la fée nie ses pouvoirs, préférant faire des tours de cartes.

‘LA TRES JEUNE FILLE. T’es qui ?

LA FEE. Je suis qui ?

LA TRES JEUNE FILLE. Oui t’es qui ? Dépêche-toi.

LA FEE. La fée.

LA TRES JEUNE FILLE. La fée de qui ?

LA FEE. Quoi la fée de qui ? La fée de toi ! Ta fée quoi !

(...)

LA TRES JEUNE FILLE. Vous êtes magicienne.

LA FEE (*sortant un jeu de cartes de sa poche*). Absolument, je connais des tours de magie... et que je fais moi-même, sans me servir de mes pouvoirs. Je te montre... Tire une carte au hasard. (*La très jeune fille tire une carte. La fée se concentre.*) C’est le sept de cœur.

LA TRES JEUNE FILLE. Presque !

LA FEE. Huit ! (...) Ah merde, quatre de carreau. (...) Ouais je sais, c’est pas terrible. Je dois m’entraîner. J’ai décidé de plus me servir de mes pouvoirs de fée pour faire des tours de magie mais de faire en apprenant les trucs dans les livres, comme les vrais magiciens... qui font des trucs faux.

LA TRES JEUNE FILLE. A quoi ça sert de faire ça ?

⁶⁵ *Ibid.* P.39-40.

LA FEE. C'est plus marrant, ça peut rater, du coup, quand je réussis, je suis folle de joie, je saute partout, je suis comme une folle.⁶⁶

Lorsque la soirée royale approche, la fée tente tout de même de convaincre Sandra de s'y rendre, mais la très jeune fille refuse, précisant qu'elle n'a rien à se mettre. La fée tente alors d'improviser un tour de passe-passe pour habiller Sandra, malheureusement elle échoue à chaque fois et l'héroïne décide d'utiliser une des robes de sa mère.

“LA FEE. En tout cas, moi j'adorerais pouvoir aller pour la première fois dans une soirée pareille, ressentir tout ce qu'on ressent dans ces moments-là : les émotions, le trac, l'excitation. C'est sûr, moi à ta place, j'irais. Moi, je peux plus ressentir ça, j'ai trop vécu déjà.

LA TRES JEUNE FILLE. Ben moi, je suis pas comme vous, j'ai pas envie.

LA FEE. Je te crois pas que t'as pas envie de t'amuser de temps en temps.

LA TRES JEUNE FILLE. Hé ben si, c'est comme ça madame “je sais mieux à la place des autres ce qu'ils pensent !” ! Vous pouvez me laisser un peu maintenant ?

LA FEE. Tu dois penser à ta mère ?

La montre de la très jeune fille se met à sonner.

LA TRES JEUNE FILLE. Exactement.

LA FEE. Une soirée comme celle-là, c'est sur c'est un peu tarte mais c'est drôle des fois de faire des choses un peu tartes. T'en as déjà vu des rois et des princes toi ?

LA TRES JEUNE FILLE. J'ai rien à me mettre de toute façon.

LA FEE (*se réjouissant d'un coup*). T'occupe, je m'en occupe. (...) Normal, bon, tu te décontractes, ça va bien se passer, je me concentre, t'arrêtes de parler. C'est un tour de magie qui a été inventé dans les années cinquante, il est bien rodé. Bon je compte dans ma tête.

LA TRES JEUNE FILLE (*de l'intérieur de la boîte*). Mais vous ne m'avez pas demandé comment je voulais être habillée !

LA FEE. T'occupes, j'ai une idée géniale de robe de soirée en tête ! Bon, faut que tu te taises ! (*Elle fait de grands gestes de magicien. Puis on entend un énorme “bang” provenant de l'intérieur de la boîte. De la fumée s'en échappe. La très jeune fille se met à crier.*) Ho ça va ?

Le calme revient.

LA TRES JEUNE FILLE (*de l'intérieur de la boîte*). Qu'est-ce qui s'est passé ?

⁶⁶ *Ibid.* P.51-53.

LA FEE. Rien, c'est bon, ça à marché ! Sors si tu veux, qu'on voie le travail ! (*La très jeune fille sort de la boîte en toussant. Elle est habillée en majorette.*)

(...)

LA TRES JEUNE FILLE. Ah ! Moi j'ai une idée. Ma mère, elle m'avait donné plein de robes à elle, dedans y en a une qu'elle avait mise pour le mariage de sa tante quand elle avait le même âge que moi. Je sais où elle est, je l'ai planquée quelque part, je peux la mettre.

LA FEE (*de l'intérieur de la boîte*). Bon ok ! Ca va être un peu naze mais comme ça, au moins, on perd pas trop de temps.⁶⁷

Alors qu'elle arrive au bal, la jeune Sandra finit par rencontrer le Prince, qui n'attend qu'une chose : partir de la fête pour recevoir l'appel de sa mère.

'LE TRES JEUNE PRINCE. Excusez-moi.

LA TRES JEUNE FILLE. Pardon.

LE TRES JEUNE PRINCE (*se relevant*). C'est de ma faute, je regardais mes chaussures !

LA TRES JEUNE FILLE. J'ai rien senti, vous excusez pas.

LE TRES JEUNE PRINCE. Mes hommages chez vous.

LA TRES JEUNE FILLE. Vous pareillement. (...) En tout cas, vous avez... de belles chaussures...

LE TRES JEUNE PRINCE. Ah oui... surtout celle-là, non ?

LA TRES JEUNE FILLE. Ah oui c'est vrai, vous avez raison c'est la mieux des deux. (*La montre de la très jeune fille se met à sonner.*) Mince je suis en train d'oublier l'heure moi, je dois rentrer... Et j'ai plein de trucs à penser. Faut pas que j'oublie...

LE TRES JEUNE PRINCE. Moi aussi je dois y aller. J'attend un coup de fil de ma mère, elle doit me téléphoner ce soir.⁶⁸

On voit dans cette scène que le comportement des deux jeunes gens est assez identique, ils ont tous les deux une obsession vis-à-vis de leur mère. Nous découvrons d'ailleurs que le Prince est orphelin de mère dans la scène suivante mais que ce dernier l'ignore, son père ayant préféré lui cacher la vérité pour ne pas le blesser.

⁶⁷ *Ibid.* P.69-74.

⁶⁸ *Ibid.* P.81-82.

‘LE ROI. Je suis tout à fait d’accord. D’ailleurs, mon fils ne doit pas être au courant de ma démarche. Comme vous le savez évidemment, sa mère est morte quand il avait cinq ans. Depuis ce jour, pour lui épargner une trop grande souffrance, je lui raconte que sa mère est partie en voyage et qu’elle a du mal à rentrer à cause d’incessantes grèves des transports. Mais chaque soir, je dois trouver un nouveau mensonge pour justifier qu’elle ne l’appelle pas et ça c’est terrible.’⁶⁹

Lors du deuxième bal, La très jeune fille va faire réfléchir le très jeune prince en lui posant des questions sur sa mère, ces mêmes remarques qui semblent l’atteindre dans sa propre situation d’orpheline.

‘LA TRES JEUNE FILLE. Et tu partais donc ?

LE TRES JEUNE PRINCE. Ouais, en fait, je suis assez pressé ce soir, j’ai un rendez-vous téléphonique vers minuit.

LA TRES JEUNE FILLE. Ah bon ! C’est encore ta mère ?

LE TRES JEUNE PRINCE. Ouais.

LA TRES JEUNE FILLE. T’as pas réussi à la joindre la dernière fois ?

LE TRES JEUNE PRINCE. Euh non.

LA TRES JEUNE FILLE. Je voulais te demander : Ca fait combien de temps que vous vous ratez ?

LE TRES JEUNE PRINCE. Euh, en fait, on s’est toujours ratés ! Depuis qu’elle est partie, on n’est jamais arrivés à se parler au téléphone. Ca commence à bien faire, j’en ai marre ! Ca fait bientôt dix ans !

LA TRES JEUNE FILLE. Dix ans ? (...) Je crois que des fois dans la vie, on se raconte des histoires dans sa tête, on sait très bien que ce sont des histoires, mais on se les raconte quand même.

LE TRES JEUNE PRINCE. Ah bon ? Je crois pas que je me raconte des histoires.

LA TRES JEUNE FILLE. Ben si puisque tu te racontes que ta mère qui a jamais pu t’appeler depuis dix ans va t’appeler ce soir. (...) Ce que je veux dire... c’est que je crois savoir que ce soir ta maman elle va pas t’appeler... et demain non plus... et dans une semaine non plus. (Un petit temps.) Parce que ta maman, parce que ta mère, son cœur il bat plus... depuis dix ans ??? depuis dix ans elle est morte ta mère... En fait, ta mère est morte... Voilà... J’aurais préféré qu’on parle d’autre chose pour une première fois qu’on se parle vraiment mais c’est la conversation qui est partie toute seule...

(...)

LE TRES JEUNE PRINCE. Tu aimerais ça moi que je te dise que ta mère est morte ?!

⁶⁹ *Ibid.* P.89.

LA TRES JEUNE FILLE. Ben tu pourrais... Tu pourrais me le dire... Parce que c'est la vérité, ma mère est morte et tu sais moi aussi faut que j'arrête je crois de me raconter des histoires, me raconter qu'elle va peut-être revenir un jour ma mère, si je pense à elle continuellement par exemple non ! Elle est morte et c'est comme ça ! Elle va pas revenir ma mère ! Et elle est morte ! Comme la tienne ! Et rien ne pourra y changer ? Non rien.⁷⁰

À partir de cet instant, les deux jeunes héros comprennent qu'ils doivent oublier leur mère respective afin de grandir et d'avancer dans leur vie. Avant de se séparer, le très jeune prince donne une de ses chaussures à Sandra, qu'il appellera Cendrillon à la fin de la scène.

“LE TRES JEUNE PRINCE. Je peux peut-être te donner une de mes chaussures, tu m'as dit qu'elles te plaisaient l'autre fois.

LA TRES JEUNE FILLE. Ah bon j'avais dit ça ?

LE TRES JEUNE PRINCE. Tu le pensais pas ?

LA TRES JEUNE FILLE. Si si bien sûr... Bon t'as qu'à me donner une de tes chaussures en souvenir. C'est bien t'as raison.

Il donne sa chaussure. (...)

LE TRES JEUNE PRINCE. Tu t'appelles comment ?

LA TRES JEUNE FILLE. En ce moment on m'appelle “Cendrier”.

LE TRES JEUNE PRINCE. Cendrillon ?

LA TRES JEUNE FILLE. Non pas “Cendrillon” ! Mais si tu as raison, c'est plus joli, appelle-moi Cendrillon... ou Sandra.⁷¹

Le roi finit par retrouver la jeune Sandra, qui possède donc la chaussure du Prince, son père épouse une autre femme et la très jeune fille va demander à la fée, avec qui elle est devenue amie, de réentendre les dernières paroles de sa mère et comprendre ainsi ce qu'elle a voulu lui dire.

“LA MERE. Ma chérie... Si tu es malheureuse, pour te donner du courage, pense à moi... Mais n'oublie jamais, si tu penses à moi fais-le toujours avec le sourire.”⁷²

⁷⁰ *Ibid.* P.99-102.

⁷¹ *Ibid.* P.103-104.

⁷² *Ibid.* P.112.

Au final, le conte se termine sur la séparation de la très jeune fille et du prince qui préfèrent rester amis, pas de mariage princier.

Cette vision de Cendrillon est, nous avons pu le voir avec ces citations, très terre à terre, même l'élément de surnaturel incarné par la fée est totalement dénigré, on peut même se poser la question de la réalité de la fée et si la très jeune fille ne l'imagine pas tout simplement. Le prince n'est pas charmant, il est au contraire très fragile et accroché à une mère absente ; sauvé finalement par Sandra qui lui avoue la vérité sur sa mère. Les symboles de magie et de merveilleux sont tournés en ridicule dans cette pièce, et pourtant la magie est présente au travers de la mise en scène ; prouvant encore une fois que le théâtre est une pièce à deux faces : un texte écrit et une action physique face à un public.

“Fée humaine et prince non charmant, on peut se demander où réside donc la magie de la pièce ? Tout en réécrivant un conte désenchanté, Pommerat réussit à préserver l'enchantement et l'émerveillement du conte de fées en déplaçant en quelque sorte le merveilleux du récit originel dans la représentation scénique. Dans sa mise en scène, les séquences s'enchaînent en effet comme par magie : entre de brefs noirs, le plateau se métamorphose et les différentes scènes de la pièce se donnent à voir comme autant d'apparitions surprenantes et fascinantes. D'une certaine façon, Pommerat s'inscrit ainsi dans la lignée des spectacles à machines et féeries inventés à partir du conte au XIXe siècle.”⁷³

La magie reste présente, même si l'écriture est épurée de toutes formes de merveilleux et même de fantastique. C'est l'un des points forts de Joël Pommerat ; d'abord acteur puis metteur en scène, il a fondé la Compagnie Louis Brouillard en 1990 et il fut reconnu du grand public avec une trilogie : *Au monde* en 2004, *D'une seule main* en 2005 et *Les Marchands* en 2006. Si ce n'est pas qu'un auteur jeune public, il est en grande partie connu pour ses adaptations de contes au théâtre. Son *Petit Chaperon Rouge*, spectacle datant de 2004 sera repris en 2006 pour ouvrir le Festival d'Avignon par exemple. *Cendrillon* est une des adaptations de conte de Pommerat, pour lui le conteur agit sur le public et c'est ce qu'il cherche lui aussi à faire.

