



HAL
open science

**And they lived happily ever after... or did they?
Transpositions et critiques du modèle du conte dans Into
the Woods**

Adrien Bernardinis

► **To cite this version:**

Adrien Bernardinis. And they lived happily ever after... or did they? Transpositions et critiques du modèle du conte dans Into the Woods. Littératures. 2022. dumas-04122548

HAL Id: dumas-04122548

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04122548>

Submitted on 8 Jun 2023

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.

**And they lived happily ever
after... or did they? :**
**Transpositions et critiques du
modèle du conte dans**
Into the Woods

BERNARDINIS Adrien

UFR Langues Etrangères

Mémoire de master 2 - 30 crédits

Spécialité ou Parcours : Etudes Anglophones, parcours Recherche

Sous la direction de Natacha Rimasson-Fertin et Marie Mianowski

Année universitaire 2021-2022

Remerciements :

Tout d'abord, je souhaite remercier du fond du cœur mes deux directrices de mémoire, Natacha Rimasson-Fertin et Marie Mianowski, pour leur infinie patience et bienveillance, ainsi que pour leurs conseils et suggestions avisés, et leur soutien tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Une mention toute particulière également à l'équipe du séminaire « Territoires et Frontières en Littérature de Jeunesse » composée de Eléonore Cartellier, Julie Darnand, Laurence Garino-Abel, Sylvie Martin-Mercier, Chiara Ramero, Natacha Rimasson-Fertin, et Laure Thibonnier-Limpek, avec qui j'ai effectué mon stage l'année dernière, et qui m'ont encouragé dans mon projet de mémoire dans le domaine des contes, et sans qui je n'aurais pas osé poursuivre dans cette direction.

Je remercie aussi les professeurs de l'Université Grenoble Alpes qui me suivent depuis ma première année de licence, pour les outils théoriques, et pour leur accompagnement durant ces cinq années d'études, dont Caroline Bertonèche, Estelle Rivier-Arnaud, Susan Blattès qui ont largement influencé mon parcours.

Enfin, je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude à ceux qui m'ont apporté leur soutien, leur aide pour la relecture et le formatage du mémoire, à commencer par mes parents, mais aussi Ysaline, Kim, Anaïs, Margaux, Philomène, Nina, et bien d'autres dont le nom ne me vient pas à l'heure où j'écris ces remerciements.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : ... BERNARDINIS

NOM : ... Adrien

DATE : ... 26/05/23

Table des matières

Remerciements :	2
Table des matières	3
Introduction :	6
Partie 1	8
I. Les enjeux de l'adaptation de contes, relation du texte à la scène et à l'image	9
1. Le conte et ses codes	9
a. Le genre	9
b. Son contexte	10
c. Son public cible	12
d. Dimension didactique	13
2. Adaptation du conte aujourd'hui	15
a. Une ère des adaptations de contes ?	15
b. Adapter ou réécrire ?	16
3. Contraintes et limites des media employés	19
a. Limites du texte, l'imaginaire	19
b. Limites de l'interprétation visuelle	21
Partie 2	24
II. Créer et contenir l'univers et ses personnages	25
1. Dans les bois, mais pas seulement	25
a. Les lieux familiers	25
i. Dans la comédie musicale	25
ii. Dans l'adaptation de 2014	28
b. Les lieux qu'on ne montre pas	31
c. Le bois, lieu type et centre névralgique	32
2. Personnages typiques et atypiques	37
a. Les « protagonistes »	37

i.	Le Boulanger et sa femme	38
ii.	Cendrillon	40
iii.	Jack	44
iv.	Le Petit Chaperon Rouge.....	47
v.	Raiponce	50
b.	Les Princes	52
c.	Le Loup.....	53
d.	La Sorcière	55
e.	Le Narrateur	59
3.	Interactions et cohésion	60
a.	Implication multiple de certains personnages.....	60
b.	Cohabitation forcée	61
c.	Parentalité et absence	64
Partie 3.....		68
III.	Remise en question des œuvres originales.....	69
1.	Heureux pour toujours... et après ?.....	69
a.	Déstructuration progressive	69
i.	Perte de la dichotomie entre le bien et le mal.....	69
ii.	Indécision, instabilité, passivité.....	71
iii.	Départ de personnages « essentiels »	73
iv.	Quid des personnages qui ont rempli leur fonction ?	74
v.	Destruction des lieux connus	76
b.	Restructuration	77
i.	Réévaluation des valeurs morales.....	77
ii.	Création de nouvelles unités.....	78
iii.	Briser le cycle et sortir du bois	79