“Tout d'abord, il importe de souligner que si l'adaptation de conte n'est pas un art à part pour l'auteur-metteur en scène, c'est sans doute parce que le conte constitue une sorte de modèle pour toute son œuvre. Dans *Troubles*, en référence à *La Pensée des contes* du philosophe et anthropologue François Flahault, Pommerat avance l'idée que l'“on pourrait dire qu'[il fait] le même travail que les conteurs d'autrefois” :

⁷³ Ibid. Postface par Marion Boudier. P.155-156.

Un conte, c'est une durée, celle d'un récit, et c'est un état d'*être ensemble*. Pour *être ensemble*, si je veux intéresser le spectateur et être avec lui, je vais travailler sur ses représentations. C'est une forme de stratégie. Je suis un conteur, je vais agir avec son imaginaire.⁷⁴

Le conte est toujours présent, que son univers soit d'un réalisme criant ou d'un monde coulé dans la magie ; dans les deux cas, il fonctionne. *Cendrillon* en est une preuve, ce conte-source adapté de deux manières complètement différentes arrive pourtant à porter le récit durant toute la représentation. Chacune des formes possède ses forces et ses faiblesses, jouant sur des symboles mais aussi des scènes différentes. Ainsi, une histoire commune arrive à créer deux spectacles vivants qui ne sont pas similaires.

Le conte et le théâtre, c'est une histoire commune de longue date ; une histoire qui continue de nourrir le théâtre contemporain tout en lui laissant suffisamment de marge pour être encore novateur. Au travers de conte vieux de plusieurs siècles, il est encore possible de créer et d'adapter sous formes de pièce de théâtre sans pour autant être dans une sorte de plagiat des pièces passées. Nous avons constaté que *Le Petit Poucet* et *Cendrillon* ont eu plusieurs adaptations, mettant en valeur des symboles et des personnages nuancés selon les choix des créateurs ; c'est en choisissant les mêmes histoires mais avec des points de vue différents que le conte au théâtre continue de se renouveler encore et encore.

II- Une évolution du genre théâtre avec le conte

Le théâtre est un art qui a su évoluer avec le temps, s'adaptant à ce que la société lui demandait. Le conte a suivi la même évolution et si chacun de ces deux genres a vécu sans le secours de l'autre, il est arrivé plusieurs fois dans l'Histoire qu'ils se retrouvent et se rejoignent dans la création. Cette communion est ancienne mais le

⁷⁴ *Ibid.* P.118-119.

renouveau du conte dans nos sociétés ainsi que l'avènement d'un théâtre estampillé « jeunesse » de ces vingt dernières années a apporté une autre orientation dans cette marche qui leur est conjointe. À cela sont venues se greffer de nouvelles données, à commencer par des études psychologiques mais aussi les sciences anthropologiques. Le travail de Bruno Bettelheim dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées* consiste à transposer cette science relativement récente sur les contes de fées (choisis en particulier parce qu'ils sont anciennement ancrés dans notre histoire et dans notre inconscient collectif). À travers ces récits, Bettelheim a montré qu'ils étaient marqués par une sexualité sous-jacente et autre complexes freudien. Parfois le public ne demande qu'à rêver et d'autres fois, il cherche à se retrouver dans ces personnages qui ont bercés leur enfance et qui bercent celle de leurs enfants.

a) L'artiste-conteur et le metteur en scène : deux manières de raconter

Parler de metteur en scène et d'artistes-conteurs comme étant semblables peut paraître étrange ; ces deux types d'artistes sont assez différents même si les deux peuvent arborer le titre d'intermittent du spectacle.

- **L'importance du metteur en scène : le conteur du théâtre**

Quand on parle de pièce de théâtre, le texte peut être la pierre angulaire mais chaque mise en scène en offrira sa lecture propre. Lorsque l'écriture est jouée, on est assuré de retrouver un artiste derrière cette action. C'est comme ça que chaque pièce de théâtre jouée sur scène est le reflet de la subjectivité d'un metteur en scène. Si certains auteurs sont aussi metteurs en scène, nous l'avons vu avec Joël Pommerat, d'autres s'appuient sur des textes écrits ou commandés à des auteurs, comme Clément Arnaud qui commanda *Un Caillou dans la botte* à Simon Grangeat. Sans être donc toujours auteur, le metteur en scène est cependant maître de sa vision de l'histoire, de son choix d'orienter la pièce sur tel objectif ou tel personnage. À la manière d'un conteur qui enfante ses récits et se met en scène, le metteur en scène va choisir une histoire et la faire vivre sur scène ; parfois il est son propre instrument comme dans *Un Caillou dans*

la botte où Clément Arnaud est le seul comédien présent sur scène malgré la présence de deux techniciens qui font bouger les ombres⁷⁵. Les choix de mise en scène sont portés par les comédiens, mais les décisions qui font aboutir à ce spectacle vivant viennent du metteur en scène ; ce sont ses décisions qui portent chaque spectacle, chaque nouvelle relecture scénique.

Ce statut de créateur de spectacle vivant est relativement semblable à celui des artistes conteurs ; si le conteur crée l'histoire et se met en scène, il lui est impossible de montrer l'histoire comme le fait une pièce de théâtre. Ce que le conteur invente, le metteur en scène le montre. Nous avons abordé ce sujet dans le chapitre II de la première partie ; chacun des deux artistes apportent une vision différente d'un même conte mais dans un univers théâtral où le metteur en scène nous transporte dans son univers à chaque fois qu'une pièce est jouée, pourrions-nous dire que le metteur en scène est un conteur théâtral ? Bien entendu, la performance d'un artiste-conteur est complètement différente d'une mise en scène, malgré tout la ressemblance entre le travail d'un metteur en scène dans sa symbolique de faire vivre le conte sur scène et la performance d'un artiste-conteur faisant vivre le conte au travers de ses paroles existe. Chacun fait vivre le conte à sa manière et surtout avec ses moyens ; si le metteur en scène n'est pas un artiste-conteur, il reste quand même le narrateur secret de la pièce, guidant le spectateur au travers de sa vision du conte.

Artiste-conteur non, mais narrateur du conte théâtral oui ; lorsqu'un metteur en scène décide de monter un conte sur scène, c'est sa vision qui va être mise en scène, sa subjectivité.

- **La place des conteurs dans ce renouveau**

Quand nous parlons de conteur, nous avons tout de suite l'image d'une vieille grand-mère racontant des histoires au coin du feu ; l'image transmise par Charles Perrault. Nous y ajoutons la vision des troubadours qui se rendaient de villes en villes pour faire écouter leur répertoire et gagner leurs vies. Si cet imaginaire peut paraître désuet, il porte pourtant une valeur du conte d'autrefois qui reste malgré tout présent

⁷⁵ Voir photo annexe p.117.

dans le renouveau du conte, dans sa valeur de transmission et d'intimité. Le terme d'artiste-conteur est assez récent dans la catégorie « intermittents du spectacle » ils sont d'ailleurs assez peu nombreux en France à accéder à cette forme de professionnalisation, la plupart des "artistes-conteurs" sont considérés comme amateurs. Les derniers chiffres en date, ceux d'Henri Touati dans son étude tendent à le prouver : 300 conteurs professionnels et 4 000 conteurs amateurs. Ce déséquilibre, même s'il est important, n'enlève rien à la valeur performative des artistes-conteurs quelque soit leur catégorie. Depuis le renouveau du conte en France, trois générations de conteur ont vu le jour. La première génération, nous en avons déjà parlé, c'est grâce à elle que le conte est revenu sur le devant de la scène : Bruno de la Salle, Catherine Zarcate, des noms déjà cités et qui avaient pour but de donner une vision contemporaine au récit tout en assurant le lien avec la tradition orale. Ils cherchaient à unifier différentes visions des arts du récit tout en posant les bases de leurs pratiques artistiques et leurs problématiques.

La deuxième génération, sans doute celle le plus en lien avec le théâtre, a cherché à porter le conte sur scène, à investir l'espace scénique et public. Cette génération est découle du spectacle vivant et émerge au début des années 80. Ils suivent les débats qui ont eu lieu après 68 : occuper la scène ou l'espace public. Ces conteurs font les deux, tout en se cherchant dans leur propres arts ; certains viennent du théâtre mais ne s'y retrouvent plus comme Pépito Matéo, d'autres sont issues de l'immigration : des musiciens et chanteurs originaires du Maghreb, des Antilles ou encore de l'Afrique où leurs cultures prônent les arts du récit. Au milieu de ces nouvelles visions s'intercalent les anciennes, avec des artistes régionalistes remettant au goût du jour les contes basques, occitans ou encore corses. Ces artistes aux influences variées se regroupent avec la première génération pour répondre aux problématiques de leur art. La tradition est adaptée voire même transformée mais elle reste présente comme un des éléments permanents du travail d'artistes-conteurs. C'est à cette époque que « l'art du récit devient définitivement un art de la scène où la « performance spectacle » s'appuie sur une forme littéraire. »⁷⁶. La troisième génération est plus jeune et aussi plus féminine, la plupart de ces artistes s'est d'abord formée avec un travail "amateur" avant de se professionnaliser. Les publics visés sont très souvent les mêmes, le jeune public, de nombreuses rencontres sont organisées via le scolaire ou dans des centres de loisir. Derrière cette volonté d'éducation aux travers des arts du récit, il y a

⁷⁶ *Op cit. L'Arts du récit en France.* P.16.

aussi celle d'une reconnaissance des publics adultes pour leur rappeler que les contes sont avant tout un spectacle tous publics.

Les artistes conteurs ont fait du chemin depuis leurs débuts et leur présence sur l'espace scénique est aussi importante que celle des metteurs en scène. Chaque conteur possède son répertoire, son public et sa vision du conte. Si la diversité est bien au rendez-vous, chacun de ces artistes est lié par un amour pour le conte et la volonté de le partager avec le public.

- **La pièce de théâtre qui transpose un conte: à considérer comme un conte oral ou non ?**

Certes, il est manifeste qu'artistes conteurs et conte théâtral se partagent l'espace scénique depuis plusieurs années maintenant. Ce partage ne se fit pas sans mal comme le constate Martial Poirson en ouverture de la revue *Histoire du théâtre : Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine*.

«Les interactions entre conte et spectacle sont multiples, entraînant un incessant dialogue en tension entre arts du récit et arts du spectacle, soit que l'on considère le réinvestissement du conte à l'intérieur d'une dramaturgie de l'adaptation, de la transposition ou de la réécriture ; soit que l'on envisage la mise en espace théâtralisée et la scénographie narrative de la parole conteuse. L'essor du conte spectaculaire sur la scène contemporaine est indissociable du mouvement du « Renouveau du conte » apparu dans les années 1970, à la faveur du développement des initiatives d'« éducation populaire » : arts du spectacle et de la parole ont incontestablement destin lié (36), comme l'a montré l'anthropologie depuis les travaux de Geneviève Calame-Griaule (37). (...) Dès l'origine du renouveau du conte en France, la question de la scène s'est posée. Vingt cinq ans après, le pari de faire de cet art un spectacle vivant est acquis » (40). L'art du récit est donc susceptible d'être défini, dans une contradiction qui n'est apparent, à la fois comme « art premier » et comme « art nouveau », dans la mesure où « l'évolution d'une pratique communautaire, d'une pratique sociale vers un art de la scène détermine les conditions de cette double approche » (...) Il existe donc aujourd'hui une forte interaction entre traditions conteuses et théâtrales, cependant que le conte populaire reflue de la culture paysanne et des colporteurs ruraux des origines vers les cultures urbaines et leurs pratiques créatives.»⁷⁷

⁷⁷ *Op cit. Le Conte À L'épreuve de La Scène Contemporaine (XX-XXIe Siècles)*. P.22-23.

Le renouveau du conte s'est donc effectué à l'aune de ces deux notions que sont l'art premier et l'art nouveau ; c'est grâce à leur mélange que le conte a pu trouver sa place dans le paysage culturel français. Ces deux notions pourraient aussi s'appliquer au monde du théâtre : un mélange de tradition et de nouvelles techniques et formes d'écriture.

La ressemblance sur de très nombreux plans a causé de nombreuses tensions entre ces deux arts, tensions qui commencent tout juste à s'apaiser. Il reste néanmoins difficile de différencier conte oral et conte théâtral compte tenu de l'importance accordée au conte oral sur l'espace scénique contemporain. Le conte, de part son histoire avec le théâtre, a très souvent été relié à la scène, les possibles de mise en scène sont infinies mais dans l'espace théâtral contemporain deux formes se retrouvent et cherchent à se démarquer.

“(…), le conte s’accommode donc volontiers d’une mise en espace, voire d’une mise en scène puisant largement dans les ressources de la lumière, du son, de la musique, des décors et des costumes, au risque parfois de verser dans une « théâtralisation excessive », menacée par « la tentation du *one man show* » (43).”⁷⁸

La présence du conte dans le théâtre contemporain n'est plus à prouver, l'écriture de ces vingt dernières années suffit, pourtant la mise en scène et le choix de certains points de vue mettent en avant une nouvelle forme de conte d'où un possible questionnement sur le conte oral et théâtral ; certaines mises en scène récentes et écriture dramatique peuvent poser des questions sur la mise en scène du conte.

“Le conte inspire donc les formes théâtrales les plus diverses, depuis les plus ambitieuses jusqu’aux plus minimalistes. Parmi elles, on compte les créations spectaculaires du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes, mises en scène par Ariane Mnouchkine. (...) Procédant à la libre interprétation d’un patrimoine culturel immatériel majoritairement oriental, mais aussi à la collecte de paroles vivantes, de récits de vie, de témoignages de voyageurs (réfugiés, clandestins, migrants), de pan entiers de la mémoire collective, s’inspirant des techniques du Kabuki, du Nô ou du Bunraku, ce théâtre de situations libère la narration de toute exigence chronologique ou même logique, multiplie à l’envi les langues et combine des fragments de destins éclatés qui se croisent et s’hybrident en générant une grande puissance onirique au sein de nos « modernes odyssées », à moins qu’il ne s’agisse de « nos petites apocalypses » (...) Cependant, le conte inspire également des formes plus modestes, plus dépouillées, mobilisant les moyens beaucoup plus réduits d’un théâtre pauvre, telles que les spectacle d’objets recyclés

⁷⁸ *Ibid.* P.23-24.

et de marionnette d'Ilka Schönbein, qui parcourt l'Europe depuis deux décennies avec son Theater Meschugge (« fou » en yiddish).⁷⁹

Il y a encore quelques années, il aurait été simple de scinder conte oral et conte théâtral, mais avec le partage de la scène et la place prépondérante des artistes conteurs dans les arts du spectacle vivant, les contes mis en scène sont créés à partir des multiples formes du conte.

Comme nous parlons de pièce de théâtre il serait simple de qualifier toute pièce de théâtre se basant sur un conte comme un conte théâtral mais les écritures scéniques offrent la possibilité d'évoluer vers une forme plus orale, plus proche des artistes conteurs. C'est un peu le cas chez Pommerat avec ses narrateurs, qu'ils soient présents sur scène comme dans *Petit Chaperon Rouge* ou en voix off comme dans *Cendrillon*, leur présence rappelle celle des conteurs, les représentant avec des tournures de phrases qui sont faites à la manière du conte oral ou encore la manière dont la pièce commence et finit.

‘PREMIERE PARTIE – scène 1

LA VOIX DE LA NARRATRICE. Je vais vous raconter une histoire d'il y a très longtemps...
Tellement longtemps que je ne me rappelle plus si dans cette histoire c'est de moi qu'il s'agit ou bien de quelqu'un d'autre. J'ai eu une vie très longue. J'ai habité dans des pays tellement lointains qu'un jour j'ai même oublié la langue que m'a mère m'avait apprise. Ma vie a été tellement longue et je suis devenue tellement âgée que mon corps est devenu aussi léger et transparent qu'une plume. Je peux encore parler mais uniquement avec des gestes. Si vous avez assez d'imagination, je sais que vous pourrez m'entendre. Et peut-être même me comprendre. Alors je commence. Dans l'histoire que je vais raconter, les mots ont failli avoir des conséquences catastrophiques sur la vie d'une très jeune fille. Les mots sont très utiles, mais ils peuvent être aussi très dangereux. Surtout si on les comprend de travers. Certains mots ont plusieurs sens. D'autres mots se ressemblent tellement qu'on peut les confondre. C'est pas si simple de parler et pas si simple d'écouter. Quand elle était encore presque une enfant, une très jeune fille qui avait beaucoup d'imagination avait connu un très grand malheur, un malheur qui heureusement n'arrive que très rarement aux enfants. Un jour, la mère de cette très jeune fille était tombée très malade, atteinte d'une maladie mortelle. Elle ne sortait plus de sa chambre. Elle parlait d'une voix faible, tellement faible qu'on avait du mal à comprendre ce qu'elle disait. On devait sans arrêt la faire répéter.

(...)

Scène 15

Plus tard. Une nuit de fête. Musique. Le très jeune prince et la très jeune fille dansent, se déchainent.

⁷⁹*Ibid.* P.27.

LA VOIX DE LA NARRATRICE. Et ces moments-là non plus elle ne les oublia jamais. Même après que la vie les a éloignés l'un de l'autre, le très jeune prince et la très jeune fille s'écrivirent. Ils s'envoyèrent des mots même de l'autre bout du monde, et ça jusqu'à la fin de leur existence. Voilà c'est fini. Même les erreurs ont une fin heureusement. Alors moi, je me tais et je m'en vais.⁸⁰

Certaines pièces, comme chez Pommerat, reprennent les mêmes formes stylistiques qu'utilise un artiste-conteur. Le conte est théâtralisé mais il demeure une valeur de conte oral dans cette écriture de *Cendrillon*, comme si Pommerat avait mélangé conte oral et conte théâtral. Il n'y a plus vraiment de conte oral et de conte théâtral dans les nouvelles mises en scène et écritures dramatiques ; le théâtre fait vivre le conte sur scène en usant de tout genre artistique qui lui paraît bon pour alimenter sa vision du conte.

b) Un mélange de plusieurs arts du spectacle pour former le nouveau conte au théâtre

Le théâtre se forme sur différents genres pour former les nouvelles pièces basées sur le conte ; plusieurs genres artistiques sont ainsi reliés et permettent la création d'univers merveilleux et fantastique pour le public. Le conte, genre hybride et polymorphe, se joue des frontières des registres ou des classifications.

- **Le conteur-narrateur dans les pièces de Joël Pommerat**

Joël Pommerat est probablement l'auteur-metteur en scène qui se rapproche le plus des artistes-conteurs. Même si son travail est tourné vers la mise en scène au théâtre, sa volonté à faire ressortir le conteur dans chacune de ses adaptations de conte, le place entre conte oral et conte théâtral ; comme en témoigne sa *Cendrillon*. Ce que Joël Pommerat cherche à faire, c'est avant tout réactiver le plaisir partagé d'être réunis pour entendre une histoire.

⁸⁰ *Op cit.* Pommerat. P.9 et P.112.

‘‘L’idée de communauté, fondée sur le partage d’un même espace-temps entre acteurs et spectateurs et sur la création d’un lien par l’imaginaire, est certes le propre du phénomène théâtral, mais Pommerat y est particulièrement sensible et s’intéresse à ses différentes modalités. Le conte relève d’une tradition orale et communautaire, plaisir de se réunir pour écouter ensemble une histoire. Dans ses adaptations, Pommerat réactive ce plaisir de l’histoire contée à travers la présence d’un personnage narrateur, qui s’adresse directement aux spectateurs pour les inviter à écouter et pour les aider à entrer dans la fiction. On retrouve au début du *Petit Chaperon rouge* et de *Cendrillon* les embrayeurs types du conte ‘‘il était une fois’’ et ‘‘il y a très longtemps’’ ; *Pinocchio* débute par cette apostrophe engageante : ‘‘Mesdames messieurs, bonsoir je vous souhaite la bienvenue. L’histoire que je vais vous raconter ici ce soir est une histoire extraordinaire [...]. ‘‘Le récit, celui d’un conteur présent sur scène ou d’une voix qui raconte, invite à s’abandonner, aiguise la curiosité, guide et accompagne tout à la fois. La voix du conteur peut aussi apparaître tel un cadre rassurant par rapport à des dialogues tendus ou violents entre les personnages. Les contes illustrent en effet souvent le pouvoir de la parole et des mots ; la réécriture de *Cendrillon* en est un parfait exemple.’’⁸¹

Au travers de ses mises en scène, Pommerat propose aux spectateurs la possibilité d’imaginer certains points laissés dans l’ombre, pour qu’ils fassent d’eux-mêmes leur interprétation tout en offrant une structure de vision collective. L’écriture de cet auteur-metteur en scène garantit une liberté à l’imaginaire du spectateur refusant de la « saturer » en utilisant trop de mots.

‘‘De plus, son économie narrative, ses archétypes et les grands thèmes qu’il aborde sans toujours directement les nommer laissent tout loisir à ses récepteurs de compléter ; d’interpréter ou d’historiciser son contenu. Même si cette forme brève peut être très précise sur certains détails, le conte possède un ‘‘côté élémentaire’’ qui offre à ses lecteurs-spectateurs la possibilité d’imaginer certains éléments descriptifs ou narratifs :

C’est élémentaire du point de vue des personnages et des relations, un frère, une sœur, un père, une mère, une marâtre, une sorcière, un mauvais génie. Du coup, cette économie permet de ne pas saturer l’imaginaire de celui qui regarde, de lui laisser une grande place. (Joël Pommerat, in *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p.69)

Ainsi le conte permet-il d’‘‘utiliser ce que le spectateur apporte pour écrire avec cet imaginaire’’. Au cœur de la démarche d’écriture de Pommerat, il apparaît en conséquence comme ‘‘une sorte de modèle [...] de condensation et de retenue’’.’’⁸²

⁸¹ *Ibid.* P.119-120.

⁸² *Ibid.* P.120.

En utilisant une écriture et des mises en scène épurées, Pommerat se rapproche de ce que le conte traditionnel était, il fait travailler l'imaginaire de son spectateur tout en lui imposant une part de sa propre subjectivité. Si les narrateurs de Pommerat assurent un rôle de quasi conteur dans ses pièces, c'est avant tout l'exercice stylistique de cet auteur qui fait ressortir le conte dans ses pièces.

- ***Aladin et Queue de Poissone* : un conteur et des marionnettes**

Les marionnettes ont souvent été utilisées par des conteurs ; cela leur permet de « montrer » leur conte au public. Quand il s'agit des contes, les marionnettes apparaissent comme l'accessoire scénique le plus magique, il permet de faire vivre sur scène un personnage factice. Le public sait que la poupée n'est pas vivante et pourtant il la voit s'animer et agir sur scène comme le ferait un comédien ; la présence de marionnettistes ne brise pas la magie, elle va au contraire l'accentuer. Dans les deux adaptations de conte, celui de la Petite Sirène mais aussi celui d'Aladin il n'y a pas que des marionnettes sur scène, elles partagent la scène avec les comédiens qui font aussi fonction de conteurs. Dans *Queue de Poissone*, la comédienne Laurie Connac se sert de son propre corps pour figurer les personnages de la pièce, elle crée alors plusieurs marionnettes qu'elle anime avec ses jambes et ses bras, passant ainsi du statut de marionnette à celui de marionnettiste puis de conteuse. Ce travail de marionnette-marionnettiste vient du metteur en scène Ilka Schönbein, connu pour son travail de grotesque poétique sur les contes. Si dans cette création ce n'est pas elle sur scène mais Laurie Connac, l'empreinte de son travail et de ses précédentes mises en scènes se ressent dans toute la pièce.

“(…) : dans toutes ces transpositions, à l'étrangeté et au merveilleux du conte a répondu celle, monstrueuse, des masques et des marionnettes derrière lesquels le corps de la comédienne disparaît et se démultiplie, selon une esthétique que l'on peut se risquer à qualifier de « grotesque poétique ». Celui-ci peut se définir en ces termes, si l'on choisit de tricoter notre définition à partir de celle, étendue, de Dominique Iehl :

Le grotesque est [...] situé à la frontière de notions très mobiles elles-mêmes. On l'associe au tragique et à l'angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval. Il est voisin parfois de l'illusion fantastique, parfois de la caricature et de la satire. Mais l'incontestable mobilité du grotesque n'exclut pas la permanence de certaines structures qu'il faut tenter de détecter sous la

divergence des contenus qu'elle propose. (Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.3)

Et j'ajouterais, le tout pouvant se faire par le biais de la métaphore poétique : le grotesque peut en effet toucher au sublime, car, si Ilka Schönbein n'emprunte pas les chemins de traverse, si son théâtre est cru, scatologique et travaille sur le laid, si, prenant pour support le conte, elle transmue un univers merveilleux en un monde déformé et par là même opère une distanciation ou un écart par rapport à son objet, son théâtre n'est pas sans poésie et sans transcendance. L'effet produit est étonnamment ambigu, fait à la fois de comique et de pathos.⁸³

Le grotesque des marionnettes et leurs actions tendent vers un pathos et un comique qui fera réagir le spectateur ; si Ilka Schönbein veut faire rire son public avec ce « grotesque poétique », subsiste aussi en filigrane une volonté de montrer la société des contes et d'en faire une caricature. Ainsi dans *Queue de Poissone*, la Petite Sirène subit une véritable amputation de sa queue pour un prince volage qui ne se soucie jamais d'elle. Un sacrifice pour être accepté par l'autre qui ne reconnaît pas dans cette sirène sans queue, cette femme qu'il pourrait aimer.