2.	Une réflexion sur les contes.....	80
a.	Parodie et auto-dérision, l'absurde.....	80
b.	Rejet des codes classiques et du canon établi	83
c.	La valeur réelle des leçons qu'ils enseignent.....	85
d.	Le vrai rôle de l'adulte selon <i>Into the Woods</i>	87
e.	La fin heureuse est-elle une fin ?	90
	Conclusion :.....	93
	Postface :	94
	Sources :	95
	Bibliographie (cités dans le texte) :.....	96
	Bibliographie (non cités dans le texte) :	98
	Table des annexes.....	99
	Tables des illustrations	111
	Mots-clés :	113
	Résumé :	113

Introduction :

« Il était une fois... » lorsque nous entendons ou lisons cette formule, nous savons immédiatement que nous nous trouvons en face d'un conte. Une formule magique, qui presque sans faute fera apparaître une autre formule : « ils vécurent heureux pour toujours ». L'histoire se termine, l'enchantement se dissipe, le livre se referme. Beaucoup se satisfont de ce dénouement. Combien, en revanche, se sont demandé : « ...et après ? ». Dans une époque où il est impossible de passer à côté des multiples adaptations et réécritures des contes si chers à tant d'enfants et d'adultes de tous âges, rares sont ceux qui remettent en question ces piliers culturels, et les messages qu'ils transmettent. Ayant été bercé par ces contes et leurs adaptations durant mon enfance, cette question m'a souvent traversé l'esprit, et puisque mon amour des contes m'a suivi jusqu'à maintenant, il me semblait important d'en faire le sujet de mon mémoire.

Stephen Sondheim et James Lapine, dans leur adaptation en comédie musicale de quatre contes bien connus du grand public, *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon Rouge*, *Raiponce*, et *Jack et le Haricot Magique*, font le choix de réévaluer ces derniers, d'en proposer une lecture différente, mais aussi et surtout d'imaginer ce qui se passe après le sempiternel « ils vécurent heureux pour toujours ». Les personnages méritent-ils, ou peuvent-ils seulement avoir une fin heureuse ? *Into the Woods*, qui fit ses débuts sur Broadway en 1987, au milieu de bon nombre d'autres adaptations, sera finalement adaptée elle-même pour le cinéma en 2014 par Rob Marshall, pour les studios Disney. A noter que Lapine a contribué à cette dernière, dont il a écrit le script à partir du livret de la comédie musicale. Ces œuvres, bien que connues du public, la comédie musicale et le film ayant été récompensés plusieurs fois, n'ont pourtant pas fait l'objet d'études extensives dans le monde de la recherche.

Cette étude vise à analyser ces deux adaptations, en les considérant dans le contexte de leur sortie, en nous aidant de la version de la comédie musicale enregistrée sur cassette avec les acteurs originaux en 1989 par la PBS, de la bande-son enregistrée en 1987, ainsi que du film et sa bande-son, tous deux sortis en 2017. Nous nous servirons également des scripts des deux adaptations. Nous les confronterons aussi aux textes qui ont servi en toute vraisemblance à l'élaboration des adaptations : les textes des frères Grimm, mais aussi de Joseph Jacobs pour l'un des contes, qui sont tous disponibles en version numérique et traduite, sur un site soutenu par l'Université de Pittsburgh depuis 1996, à l'initiative du Professeur D. L. Ashliman, folkloriste spécialiste en contes et en fables. Cette collection constitue en elle-même une archive riche de textes classés selon la classification ATU.

En analysant les deux œuvres, nous nous attacherons à réfléchir à leur statut d'adaptation, mais aussi à la dimension critique qu'elles présentent, et en quoi elles diffèrent d'autres adaptations contemporaines dans ce sens, sans pour autant déroger aux règles de l'adaptation, et le procédé d'adaptation du texte à la scène, puis de la scène à l'écran. Pour ce faire, nous commencerons par définir le genre du conte, ce qu'est ou n'est pas une adaptation, quelles sont les limites et les enjeux de ces derniers. Nous analyserons ensuite plus en détail les œuvres, les personnages, les lieux qui les composent, ce qui est montré ou non, pour établir des comparaisons entre les deux adaptations, mais aussi avec les textes source, et d'autres adaptations. Enfin, nous aborderons la métatextualité des œuvres, de même que « l'intertextualité » que l'on peut observer à travers elles, le dialogue qu'elles ouvrent avec le public et avec leurs prédécesseurs, en remettant en question le canon établi par les textes, mais aussi par les autres adaptations existantes.

En quoi la comédie musicale et le film *Into the Woods* constituent-ils un retour aux racines des contes, par rapport à d'autres adaptations contemporaines, et une critique de ces dernières et des contes dont ils s'inspirent lorsqu'ils sont analysés dans leur contexte de diffusion ?