Dans la pièce *Un Beau matin Aladin*, la conteuse est par moment marionnettiste mais jamais elle n'est marionnette⁸⁴. Son rôle est avant tout celui de la conteuse, celle qui raconte l'histoire, qui intervient au milieu pour faire rire les enfants, leur faire comprendre que la parole et les histoires permettent au gens de vivre ensemble. Agnès Sourdillon qui joue la conteuse a participé à l'écriture de la pièce et elle s'est beaucoup inspirée des contes de Jihad Darwiche pour raconter l'histoire de Shéhérazade. Ici, le conteur est sur scène, nous avons une pièce de théâtre face à nous, mais dans cette pièce il y a un conteur qui nous raconte l'histoire d'Aladin ainsi que l'histoire de Shéhérazade et du Sultan. Entre l'action des marionnettes et celle de la conteuse, l'enchaînement est harmonieux, les deux actions s'adaptent sans empiéter sur la partie de l'autre. Les marionnettes restent les personnages principaux ; même si la conteuse ne quitte jamais la scène, ce n'est pas son histoire mais celle des poupées. Ici, il n'y a pas de grotesque poétique comme chez Ilka Schönbein, Matěj Forman met en avant la poésie du conte des *Milles et une Nuit* : il utilise plusieurs formes de mise en scène dans son Aladin, ainsi, outre les conteurs et comédiens, il fait jouer les scènes de Shéhérazade et du

⁸³ *Op cit.* Poirson, *Le Conte À L'épreuve de La Scène Contemporaine (XX-XXIe Siècles)*. P.157-158.

⁸⁴ Voir photo annexe p.118.

Sultan avec des personnages en papier, sous forme de théâtre indonésien ; un théâtre de l'ombre qui recourt aux lumières pour projeter les ombres des personnages de papier sur un écran blanc.

Avec ces deux créations, on retrouve l'idée d'un conteur sur scène alors que nous sommes dans une pièce de théâtre et non dans une performance d'artiste-conteur. La place des marionnettes, différentes dans chacune d'entre elles, apporte une nouvelle vision du conte sur scène. Ici, pas vraiment de comédien, juste des poupées qui suivent le fil de l'histoire du conteur sur scène.

Ce choix de mise en scène, prendre des marionnettes pour raconter les contes, apporte une valeur d'enchantement et de magie sur scène, comme pour la chorégraphie de Maguy Marin le fait de faire jouer des poupées donne à la mise en scène une aura de magie mais aussi d'enfance, de nostalgie.

- **Une histoire sans parole, des poupées dansantes**

Dans la mise en scène d'Ilka Schönbein, on parle de marionnette grotesque, cette idée de grotesque pourrait aussi intervenir dans la chorégraphie de Maguy Marin. Dans le chapitre précédent, nous avons parlé de cet univers de poupée et de jouet qui combine les notions de merveilleux mais aussi d'atmosphère inquiétante. Si les danseurs sont bien humains, ils demeurent durant le temps de la performance artistique sous des masques et des costumes de poupées, faisant d'eux des marionnettes guidées par les décisions de Maguy Marin. Bien que ce soit des hommes et des femmes qui portent les masques, le public ne voit que des poupées jusqu'à la fin, au moment où les danseurs viennent saluer et les retirent. Cette idée vient également de l'univers du théâtre et de l'opéra : accepter le monde magique qui est proposé sur scène. En acceptant ce qui est représenté, on peut voir de vraies poupées qui se mettent à bouger et jouer l'histoire de Cendrillon. Pas de marionnettiste visible et pourtant l'impression que ces poupées sont manipulées par des fils invisibles persiste. Il y a dans cette chorégraphie une idée de marionnette et de marionnettiste mais à la différence des deux spectacles précédemment cités, le meneur de poupée n'est plus sur scène ; Maguy Marin n'est plus là pour faire

bouger les danseurs, elle a pourtant eu ce rôle durant les répétitions. Si les danseurs sont faits de chair et de sang, ils ne restent pas moins les marionnettes entre les mains expertes de la chorégraphe.

Dans cette adaptation de *Cendrillon*, le plus intéressant c'est qu'il n'y a aucune parole. Pourtant le conte suit parfaitement son cours et sans pour autant égarer le spectateur. Rien n'est dit, tout est vécu, les poupées continuent leur danse. Au milieu de ce travail chorégraphique, par le biais de cette gestuelle désarticulée, de ces masques inexpressifs, de ces costumes rembourrés, un autre but est recherché : susciter une forme d'attachement entre le public et les poupées. Tout comme les marionnettes, les poupées qui dansent sur *Cendrillon* ont quelque chose de grotesque dans leurs gestes et dans leurs masques. Ces masques et ces costumes imposent un travail du corps plus important mais cela marque aussi une image satirique que le spectateur a du personnage. Ce grotesque qui les rend ridicule par moment fait d'eux des personnages attachants.

C'est justement parce que le personnage est grotesque, imparfait que le spectateur finit par s'y attacher ; dans la scène où *Cendrillon* rencontre sa Fée-Marraine, on découvre qu'elle ne sait pas danser. Alors qu'elle tente de faire comme les danseuses qui accompagnent la fée, on voit *Cendrillon* chuter, se tromper de pas. Ce défaut accentue l'empathie du spectateur pour *Cendrillon* qu'il verra évoluer au fil de l'entraînement jusqu'à ce qu'elle réussisse à danser comme à la Cour.

Les défauts des personnages, le grotesque de leurs costumes et de leurs masques ainsi que leur statut de poupée donnent à cette chorégraphie une aura d'enchantement, de magie et d'enfance. Le spectateur voit des poupées s'animer, danser et tomber, c'est imaginer un enfant jouer sans pour autant voir l'enfant en question sur scène. Les défauts de chaque personnage les rendent attachants aux yeux du public et l'ancre dans l'illusion de la représentation.

- **Hansel et Gretel : film muet, musique de scène**

On a tendance à l'oublier, mais le cinéma a lui aussi attiré l'univers du conte dans sa toile. Il arrive d'ailleurs que le théâtre se serve du Septième Art pour mettre certains décors en relief, comme dans *Bambina Mia* où le décor est projeté sur les murs. Si à la fin du XIXe siècle, le cinéma a subtilisé les contes au théâtre, ce dernier s'est bien rattrapé depuis en insérant le cinéma dans ses mises en scènes. Ainsi certaines compagnies se spécialisent dans ce mélange de genre audio-visuel. La Compagnie la Cordonnerie a choisi de réaliser des films muets basés sur les contes ; ils projettent le film dans des théâtres et durant la représentation ils font tous les bruitages et voix que le film requiert. C'est un travail très difficile et pointu mais qui offre aussi une nouvelle manière de faire travailler les sens du public. Lors d'un entretien, Samuel Hercule le metteur en scène d'*Hansel et Gretel* de la Cordonnerie explique qu'il veut les mobiliser tous. La compagnie fait de l'accompagnement en live depuis 1997, leur travail a évolué dans leur rapport à l'image et au live ? mais l'idée de base est restée la même. Dans cette mise en scène du conte des deux jeunes enfants, S. Hercule va encore plus loin car en plus de faire travailler la vue et l'ouïe à son auditoire, il prend en compte l'odorat et le goût durant la séquence de la maison de la sorcière. Lorsque son Hansel et sa Gretel se retrouvent face à la maison faite de bonbons, une douce odeur de sucre commence à se répandre dans le théâtre provoquant la réaction des gens.

L'idée est de faire ressentir au public les mêmes choses qu'Hansel et Gretel, et le transporter dans l'univers visuel qui lui est montré. Si le public est bien conscient que les personnages ne sont pas sur scène, le travail live fait vivre la pièce pour eux.

Avec des exemples diversifiés on constate que le théâtre ne s'inspire pas seulement du conte oral ; de multiples arts du spectacle peuvent travailler de concert dans une pièce de théâtre. Si nous avons remarqué avec les différentes adaptations que le conte-source du Petit Poucet a connues que l'écriture est l'un des points importants pour continuer à recréer les contes sur scène, les diverses mises en scènes sont tout aussi importantes. Adapter un conte sur scène peut se faire de maintes manières et offrir ainsi des visions variées d'un même conte et parfois d'un même point de vue.

c) La récurrence des contes, les symboles recherchés

Quand un conte est mis en scène, ou même performé par un artiste-conteur, il y a un choix derrière chaque récit choisi. En effet, quand on décide de mettre en scène *Cendrillon* ou *Le Petit Poucet*, on cherche une histoire bien particulière à raconter avec certains sujets que l'on peut mettre en avant dans une mise en scène.

- **Symboles récurrents**

Parler de récurrence dans chaque adaptation des contes-sources est logique. Lorsqu'un récit est choisi, c'est en grande partie pour les idées qu'il porte. Chaque metteur en scène préfère ces textes avec une raison particulière ; sauf dans le cas de Maguy Marin où *Cendrillon* lui a été commandée par le Ballet de Lyon.

Prenons par exemple le conte-source *Le Petit Poucet*, l'histoire nous présente une famille de sept enfants et de deux parents. La crise que subit le royaume empêche leur père bûcheron de travailler et de gagner sa vie. Comme la famille meurt de faim, les parents décident d'abandonner leurs sept enfants dans la forêt. Le plus jeune, Petit Poucet, qui entend leurs résolutions va ramasser des cailloux blancs pour marquer le chemin. Si sa ruse fonctionne la première fois et permet, à ses frères et lui, de rentrer sains et saufs lorsque leur parents doivent se résoudre à les abandonner une seconde fois, il ne peut pas ramasser de cailloux car la porte est fermée. Poucet parvient à émettre son pain pour tracer le chemin. Malheureusement, les miettes sont toutes mangées par les oiseaux de la forêt. Perdus pour de bon, Poucet et ses frères marchent au hasard et finissent par trouver une maison dans les bois, celle de l'ogre. Sa femme les recueille et tente bien de les cacher mais l'ogre les découvre et décide d'attendre demain pour les manger. Le Petit Poucet, pressentant que l'ogre succombera à la tentation de les dévorer durant la nuit, entreprend d'échanger les bonnets que portent ses frères et lui-même avec les couronnes des sept petites ogresses qui dorment dans le lit voisin. Au cours de la nuit, l'ogre se lève et décide d'égorger les garçons, il passe sa main au-dessus des têtes et lorsqu'il sent les bonnets sur les têtes de ses filles, il pense qu'il s'agit des sept garçons et assassine les petites ogresses. Les enfants s'enfuient et au petit matin, l'ogre découvrant la vérité part en utilisant ses bottes de sept lieues, qui lui permettent de

parcourir sept lieues en un pas pour les rattraper. Éreinté par cette poursuite, il s'endort et se fait subtiliser ses bottes. Les garçons finissent par retrouver leur maison et Poucet se rend au palais du roi pour lui offrir ses services de coursier, car grâce aux bottes de l'ogre il peut voyager très vite. L'histoire s'achève sur Poucet devenu le messenger du roi et à qui sa famille doit une situation confortable.

Dans cette histoire, plusieurs symboles ont tendance à revenir dans les adaptations théâtrales. Le premier reste celui de l'enfant contraint à grandir pour survivre dans ce monde d'adultes qui le rejettent.

«L'ogresse : Arrête, Poucet ! Nous avons grandi ensemble cette nuit...

Poucet : Moi je n'ai pas beaucoup grandi... Je suis resté tout petit !

L'ogresse : Arrête, Poucet ! Tous les deux, nous pouvons y arriver !

Poucet : Pourquoi tout les deux ! Réveillons au moins mes frères ! Appelle ! Réveille ta mère, elle pourrait nous aider.

L'ogresse : Parce que je t'aime, Poucet. Nous sommes seuls, mais je t'aime. Et si tu m'aimes aussi, tu seras courageux.

(On entend les pas de l'ogre, tout proches)

Poucet : Je serai courageux. Je te le promets. Je serai courageux.»⁸⁵

Dans sa pièce *Poucet pour les grands*, Gilles Granouillet offre à Poucet l'aide de l'Ogresse qui cherche à changer le destin, elle ne veut pas mourir des mains de son père mais elle cherche aussi à comprendre cet « ogre » qui vit à l'intérieur de son père. Poucet n'est pas le seul à grandir, la jeune ogresse devient adulte dans cette pièce, en découvrant la vérité sur son père et en refusant de mourir. Dans cette vision du conte-source, il y a un changement significatif : l'ogre est malade, son importance, malgré une non-présence dans la mise en scène de Granouillet, nous rappelle que l'ogre est l'un des personnages les plus récurrents dans les écritures dramatiques de Poucet⁸⁶. Ici, l'ogre a conscience de ce qu'il est, et sa femme aussi, mais ils cachent à leurs filles le problème. Quand la jeune ogresse découvre la vérité grâce à l'arrivée de Poucet elle va tout faire pour comprendre son père et l'empêcher de commettre l'irréparable.

⁸⁵ *Poucet pour les grands*. P.36.

⁸⁶ Voir *L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau, *Mange-Moi* de Nathalie Papin et *Mange ta main* de Jean-Claude Grumberg

L'ogresse : C'est un ogre. Avec les autres, c'est un ogre. A son travail, quand il n'est pas là, mon père est un ogre !

La mère : Comment oses-tu parler de ton père comme cela ? Tu n'as pas honte ? Qu'est-ce que tu vas inventer ? Il nous aime, il a toujours été très gentil avec nous toutes dans cette maison, c'est ce qui compte !

L'ogresse : Tout compte : ce qui se passe dans la maison, mais aussi ce que nous ne voyons pas.

La mère : Il ne se passe rien en dehors, tu imagines, tu lis trop de livres.

L'ogresse : Tu l'aimes ton ogre ?

La mère : ...

L'ogresse : Tu l'aimes ?

La mère : Ne prononce plus ce mot.

(...)

La mère : (...) Il ne faut pas toujours penser au pire, les choses peuvent s'arranger, on peut guérir en une nuit.

L'ogresse : Guérir ?

La mère : Guérir, oui. Ton père est malade. Il a déjà voulu guérir. Il s'est cru guéri et puis ça revient, les couteaux, le sang, le vin... l'ogre.

L'ogresse : Il est malade et il voudrait guérir ?

La mère : Oui, j'en suis sûre, au fond de lui, il voudrait, j'en suis certaine.

L'ogresse : Tu m'aides, maman, tu es en train de m'aider. Apprendre qu'il voudrait guérir, devenir autre chose qu'un ogre, cela peut m'aider.

(...)

L'ogresse : Écoute, l'ogre, tu sais qui je suis. Je suis ta fille, l'ogre, et mes sœurs dorment ici. Ce soir encore, j'étais au bord de la mare. Dans l'eau, j'ai vu ton visage, l'ogre. Sais-tu ce que j'ai vu sur ce visage ?

L'ogre : ...

L'ogresse : Des yeux pleins de larmes. Tu pleurais d'être un ogre, l'ogre. Tu pleurais, parce que tu voudrais être un papa. Rien de plus qu'un papa. Est-ce que je me trompe, l'ogre ? *(On entend l'ogre respirer différemment, il est ému)* Tous tes cadeaux ne rachètent rien. Nous, tes filles, nous voulons que tu guérisses, nous voulons que tu redeviennes un papa. On peut changer sa propre histoire, quand on le veut, quand on est courageux.

L'ogre : Ma fille... ma fille...

L'ogresse : Retourne dans ta chambre. Rends-toi et demain et demain tu n'auras plus faim, parce que tu seras fier de toi. Tu seras fier d'être un papa. Papa.⁸⁷

Dans cette adaptation du conte, le personnage principal n'est pas Poucet mais la fille de l'ogre qui tente d'empêcher le massacre de ses sœurs et de combattre « l'ogreté » de son père. Lorsqu'elle rencontre Poucet, elle comprend que le livre qu'elle lit raconte son histoire, mais aussi les causes et circonstances de sa mort.

«Poucet : Je suis avec mes frères et nous sommes perdus dans la forêt. J'ai vu une maison par ici, je vais les chercher, il nous faut un abri pour la nuit. Que se passe-t-il ? Quelle tête tu fais !

L'ogresse : Je sais qui tu es.

Poucet : Ça m'étonnerait...

L'ogresse : Tu t'appelles Poucet.

Poucet : Tu connais mon nom ? Je ne t'ai jamais vue.

L'ogresse : J'ai lu notre histoire.

Poucet : Notre histoire ?

L'ogresse : C'est à ne pas croire : j'ai lu ce livre qui raconte ton histoire et je suis dedans. Nous sommes dans la même histoire.⁸⁸

La jeune ogresse se démarque de ses sœurs car elle lit beaucoup et c'est grâce à ses lectures qu'elle sait ce qui va arriver si Poucet vient chez elle ; c'est ainsi aussi qu'elle comprend que son père est un ogre.

«L'aînée des ogresses : (...) Pourquoi n'es-tu pas comme nous ?

L'ogresse : ...

L'aînée des ogresses : Pourquoi passes-tu tes journées, toute seule, avec tes livres ?

L'ogresse : ...

L'aînée des ogresses : Pourquoi traînes-tu chaque soir, alors qu'il est tard, alors que nous avons diné, alors que tes petites sœurs sont déjà couchées, alors qu'elles ronflent sous leur petit bedon bien rempli, pourquoi traînes-tu dehors, toute seule, du côté de la mare ? Tu pourrais au moins partager nos jeux ! Ça ne t'amuse pas, de crever les yeux des chats ? De couper les pattes des sauterelles ? Tu pourrais

⁸⁷ *Op cit. Poucet pour les grands. P.15-16, P.32 et P.37-38.*

⁸⁸ *Ibid.. P.6.*

au moins, pour faire plaisir à nous, ta famille, croquer quelques vers de terre bien gras ou noyer quelques fourmis. Juste quelques fourmis qui ne t'ont rien fait. Mais non ! Tu lis seule toute la journée, et surtout, surtout, tu ne réponds pas !⁸⁹

La jeune ogresse est différente de ses sœurs, de sa mère qui préfère se boucher les yeux. Elle a décidé de lutter contre l'ogre pour que son père redevienne un papa. Si dans cette version l'ogre est clairement identifié comme « malade » et cherchant à « se soigner », toutes les adaptations ne le dote pas cette humanité, certains auteurs veulent au contraire rendre à l'ogre sa place de monstre mangeur de chair.

Certaines pièces privilégient l'histoire telle quelle et sans changer vraiment le conte-source. C'est le cas de l'adaptation de Simon Grangeat, *Un caillou dans la botte*, porté sur scène par la Compagnie Traversant 3 et son metteur en scène-comédien Clément Arnaud. L'histoire est identique au conte-source ceci près que, le narrateur de cette pièce n'est autre que l'ogre qui raconte l'histoire afin de rétablir la vérité.

“ Nikolai Ogrousky :

Vous connaissez le petit Poucet ? Le génie qui sauve ses six frangins, les parents tellement pauvres, les petits cailloux blancs, la forêt, la nuit, la peur, le vilain ogre et ses terribles dents, vous connaissez ? On vous ment. Je m'appelle Nikolai Ogrousky. Je suis un carnivore, un viandard. En un mot, je suis un ogre. Je suis l'ogre. J'ai été trompé, maltraité. On m'a tout pris – ce que j'avais, ce que je suis, tout. On raconte n'importe quoi, mais je vais vous dire la vérité. Tout a commencé parce qu'à l'autre bout du pays, un type miteux s'est pris les pieds dans sa propre vie. Ce type était bûcheron, mais plus personne ne voulait de son bois. ”⁹⁰

Il décrit tout ce qui est arrivé, sans omettre les détails sanglants du conte. Cette vision de l'antihéros reste très honnête, l'ogre ne se défend pas de manger des enfants, il est un prédateur et il se moque que les gens le pointent du doigt.

“ Nikolai Ogrousky :

Je mange de la viande, de la chair fraîche, parfaitement. J'aime les enfants. J'aime les cuisses de garçonnet rôties, les émincés de petites filles, les fesses en gelée, les tartares de joue. Je croque, j'arrache, je lèche, je me pourlèche. Le bruit du cartilage qu'on détache de son os m'excite, ouais. Je ronge les rogatons de viande accrochés à la carcasse, j'adore quand le sang gicle et coule sous ma langue. J'aime la sueur des enfants apeurés, c'est mon apéritif préféré ; une fois désaltéré, j'arrache une joue encore tremblante et je savoure. Quand je n'ai pas de patience, je me régale sur place, sans cuisson – juste la chair et moi. Ça vous choque ? Le lion ne mange pas de carottes râpées et ça ne vous choque pas. La

⁸⁹ *Ibid.*. P.10-11.

⁹⁰ *Op cit. Un caillou dans la botte. Annexe P.3.*

nature ne nous fait pas tous pareils, point final. Ils étaient perdus ces gamins. Si ce n'est pas moi qui les dévorais, c'était une bande de loups dans la forêt. Personne n'en voulait, même pas leurs parents.''⁹¹

Selon lui, le véritable problème de cette histoire n'est pas tant lui, le carnivore, ni même Poucet qui ne fait que survivre mais leurs parents qui abandonnent leurs enfants au premier problème.

'' Papa Poucet : (...)

Plus rien à manger et c'est parti pour durer. Plus de travail, plus d'argent. On ne tiendra jamais le coup. Sûr, à neuf, on ne tiendra jamais le coup. Mais à deux... À deux, on peut tenter !

Maman Poucet :

C'est horrible !

Papa Poucet :

C'est ça ou bien on y passe tous.

Maman Poucet :

On pourrait en garder au moins un ou deux, les louer, je ne sais pas.

Papa Poucet :

Demain, on file dans la forêt, ils viendront travailler avec nous. Et puis on rentre à la maison, tous les deux. Tu le dis souvent : ils sont grands, ils s'en sortiront. Il n'y a pas le choix. On va se coucher, maman. Les parents sortent se coucher.

(...)

Nikolaï Ogrousky :

Papa et maman sont devenus riches, les ennuis sont finis ! Vous vous dites : tout va bien, happy end : ils vont chercher leurs enfants, ils rentrent ensemble à la maison et tout est bien qui finit bien... Ces deux-là sont des vauriens, des moi moi égoïstes. Vous savez ce qu'ils ont fait ? Bien sûr que vous savez : ils ont détalé vite fait, bien fait. Les gamins étaient toujours dans la forêt, tous seuls !

(...)

Papa Poucet :

Qu'est-ce que vous faites là ?

Les Frères Poucet :

On est rentrés !

Maman Poucet :

⁹¹ Ibid. Annexe P.17.

Mes chéris !

Les Frères Poucet :

Poucet avait mis des cailloux tout le long du chemin !

Maman Poucet :

Il est malin !

Papa Poucet :

C'est ça, malin...

Les Frères Poucet :

C'était trop facile, on a bien rigolé ! Du pâté ! Du gigot ! Du merlot !

Maman Poucet :

Vous goûterez bien au lapin ?

Temps.

Papa Poucet :

Il n'y a plus rien à manger... Le temps passe vite et puis l'argent ! Les enfants, demain, on retourne en forêt. Pas le choix.

Nikolaï Ogrousky :

Vous me croyez maintenant ? Au matin, le père et la mère ont même vidé les poches du petit. Ils lui ont confisqué tous les cailloux qu'il avait ramassés une deuxième fois dans la nuit. Et ce petit futé trouve encore un moyen pour tracer son chemin ! Des morceaux de pain, il fallait y penser quand même... Mille-quatre-cents petits morceaux de pain !

(...)

Les sept frères se dispersent dans la forêt. Les parents restent seuls.

Papa Poucet :

Et voilà.

Maman Poucet :

Oui.

Papa Poucet :

Quand même...

Maman Poucet :

Oui ?

Papa Poucet :
Deux fois de suite...

Maman Poucet :
Toi aussi, tu as honte ?

Papa Poucet :
Non, je me disais quand même, deux fois de suite... Nos garçons ne sont pas bien malins... Allez viens !
On rentre à la maison.
*Ils sortent.*⁹²

On constate très vite que les parents n'ont pas vraiment de culpabilité quant aux deux abandons de leurs enfants, exception faite peut-être de la mère qui semble ressentir de la honte, le père au contraire assume parfaitement son acte. L'idée de parents irresponsables est appuyée une dernière fois par l'ogre lorsqu'il rappelle que les enfants étaient perdus dans les bois et que si ce n'est pas lui qui les avaient mangés, les loups auraient fait le travail à sa place.

“ Nikolai Ogrousky :
(...)Ils étaient perdus ces gamins. Si ce n'est pas moi qui les dévorais, c'était une bande de loups dans la forêt. Personne n'en voulait, même pas leurs parents.”⁹³

Ici il n'y a pas de volonté de dédouaner l'ogre ou encore d'excuser ce que fait le Petit Poucet ; en revanche, les cruels parents qui abandonnent par deux fois leur progéniture apparaissent comme les véritables méchants de l'histoire. L'ogre est un prédateur, il ne cherche pas à faire du mal, il suit seulement ses instincts primitifs, alors que l'homme qu'il a face à lui sait pertinemment le mal qu'il va faire, que ce soit les parents ou bien Poucet dans l'échange des couronnes et des bonnets.