Partie 1

Les enjeux de l'adaptation de contes, relation du texte à la scène et à l'image

I. Les enjeux de l'adaptation de contes, relation du texte à la scène et à l'image

1. Le conte et ses codes

a. Le genre

Le conte est un genre qui a connu son lot d'études, et c'est l'un des genres les plus étudiés qui existent dans le monde de la littérature. Beaucoup se sont essayés à définir le genre d'une façon ou d'une autre : Alexander Haggerty Krappe en 1930 décrit le conte de fées de la façon suivante dans *The Science of Folklore* :

« [...] a continued narrative generally of a certain length, practically always in prose, serious on the whole, though humour is by no means excluded, centring in on one hero or heroine, usually poor or destitute at the start, who, after a series of adventures in which the supernatural element plays a conspicuous part, attains his goal and lives happy ever after. » Krappe, p.1

Les contes, de par leur forme et leur contenu si typiques et reconnaissables, font l'objet d'une classification spécifique, suite au travail de trois folkloristes majeurs : Antti Aarne, Stith Thompson, et Hans-Jörg Uther. A noter que cette classification, désignée par l'acronyme ATU pour « Aarne-Thompson-Uther », a été modifiée et enrichie dans le temps, puisqu'elle a été commencée par Aarne au début du 20ème siècle, traduite et enrichie par Thompson deux fois en 1928 puis en 1961, pour devenir la classification que l'on connaît aujourd'hui en 2004, avec le travail d'Uther qui enrichit encore le corpus, tout en revoyant la classification de certains contes ou types de contes. Cette classification est utilisée à l'international de nos jours, et sert de référentiel pour l'étude des contes

Vladimir Propp, dans son essai de narratologie *Morphologie du conte*, propose une méthodologie d'analyse de la structure narrative du conte, qui selon lui peut s'appliquer à tous les contes merveilleux existants, et servira de base à d'autres théoriciens dans l'établissement de méthodologies d'analyse, mais aussi au développement d'autres théories de narratologie, dont celles de Algirdas Julien Greimas avec son schéma actantiel, dont nous nous servirons également dans cette étude. Propp propose donc une structure qu'il affirme être universelle pour l'étude de n'importe quel conte merveilleux (qui figure donc dans l'index Aarne-Thompson-Uther des numéros 300 à 749). Il considère que l'*incipit* d'un conte est constitué par un méfait ou un manque, suivi d'obstacles que le héros doit surmonter, puis d'une résolution ou conclusion. Pour passer de la situation initiale à la résolution de l'intrigue, Propp fait l'hypothèse de l'existence de 31 fonctions qui sont universelles dans le conte

merveilleux, bien que toutes ne doivent pas nécessairement figurer dans un seul conte. Max Lüthi critique sa démarche cependant, dans son ouvrage *The European Folktale: Form and Nature (Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen)*, notant que sa définition du conte est trop limitée, car sa théorie est basée uniquement sur les contes merveilleux russes, et appliquée ensuite à l'ensemble des contes merveilleux, indépendamment de leur origine. Sa définition du conte est aussi discutable sur le plan de l'application, en effet Lüthi indique que la succession des fonctions du « manque » et de la résolution de ce dernier est un schéma qui peut s'appliquer à trop de récits, voire même à la réalité¹. Il note aussi que l'idée de personnages limités à un seul rôle est trop réductrice, et n'est pas applicable dans le cas d'autres contes².

Il relève dans ce même ouvrage des éléments partagés entre les contes populaires, avec entre autres ce qu'il définit comme le « numineux » (qui relève de l'intervention divine, donc qui regroupe l'inexplicable et le mystérieux), qui pour le protagoniste est accepté et banal³. Il note aussi la qualité superficielle des personnages et des lieux des contes, le manque de description physique et mentale, surtout dans le cas de maladie, de blessure, qu'on réduit et qu'on efface presque⁴. On note aussi que Lüthi s'accorde avec Krappe sur la notion de héros ou d'intrigue unique, en utilisant le terme allemand *Einsträngigkeit*, qui peut être traduit par « qualité de n'avoir qu'un seul fil » en français, et décrit donc le fait que les contes populaires n'ont en général qu'un seul fil conducteur⁵.

b. Son contexte

La plupart des contes en format textuel tels qu'on les connaît aujourd'hui trouvent leur origine entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle. En effet, c'est à cette époque que les premières collections écrites de contes populaires européens virent le jour, avec par exemple le *Pentamerone* de Giambattista Basile entre 1634 et 1636, publié en Italie, *Les Contes de ma mère l'Oye* en 1697, collectés par Charles Perrault en France, et *Kinder- und Hausmärchen* (généralement appelé *Grimms Märchen* soit *Les Contes de Grimm* aujourd'hui) entre 1812 et 1857, collectés par Jacob et Wilhelm en Allemagne. Ainsi, leurs sujets et les leçons qu'ils transmettent trouvent leurs racines dans un temps différent du nôtre, ce qui peut constituer une barrière à la compréhension de ces derniers, et rend généralement nécessaire une