“ Nikolai Ogrousky :
(...)Je suis allé me coucher et j'ai dormi. Je me suis endormi comme un bienheureux, après ce que je venais de faire. Le lendemain, on avait prévu d'aller se promener, j'avais organisé un barbecue – des brochettes, des côtelettes. Elles étaient si contentes, elles croquaient la vie à pleines dents ! Il savait très bien ce qu'il faisait, le gamin. Il avait prévu tout ce qui allait se passer, que ça allait mal tourner, que je... Il savait, mais on ne le dit jamais. Le lendemain, je suis rentré dans la chambre de mes filles... La suite, vous la connaissez, vous savez comment tout cela se termine. Je n'ai plus rien. Il a pris mes filles, il a pris mon argent, il a tout pris, même la vérité, il l'a volée ! Je n'y suis pour rien ! Je suis innocent ! L'ogre est

⁹² *Ibid.* Annexe P.4. P.9. P.10-11 et P.12.

⁹³ *Ibid.* Annexe P.17.

innocent, vous avez bien vu ! Je vous vengerai, mes filles ! Je les attraperai tous les sept ! Je les dévorerai ! Je les mangerai crus. Mes filles, pour vous !!⁹⁴

En fin de compte, la pièce de Simon Grangeat rappelle que le vrai monstre reste tout de même l'être humain et que si l'ogre est un prédateur, il ne fera jamais ce que fait l'être humain à sa propre chair.

‘Nikolaï Ogrousky :

Pensez de moi ce qui vous chante, mais le mensonge, jamais. Faire des choses pareilles à ses propres enfants, la chair de sa chair, le sang de son sang ! Le sang...⁹⁵

Le Petit Poucet est un conte qui regorge de possibilités au niveau des créations, avec seulement deux pièces, on découvre deux visions toutes autres d'un même conte : un ogre malade qui cherche à se guérir et un ogre fier de ce qu'il est et qui endosse pleinement sa responsabilité de dévoreur d'enfants le fait de dévorer des enfants.

Avec *Cendrillon*, on pourrait penser que la diversité de lecture est plus restreinte mais il n'en est rien. Avec sa chorégraphie théâtralisée, Maguy Marin le prouve en donnant vie à l'héroïne de Perrault dans le corps d'une poupée. Chacun de ces personnages danse à sa manière, les rencontres se profilent dans une maison de poupées. La lecture du conte-source est linéaire, l'histoire ne change pas, la vision est neutre, la chorégraphe n'a pas cherché à mettre en avant un élément ou un personnage. On pourrait plutôt dire que l'histoire est « vécue » par les poupées, à la manière d'un jeu d'enfant qui ne se finit qu'une fois le rideau baissé. L'adaptation chorégraphique de M. Marin offre aux personnages du conte-source de jouer leur propre histoire dans ces corps de poupées.

Le conte de Cendrillon se définit par le chemin qu'emprunte la jeune fille pour devenir une femme. La jeune fille perd sa mère très jeune et son père se remarie avec une femme qui a deux filles. À la mort de ce dernier, la belle-mère laisse éclater son mauvais caractère et oblige la jeune fille à devenir sa servante et celle de ses filles. La jeune héroïne se retrouve reléguée à la cuisine et couche dans les cendre du foyer : d'où son nom de Cendrillon, ou la version plus cruelle encore : Cucendron. Un jour la famille royale organise un bal où toutes les filles sont conviées mais sa marâtre fait en sorte de l'empêcher de s'y rendre. Une fois sa famille partie pour le palais, Cendrillon pleure et

⁹⁴ *Ibid.* Annexe P.18.

⁹⁵ *Ibid.* Annexe P.7.

sa Marraine apparaît pour la consoler et lui permettre d'aller au bal, pourvu qu'elle revienne avant minuit. A l'aide de ses pouvoirs, la Marraine un peu fée, transforme une citrouille en carrosse et les vieux vêtements en robe de bal. Une fois au palais, elle attire l'œil du prince qui ne se soucie plus que d'elle. Une fois ce bal terminé, la jeune fille apprend que le prince souhaite refaire une soirée dansante dans l'espoir de revoir cette charmante inconnue. Alors qu'elle retourne au palais, Cendrillon oublie les recommandations de sa Marraine et oublie de partir avant minuit. Le prince tente de la poursuivre mais n'arrive pas à la rattraper ; il trouve une de ses pantoufles qu'elle a laissée tomber par mégarde. Le lendemain, il fait savoir publiquement qu'il épousera la jeune fille dont le pied s'adaptera parfaitement à la chaussure. Alors que ses belles-sœurs essayent la pantoufle, Cendrillon réclame son droit et rentre son pied sans peine. Sa Marraine arrive à cet instant et fait apparaître des vêtements encore plus beaux que les précédents. La jeune inconnue du bal est retrouvée et Cendrillon épouse le Prince.

Alors que l'histoire de Poucet oblige le jeune garçon à ne compter que sur lui-même ou sur des aides secondaires, Cendrillon n'arrive à épouser le Prince qu'avec l'intervention magique de sa Marraine la Fée. Dans cette histoire, la jeune fille est douce et gentille, mais ce bon cœur ne lui est d'aucune utilité sans l'intervention magique qui lui permet d'aller au bal. Dans certaines versions de ce conte, c'est grâce à ce cœur pur que Cendrillon est aidée, mais chez Perrault, c'est sa Marraine, choisie probablement par sa mère naturelle, qui lui permet de devenir une femme et de rencontrer l'homme qu'elle va épouser. La plupart des adaptations du conte-source se cantonnent à cette image d'héroïne bonne et douce qui s'en sort, via la magie de sa marraine, avec le mariage princier. Le rapport au merveilleux est très important dans ce récit et la plupart des adaptations théâtrales insistent dessus. La chorégraphie de Maguy Marin est un de ces exemples, bien qu'il y ait également un côté malveillant et effrayant dans son univers de poupée. Dans l'adaptation de Pommerat, nous sommes tout de suite dans un univers plus terre à terre, toute magie a disparu, en tout cas la magie attendue dans le conte puisque la Fée ne veut plus utiliser ses pouvoirs.

Il n'est pas question de cœur pur et de gentillesse, dans la version de Sandra, car Pommerat donne un nom à son héroïne là où Perrault se contentait d'un surnom, le nom véritable du personnage principal demeurant inconnu ; ce personnage de Cendrillon n'est pas aimable son comportement est même à l'opposé de la Cendrillon de Perrault.

‘LE PERE. Ouais, c'est un peu une histoire de gosse ! Je sais pas d'où elle sort ça !

LA TRES JEUNE FILLE (*à son père*). Qu'est-ce que tu racontes toi ? T'es débiles ou quoi ?''⁹⁶

Dans la pièce de Pommerat, le personnage de Cendrillon inverse les codes du conte-source : elle n'est pas méchante mais bornée, elle répond à son père, elle souhaite se punir d'avoir oublié sa mère et rejette la fée quand celle-ci vient l'aider.

''LA TRES JEUNE FILLE. Alors vous déboulez comme ça dans ma chambre ?

LA FEE (*l'air très surpris*). C'est ta chambre ?

LA TRES JEUNE FILLE. Bon... mais moi j'ai pas le temps de parler avec vous, excusez-moi !

La fée sort une cigarette et l'allume.

LA TRES JEUNE FILLE. Oh oh oh oh ça va la vie pour vous comme ça ?!

LA FEE. Ça te dérange si je fume ? On ouvrira une fenêtre !

LA TRES JEUNE FILLE. Y a pas de fenêtre.

LA FEE. Ah bon ? Y a pas de fenêtre ?

LA TRES JEUNE FILLE. Oui, c'est provisoire mais c'est comme ça. Moi ça me va en fait ! C'est moche, ça me correspond ! (*La fée souffle la fumée de sa cigarette avec volupté.*) Vous êtes pas trop gênée vous en fait ?

LA FEE (*montrant sa cigarette*). J'arrive pas à arrêter ce truc c'est terrible, j'ai tout essayé, ça n'a pas marché !

LA TRES JEUNE FILLE. Bon, je vous connais pas, je vous ai jamais vue, vous fumez dans ma chambre et je suis obligée de vous écouter me raconter votre vie en plus ? Mais moi, je peux pas vous écouter, j'ai des choses importantes que je dois faire et j'ai besoin d'être seule, d'avoir ma tranquillité ! Alors bon, je vous demande de me laisser maintenant ! De partir ou au moins de vous taire ! Je sais pas si c'est clair ! (...) Je m'en fous des autres, j'ai pas besoin de m'amuser, c'est pour les petits de s'amuser. Moi, j'ai autre chose à faire de plus important et de plus adulte que de me distraire. Et de toute façon, pour se distraire, faut l'avoir mérité et moi, je mérite pas, voilà c'est dit ! Maintenant *ciao*. Fermez votre bouche qui déblatère des grosses âneries à la chaîne et fermez l'armoire en sortant !''⁹⁷

Ce n'est pas une Cendrillon banale, elle refuse d'être heureuse et préfère penser à sa mère de peur que celle-ci ne meure pour de bon. Elle est prête à s'infliger les pires punitions lorsqu'elle manque à sa parole.

''LA TRES JEUNE FILLE. (...) Si ça se trouve, je suis une vraie salope... Et j'ai oublié de penser à ma mère pendant je sais pas combien de temps, et peut-être qu'à cause de ça, ma mère elle est tombée dans la vraie mort maintenant... Voilà l'histoire, vous êtes contente !

Elle est très émue, au bord des larmes.

⁹⁶ *Op cit.* Pommerat. P.18.

⁹⁷ *Ibid.* P.48-50.

LA FEE. Tu vas pleurer ? Oh non ! Je supporte pas qu'on chiale à côté de moi, surtout les mômes.

LA TRES JEUNE FILLE (*vexée, explosant*). Je chiale pas, qu'est-ce que vous racontez ! Non mais dis donc vous ! Ça commence à bien faire de me faire insulter comme ça, ça va suffire oui, vous êtes qui pour me parler comme ça vous d'abord ?''⁹⁸

Elle ne vit pas du tout comme l'héroïne de Perrault, ne veut pas aller au bal et elle ne finit même pas par épouser le prince.

''LA FEE. En tout cas, moi j'adorerais pouvoir aller pour la première fois dans une soirée pareille, ressentir tout ce qu'on ressent dans ces moment-là : les émotions, le trac, l'excitation. C'est sûr, moi j'ai trop vécu déjà.

LA TRES JEUNE FILLE. Ben moi, je suis pas comme vous j'ai pas envie.''⁹⁹

''LA VOIX DE LA NARRATRICE. (...) Même après que la vie les a éloignés l'un de l'autre, le très jeune prince et la très jeune fille s'écrivirent.''¹⁰⁰

Dans cette adaptation c'est même le prince qui donne sa chaussure à la très jeune fille.

''LE TRES JEUNE PRINCE. Oui j'aimerais bien te donner quelque chose pour te remercier mais je sais pas quoi.

LA TRES JEUNE FILLE. C'est pas grave en fait... Tu sais, ça m'aide de te parler je crois.

LE TRES JEUNE PRINCE. Je peux peut-être te donner une de mes chaussures, tu m'as dit qu'elles te plaisaient l'autre fois.

LA TRES JEUNE FILLE. Ah bon j'avais dit ça ?

LE TRES JEUNE PRINCE. Tu le pensais pas ?

LA TRES JEUNE FILLE. Si si bien sûr... Bon t'as qu'à me donner une de tes chaussures en souvenir. C'est bien tu as raison.

Il lui donne sa chaussure.''¹⁰¹

En revanche, la chaussure remplit toujours son rôle pour permettre les retrouvailles, à la manière du symbole au sens étymologique, le « sumbolon » de l'Antiquité grecque qui

⁹⁸ *Ibid.* P.51.

⁹⁹ *Ibid.* P.69.

¹⁰⁰ *Ibid.* P.112.

¹⁰¹ *Ibid.* P.103.

consistait en un objet (un tesson d'argile par exemple) rompu entre deux personnes et leur assurant de se reconnaître.

‘LE ROI (*aux deux sœurs*). Vous savez, c'est très simple de vérifier ses propos. Mon fils m'a dit qu'il avait offert en souvenir à cette jeune personne une de ses chaussures.

LES DEUX SŒURS (*étonnées*). Une de ses chaussures ?

LE ROI. Oui ! Ça ce sont les jeunes ! Donc, il est très facile maintenant de demander à cette mademoiselle si elle est en possession de chaussures de mon fils.

(...)

La très jeune fille revient, la chaussure du très jeune prince dans les mains.

LA TRES JEUNE FILLE (*au roi*). C'est pas ça dont vous parlez ?

Elle lui donne la chaussure.

LE ROI (*examinant la chaussure*). Attendez voir... Ben si, c'est la chaussure de mon fils, c'est marqué le nom du fabricant à l'intérieur !

LES DEUX SŒURS (*interloquées*). Ah bon ?

LE ROI. Et c'est sa pointure. Il chausse très petit pour son âge. (*A la très jeune fille.*) Ben alors, c'est vous la princesse de mon fils ?!’¹⁰²

Si le symbole de la chaussure est à demi respecté, ce n'est pas Cendrillon qui a de petits pieds mais le prince et c'est elle qui détient la chaussure capable de les réunir à la fin du bal; le vrai lien entre les deux personnages se forme grâce à leur point commun, à savoir leur mère respective. Les deux enfants ont un rapport déplacé, extravagant vis-à-vis de leur génitrice absente de leur vie et si Sandra connaît la vérité, le très jeune prince ignore que la sienne est morte quand il était tout petit. C'est en partageant ce chagrin qu'ils peuvent commencer à aller de l'avant.

‘LE TRES JEUNE PRINCE. Ben je me disais aussi que c'était drôle qu'elle arrive pas à rentrer en dix ans quand même c'était un peu long.

LA TRES JEUNE FILLE. Ça a dû être un peu long.

LE TRES JEUNE PRINCE. Y a quelque chose qui tournait pas rond dans cette histoire. (*Il pleure. Elle le prend dans ses bras. Un temps.*) Merci.

LA TRES JEUNE FILLE. De rien... (*Elle est émue.*) Bon, c'est moi qui vais rentrer peut-être... Il est tard mais on pourra se revoir si tu veux.’¹⁰³

¹⁰² *Ibid.* P.107-108.

¹⁰³ *Ibid.* P.103.

Joël Pommerat a inversé la plupart des codes du conte qu'est *Cendrillon*, pourtant c'est toujours l'histoire de Cendrillon. En mettant en avant le deuil vécu par la très jeune fille mais aussi par le très jeune prince c'est une autre vision qui est mise en avant.

- **Vision psychologiques et anthropologiques**

Les termes et les notions de psychologie bercent le conte depuis les années 1970. Avec son œuvre *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim a apporté une vision psychanalytique des contes. Cette vision, encore très populaire de nos jours bien qu'elle commence à être contestée, de même que certaines des théories de Freud, décrit les symboles dissimulés dans les contes aux travers de différents états psychologique que l'enfant traverse afin de grandir et de devenir un adulte. Si les contes intéressent tant la psychanalyse, c'est que les sujets présents dans chacun de ces récits peuvent s'expliquer par l'intermédiaire d'éléments de la psychologie. Cette idée permet une lecture balisée des contes, mais elle n'est pas la seule que l'on peut utiliser. Bien au contraire, cette lecture orientée est susceptible de restreindre le champ des possibles déployé par le conte.

Ainsi, Cendrillon qui perd sa mère remplacée par une marâtre qui la fait souffrir, alors que la mère morte est une mère parfaite, apparaît comme un être fragile et soumis. Elle s'accroche au foyer de son père. Le terme de foyer peut être utilisé dans les deux sens ici, la maison mais aussi le lieu où sont entreposées les cendres dans lesquelles elle dort. La marraine apparaît comme le substitut de la bonne mère, qui aide la jeune fille à devenir une femme, quand la marâtre le lui interdit. Cette dernière nie la sexualité de la jeune fille, c'est d'ailleurs assez clair dans l'adaptation de Pommerat, avec une femme qui refuse de vieillir et qui cherche à paraître jeune tout en rabaissant La « très jeune » fille.

“LA BELLE-MERE (*à la très jeune fille*). T'es encore là toi ! Qu'est-ce que tu fais là comme ça inerte ? On dirait un poisson crevé qui flotte à la surface de l'eau ! Il est où ton père, il est pas là ? Tu rêvasses ? Faut arrêter avec les rêvasseries, faut entrer dans la vie réelle ma petite fille maintenant ! Qu'est-ce que tu te tiens mal en plus, c'est pas possible ! T'as vu comment tu te tiens ? on dirait une mémé, pas une jeune fille ! T'es négligée, tu sais ça ? Tu fais pas attention à ton apparence ! T'as vu

comme t'es voutée ! On dirait que t'as quatre-vingt-dix ans ! Fais des efforts ! Déjà tiens-toi droite ! Trouve une prestance ! Mets de l'énergie en toi ! Le reste suivra peut-être ! On devra peut-être t'installer quelque chose dans le dos, tu sais ça ?! Si ça continue ! Un truc qui t'empêche de grandir de travers ! Je dis ça, c'est pour ton bien ! Sinon tu vas ressembler à une mémé dans deux ans ! Tu sais, c'est important pour une femme de prendre soin de son image ! C'est avec ça qu'elle avance dans la vie une femme, une femme moderne ! Tu vas devenir une femme bientôt... T'as conscience de ça ?! Regarde-moi ! Tu me donnes quel âge à moi par exemple !? (*La très jeune fille murmure quelque chose.*) Comment ? J'ai pas entendu ! Hé bien moi je me tiens ! C'est comme une posture dans ma tête ! Je refuse de me laisser aller ! Je refuse de vieillir ! Je refuse de faire comme les autres ! Je me bats ! C'est pour ça qu'on me dit que je ne fais mon âge ! Et que mes filles pourraient être mes sœurs ! On les prend pour mes sœurs ! Sans arrêt ! Je suis jeune d'abord là ! Là-dedans. (*Elle montre sa tête.*) Je m'efforce de rester jeune là et c'est pour ça que je transpire à l'extérieur, dans mon corps et que les autres le voient. »¹⁰⁴

Dans cette adaptation, la belle-mère est une femme narcissique brimant chacune de ses filles. Le besoin de se punir de Sandra n'est pas présent dans le conte-source, pourtant son symbolisme est tout à fait logique d'un point de vue anthropologique. Dans certaines cultures, les personnes en deuil se recouvraient de cendre pour symboliser la perte d'un être cher. Si chez Pommerat il n'y a pas des traces de cendre visible sur Sandra, l'odeur la poursuit où qu'elle aille. Le fait de se punir de la mort de quelqu'un n'est pas s'en rappeler le syndrome du survivant où celui qui reste se sent coupable d'être en vie alors que l'autre est mort. Cendrillon n'accepte pas la mort de sa mère, elle s'est juré de penser à elle pour l'empêcher de mourir et elle s'inflige un châtiment quand elle n'y arrive pas. Elle est la gardienne de la mémoire maternelle, c'est en rencontrant le prince qu'elle modifie sa manière de vivre et devient une femme.

«LA TRES JEUNE FILLE. Ouais... (*Un temps.*) Voilà... Ta mère est morte... Ta mère est morte... Comme ça maintenant tu sais... Et tu vas pouvoir passer à autre chose... Et puis ce soir, par exemple, rester avec moi... Je suis pas ta mère mais je suis pas mal comme personne... J'ai des trucs de différents d'une mère qui sont intéressants aussi... »¹⁰⁵

Le passage à l'âge adulte, symbolisé par le départ du foyer parental est marqué dans cette pièce : ici Cendrillon est plus attachée à sa mère qu'à son père et nous sommes loin l'idée d'un syndrome d'Œdipe entre Sandra et son père. Pourtant leur rapport est ambigu et si elle se moque de lui et ne paraît pas se soucier de ce qui lui arrive, ils partagent une connivence par le biais du souvenir de cette mère défunte.

«LA BELLE-MERE (*l'imitant*). «Mais non !» et tu las transportes où cette robe de ta femme ?!

¹⁰⁴ *Ibid.* P.42-43.

¹⁰⁵ *Ibid.* P.102.

LE PERE. Je l’emmène juste dans sa chambre !

LA BELLE-MERE. Dans sa chambre à qui ?

LE PERE. Dans sa chambre à Sandra.

LA BELLE-MERE. Vous vous réunissez toi et ta fille dans sa chambre avec la robe de ta femme décédée ?

LE PERE (*se rapprochant de la belle-mère*). Je vais t’expliquer, tu vas voir c’est simple... Cette robe c’est tout simple, pour elle, Sandra... c’est sa mère !

LA BELLE-MERE. Pour ta fille, cette robe c’est sa mère ?!

LE PERE. Oui ! Chez nous, elle avait l’habitude de l’avoir avec elle dans sa chambre, ça l’aide à dormir ! C’est des trucs de gosses ça ! C’est pas grave ! Ça va lui passer ! Après, elle nous laissera tranquilles, tu vois !¹⁰⁶

Peu à peu le père oublie sa femme décédée alors que Sandra résiste même si par moments elle faiblit. Si elle refuse de l’oublier, c’est aussi parce que cette Cendrillon est la seule à penser à sa mère, en vivant elle l’a fait vivre avec elle, une fois devenue femme, elle comprend ce que sa mère voulait lui dire et réussit à vivre sa vie d’adulte tout en conservant le souvenir maternel.

‘‘LA MERE. Ma chérie... Si tu es malheureuse, pour te donner du courage, pense à moi... Mais n’oublie jamais, si tu penses à moi fais-le toujours avec le sourire.’’¹⁰⁷

Dans *Le Petit Poucet*, il faut prendre en compte un autre symbole très important, celui de l’ogre. La représentation de cet adulte déviant qui mange les enfants est une caractéristique très importante dans ce conte-source, l’adaptation de Granouillet le reprend bien ; que ce soit une lecture psychologique ou anthropologique, ici l’adulte est malade, il s’en prend à des enfants sans pouvoir se contrôler. L’ogresse arrive à arrêter l’ogre car elle fait ressortir le père qui est en lui et ainsi elle lui rappelle qu’il n’a pas à être assujéti par son vice ; un vice qui peut être comparé à l’alcool ou la drogue dans notre société actuelle. L’idée d’un adulte avec des tendances pédophiles portée par la vision psychologique, le besoin de prévenir les enfants de se méfier de ces adultes qui n’ont pas un comportement normal.

¹⁰⁶ *Ibid.* P.29-30.

¹⁰⁷ *Ibid.* P.112.

“ « Je sens la chair fraîche... » L’odeur non pas exactement de la viande crue mais de petits corps enfantins et vivants excite l’Ogre. Il cherche, il menace. A peine a-t-il tirés de dessous le lit qu’il les « dévore des yeux », qu’il voudrait que sa femme fasse une bonne sauce pour les manger tout de suite. Il aiguise son couteau. Il est « le plus cruel des ogres ». Il faut écouter ces mots « je sens la chair fraîche », comme une proposition éminemment sexualisée. Pour le mâle dévoreur d’enfants : manger c’est violer, c’est violenter la chair.”¹⁰⁸

L’ogre traditionnel ne se contrôle pas, celui de Simon Grangeat non plus, pourtant cette ogre n’effraie pas les enfants car il s’explique, ne se donne pas le beau rôle et ne justifie pas son plaisir de chair fraîche, il rappelle juste que telle est sa nature, pareil au lion qui se nourrit de gazelles. Dans cette pièce, il n’y a pas l’idée d’un adulte défaillant, juste un ogre, pas de lecture psychologique possible chez Nikolai Ogrousky : on analyse les hommes pas les ogres.

Prévenir des dangers de la forêt, faire attention aux étrangers, ces exemples viennent de loin et fonctionnent encore dans notre société actuelle ; les contes d’avertissements servent encore à l’éducation des enfants, qui doivent pouvoir adapter les contes qui leurs sont racontés à leur vies de tous les jours.

Si une lecture psychologique est possible sur les contes-sources, une vision anthropologique l’est tout autant. La société humaine est présente dans chacune de ses adaptations théâtrales, Maguy Marin fait jouer des poupées afin de représenter le comportement des enfants les uns envers les autres, se battant ou se moquant du plus faible ; chacune de ses pièces marquent un point de vue sur la société ; que ce soit le rapport familial (la famille de l’ogre dans *Poucet pour les grands*, le père de Poucet dans *Un Caillou dans la botte*, le souvenir des défunts dans *Cendrillon* de Joël Pommerat) mais aussi le comportement de la société face au héros (*Cendrillon* de Maguy Marin celui de Pommerat, les brimades subies par la jeune fille), le besoin de se démarquer des autres (L’ogresse dans *Poucet pour les grands*). Chaque pièce s’adapte à un point de vue, un symbole particulier. Interpréter ces contes-sources d’un point vue anthropologique peut remplir une fonction rituelle, c’est la cohésion du groupe qui est mis en avant alors que les valeurs historiques portées par ces récits lui permettent d’exorciser des peurs ancestrales mais aussi de réactualiser la mémoire collective de la

¹⁰⁸ Pierre Péju, *Du Conte Traditionnel Au Récit Littéraire : Le Rôle Du Romantisme Allemand* ([Grenoble]: : [s.n.], 1992). P.27.

société en question. La psychologie n'est apparue que bien plus tard pour lire le conte, si sa vision demeure l'une des plus répandues, elle n'offre pas la possibilité de voir plus loin qu'un syndrome d'Œdipe, la sexualité qui s'éveille ou un personnage à tendance pédophile.

En somme, le théâtre fait vivre le conte, les adaptations scéniques quelles qu'elles soient, octroie au récit la possibilité de montrer toutes sortes de symboles et d'idées qui peuvent être lues de différentes manières. Le public est le seul juge de ce qui lui est apporté sur scène. C'est cette capacité à décider qui permet encore au conte-source d'être aussi polyvalent dans ses adaptations.

Conclusion

Les contes font partie de notre passé. Cette mémoire collective a servi les arts du spectacle depuis de très nombreux siècles. L'écriture a concrétisé un fructueux mariage avec ce genre artistique polyvalent. Le conte s'adapte, se fonde dans d'autres arts sans pour autant se redire ou se dédire, chaque performance apporte sa part d'originalité des autres.

Le théâtre est probablement le media le plus ouvert car il permet différentes formes de représentations sur scène. Avec différentes visions et courants artistiques qui traversent le théâtre depuis plusieurs siècles, il n'est pas étonnant que conte et art dramatique se rejoignent. La féerie, cette forme de théâtre basée sur la machinerie du merveilleux et les contes constitue la forme la plus aboutie de cette union. De nos jours, le conte sur scène est plus difficile à cerner. On tente de le classer, conte oral ou théâtral, performance d'artiste-conteur ou mise en scène d'un conte avec présence de comédien-conteur.

Ces récits font partie d'un corpus restreint au domaine dramatique du XXI^e siècle et avec le renouveau du conte dans nos sociétés, il est difficile de catégoriser réellement ce genre artistique. Une chose est sûre, le conte inspire et ceci depuis plus de deux mille ans. Le public aime entendre ces histoires, que ce soit par la voix d'un conteur ou la voie de la danse classique; seul compte le conte, le récit qui entre en résonance avec notre mémoire séculaire. Les artistes doivent veiller à ce que le public pénètre dans cet univers onirique.

Plusieurs visions, différents symboles mais mêmes histoires, le conte a su s'adapter à n'importe quelle création. Malgré une modernisation des textes et parfois une nouvelle lecture des thèmes abordés il ne change pas, le conte peut garder sa trame initiale tout en passant par différents medias. Après autant d'année on pourrait croire le filon épuisé mais il n'en est rien : il prolifère bien au contraire, à tel point qu'on peut se demander ce qu'il peut encore devenir.

Bibliographie

Corpus

- Grangeat, Simon. *Un caillou dans la botte*. (représentation du 22 février 2013) texte en annexe.
- Granouillet, Gilles. *Poucet pour les grands*. (représentation du 19 février 2013). Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman Editeur, 2012. (collection Théâtre à Vif)
- Marin, Maguy. *Cendrillon*. (représentation du 20 décembre 2013). Captation vidéo de 1989, *Cinderella*. Arthaus Musik.
- Pommerat, Joël. *Cendrillon*. (représentation du 15 avril 2014). Arles : Actes Sud-Papiers, 2012.

Spectacle secondaire

- Lucattini, Tiziana. *Bambina Mia*. (représentation du 8 décembre 2013). Texte non publié.
- Lucattini, Tiziana. *Les chevrettes et le Loup*. (représentation du 18 octobre 2013). Texte non publié.
- Schönbein, Ilka. *Queue de Poissone*. (représentation du 1^{er} avril 2014). Texte non publié.
- Sourdillon, Agnès et Forman, Matèj. *Un beau matin, Aladin*. (représentation du 19 mars 2014). Texte non publié.

Œuvres complémentaire sur *Le Petit Poucet*

- Dorin, Philippe. *En attendant le petit poucet*. Paris: Ecole des loisirs, 2001.

- Galéa, Claudine. *La nuit MêmePasPeur & Petite Poucet: théâtre*. Saint-Gély-du-Fesc, (France): Éd. Espace 34, DL 2009.
- Grumberg, Jean-Claude, and Marjorie Pourchet. *Mange ta main: un conte pour enfants précoces ou adultes attardés*. Arles, (France): Actes Sud-Papiers, impr. 2006.
- Lebeau, Suzanne. *L'ogrelet*. Paris: Editions Théâtrales, 2003.
- Papin, Nathalie, *Mange-moi*. Paris: L'École des loisirs, 1999.
- Pliya José, d'après Charles Perrault. *La Barbe Bleue Suivi de Mon Petit Poucet*. Paris: L'Avant-scène Théâtre, 2010.

Œuvres de recherche

- Adam, Jean-Michel et Heidmann Ute. *Le texte littéraire, pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia, 2009.
- Belmont, Nicole. *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*. Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard, mars 2002.
- Belmont, Nicole. *Mythe, conte et enfance : les écritures d'Orphée et de Cendrillon*. Paris : l'Harmattan, 2010.
- Bruno, Bettelheim. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Pocket, 1999.
- Defrance, Anne et Perrin Jean-François. *Contes / Antoine Hamilton, Jean-Jacques Rousseau, Henri Pajon, ...[et al.]*. Paris : H. Champion, 2008.
- Granger, Sabrina (sous la direction de Michel Viegnes). *L'imaginaire du sacré dans les contes de Marcel Schwob*. Grenoble : Université Stendhal Grenoble 3, 2006.

- Hernandez, Soagiz. *Le monde du conte : contribution à une sociologie de l'oralité*. Paris, Budapest, Kinshasa : l'Harmattan, Collection la Librairie des Humanités, 2006.
- Kaës R., Perrot J., Hochmann J. *Contes et divans, médiation du conte dans la vie psychique*. Paris : Dunod, 1996.
- Lefèvre, André. *Les Contes de Charles Perrault, Contes en vers : Histoires ou contes du temps passé (contes de ma mère Loye) avec deux essais sur la vie et les œuvres de Perrault et sur la mythologie dans ses contes : des notes et variantes et une notice bibliographique*. Paris : Alphonse Lemerre, 1875.
- Martin, Roxane. *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*. Paris : H. Champion, Collection Romantisme et Modernité, 2007.
- Mortier, Daniel, Guillerm, J.P., Dahl E. et Bessiere J. *Contes faits et défaits*. Amiens : Université de Picardie, Faculté des lettres, 1979.
- Péju, Pierre. *Du conte traditionnel au récit littéraire : le rôle du romantisme allemand : [thèse soutenue sur un ensemble de travaux]*. Grenoble, 1992.
- Péju, Pierre. *La petite fille dans la forêt des contes*. Paris : R. Laffont, 1981.
- Pepito, Matteo. *Le conteur et l'imaginaire*. Aix-en-Provence : Edisud, collection L'espace du conte, 2007.
- Poirson, Martial (sous la direction de). *Perrault en scène, transpositions théâtrales de contes merveilleux 1697-1800*. St Gély du Fesc : Ed. Espaces 34, 2009.
- Poirson, Martial (sous la direction de). *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine, entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*. Paris : Société d'Histoire du Théâtre, 2012.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des contes*. Paris : Seuil, 1970
- .
- Saupé, Yvette. *Les "Contes" de Perrault et la mythologie, rapprochements et influences*. Seattle, Paris et Tübingen : Papers on French seventeenth century literature, 1997.
- Sermain, Jean Paul. *Le conte de fées*. Paris : Desjonquères, 2005.

- Soriano, Marc. *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard, 1977.
- Tsimbidy, Myriam et Ulma Dominique (coordoné par). *Synergies France, vitalité du conte à l'aube du XXIe siècle : du pastiche à la parodie*. Paris : GERFLINT, 2010.
- Valabrega, Jean Paul. *Les mythes conteurs de l'inconscient : Question d'origines et de fin*. Paris : Payot et Rivages, 2001.
- Valière, Michel. *Le conte populaire : approche socio-anthropologique*. Paris : A.Colin, 2006.
- Velay-Vallantin, Catherine. *L'histoire des contes*. Paris : Fayard, 1992.

Colloques sur le conte

- Auger, Danièle et Delattre Charles (sous la direction de). *Mythe et fiction*. [Réunit les actes du colloque organisé du 14 au 16 septembre 2006 conjointement à l'Université Paris Ouest] Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.
- Cevin, Evelyne et Gruel-Apert Lise (sous la direction de). *Du côté des frères Grimm et d'Alexandre Afanassiev*. Paris : Bibliothèque nationale de France : Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2013.
- Defrance, Anne et Perrin Jean-François (textes réunis par). *Le conte en ses paroles: la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*. [actes du colloque international organisé à l'Université de Grenoble 3-Stendhal du 22 au 24 septembre 2005 par l'UMR LIRE CNRS n 5611].
- Dubel, Sandrine et Montandon Alain (études réunies et présentées par). *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*. [Textes issus du colloque organisé à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, octobre 2008] Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2012.
- Hennard, Dutheil de la Rochère Martine et Dasen Véronique. *Des Fata aux fées, regards croisés de l'Antiquité à nos jours*. [Textes issus du colloque interdisciplinaire [intitulé "Des Parques à la fée Carabosse : regards croisés de

l'Antiquité à nos jours"] qui s'est déroulé les 7 et 8 octobre 2009 à l'Université de Lausanne] Lausanne : Université de Lausanne, 2011.

- Perrot, Jean (sous la direction de). *Les Métamorphoses du conte*. [actes des colloques du 3 et 4 mars 2001 et du 13 et 14 mars 2001 organisé à l'Institut International Charles Perrault : *Métamorphoses littéraire du conte et le Conte au jeu des frontières*] Bruxelles : P. Lang, 2004.
- Poirson, Martial et Perrin Jean-François (sous la direction de). *Les scènes de l'enchantement : Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe-XVIIIe siècles)*. [Colloque international, 14-16 octobre 2009, Université Stendhal-Grenoble 3 / à l'initiative de l'UMR LIRE-CNRS] Paris : Desjonquères, 2011.
- Rimasson, Natacha (sous la direction de). *Le conte d'un art à l'autre* : [Colloque international, 15-16 novembre 2012, Université de Stendhal-Grenoble 3].
- Zink, Michel et Ravier Xavier (texte réunis par). *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*. [actes du colloque de Toulouse de janvier 1986] Toulouse : Université de Toulouse Le Mirail, 1987.

Revue théâtrale

- Poirson, Martial (sous la direction de) et Ouvrard Christophe. *Revue d'Histoire du Théâtre, le conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX-XXIe siècles)*. Paris : Société d'Histoire du Théâtre, 2012.

Revue sur le conte

- *Le rire des conteurs*. Auteurs collectifs Université Stendhal Grenoble 3. Grenoble : Ellug, 2008 (numéro thématique "Féeries", ISSN 1766-2842, n° 5).
- Gaillard, Aurélia et Sermain Jean Paul. *Le Conte et la Fable*. Grenoble : Ellug, 2010 (numéro thématique "Féeries", ISSN 1766-2842, 2010, n°7).
- Heidmann, Ute (coordonné par). *Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm*. Grenoble : Ellug, 2012 (Numéro thématique de : "Féeries", ISSN 1766-2842, 2012, n°9).

Œuvres diverses

- France, Anatole. *Le Livre de mon Ami, "Dialogue sur les contes de fées"*. Paris : Calmann-Lévy, 1967.
- Morel, Fabienne et Bizouerne Gilles. *Les histoires de Cendrillon racontées dans le monde*. France : Syros, avril 2011.
- Morel, Fabienne et Bizouerne Gilles. *Les histoires du Petit Poucet racontées dans le monde*. France : Syros, octobre 2009.
- Perrault, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Barcelone : folioplus classique, juin 2007.
- Thomas, Nathalie. *À quoi rêvent les fées*. (représentation du 15 novembre 2012). Texte non publié.
- Touati, Henri. *L'art du récit en France*. Etude réalisée à la demande du Ministère de la Culture, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, sous la responsabilité de l'AGECIF, avril 2000.

Annexes illustration



Note 27 : *Bambina Mia*. Crédit photo : Patrizia Lucattini



Note 28 et 59 : *Cendrillon* de Maguy Marin. Photo de Libre Droit.



Note 29 : *Un beau matin Aladin*. Crédit photo : Irena Vodáková.



Note 30 : *Bambina Mia*. Crédit photo : Patrizia Lucattini



Note 33 : *Les Chevrettes et le Loup*. Crédit photo : Patrizia Lucattini.



Note 34 : *Les Chevrettes et le Loup*. Crédit photo : Patrizia Lucattini.



Note 35 : *Un beau matin, Aladin*. Crédit photo : IrenaVodáková



Note 62: *Cendrillon* de Maguy Marin. Photo de Libre Droit



Note 75 : *Un caillou dans la botte*. Crédit photo : Suzanne Guillemain.



Note 84 : *Un beau matin, Aladin*. Crédit photo : Irena Vodáková

Annexes texte