¹ Lüthi, Max. *The European Folktale : Form and Nature*. Bloomington : Indiana University Press, 1986. p.130

² Ibid. p.131-132

³ Ibid p.7

⁴ Ibid p.13

⁵ Ibid p.34

modernisation de l'histoire pour permettre une meilleure compréhension pour le public cible, ou *a minima* une explication du texte et de ses termes. On notera que l'origine géographique et temporelle des contes est difficile à situer, de par le manque de sources citées par ceux qui les publièrent, mais on accepte généralement que l'origine géographique des versions publiées est européenne. En revanche, on retrouve des versions des histoires dans bien d'autres pays et d'autres époques, comme le rappellent par exemple Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre dans leur anthologie sur Cendrillon⁶, ou encore Marian Roalfe Cox avant elles, avec sa collection de 345 versions de trois contes différents, parue en 1893, dont Cendrillon⁷ (les autres, Catskin et Cap O'Rushes, sont beaucoup moins connus). Ainsi, en raison du volume conséquent d'œuvres existantes, nous nous attacherons majoritairement aux versions des contes telles qu'elles ont été rapportées par les frères Grimm (et parfois celles de Perrault pour comparaison), ainsi que la version de Joseph Jacobs pour *Jack and the Beanstalk*, qui semble être la version la plus proche de celle présentée dans la comédie musicale et dans l'adaptation cinématographique (le nom de la vache, par exemple, Milky-White, a été retenu).

Les collections de Perrault et des frères Grimm se veulent moralisatrices. Perrault, dans les contes, ajoute à la fin une morale, comme le fait Jean de La Fontaine dans ses fables, dans un but « éducatif », au moins pour son public de l'époque (les nobles et les bourgeois sous Louis XIV). Les frères Grimm, dans leur collection, s'attachent à inclure des références chrétiennes, et à changer les contes pour proposer des leçons sur la bonne façon de se comporter en société. Ceci s'explique en grande partie par la société dans laquelle évoluaient ces auteurs : Perrault publia sous le règne de Louis XIV, marqué par la religion et l'importance de son aristocratie, chez qui le genre du conte est en vogue à ce moment, tandis que les frères Grimm grandirent dans une Allemagne marquée par un fort nationalisme, avec une éducation très religieuse, comme le note Zipes dans *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World* :

« As I have sought to show in previous chapters, the Grimms believed that they were nurturing and being faithful to a German cultural tradition. Over the course of their careers, they came to view themselves as midwives who, perhaps because of a strong affection for their material and the German people, became zealous advocates not only of German nationalism but of democratic reform. » Zipes, 1988, p.111

« The quest to uncover the truths of the old German tradition was unconsciously a desire to prove the worth of the Grimms' personal ethics and

⁶ Belmont, Nicole, et Elisabeth Lemirre. *Sous la cendre: figures de Cendrillon*. José Corti, 2007.

⁷ Cox, Marian Roalfe. *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes*. Folk-lore Society, 1893.

bourgeois culture in general. Their values were based to a great extent on the Reformed Calvinist religion, the faith in which they were raised. » Zipes, 1998, p.12

c. Son public cible

On aurait tendance à croire, en raison des thèmes abordés, et des personnages présentés, que les contes de fée, et en particulier les contes merveilleux, sont destinés exclusivement aux enfants, indépendamment en apparence de leur classe sociale ou de leur culture. Max Lüthi, dès les premières pages de *Once upon a time; on the nature of fairy tales* indique que « l'âge des contes de fées » durerait de l'âge de cinq ans à l'âge de dix ans. Il note cependant que cette « attitude » (l'appréciation des contes de fées) peut durer chez certains toute une vie, mais aussi que d'autres y reviennent plus tard car c'est à leur tour de transmettre les histoires aux plus jeunes⁸. Il est aussi probable que cette vision des contes soit due en grande partie aux nombreuses adaptations contemporaines, qui présentent en effet la plupart des contes dans une version plus édulcorée qui convient à un public jeune, pouvant être consommée sans supervision parentale. Jack Zipes donne *La Belle et la Bête* pour exemplifier cette transition : l'œuvre originale était destinée à un public adulte, car selon son analyse, elle constituait une critique de la bourgeoisie au profit de l'aristocratie, tandis que les studios de Walt Disney modifieront l'histoire et les personnages, de sorte qu'il ne reste en finalité de l'histoire d'origine qu'une leçon sur des valeurs morales plus générales (l'altruisme, la bienveillance), destinée à des jeunes enfants⁹. Ainsi, le public cible a inévitablement changé entre l'œuvre originale et son adaptation.

Si on s'attache aux collections de Perrault et des frères Grimm, en revanche, il est assez clair que les textes sont en grande partie destinés à un public adulte. Perrault écrivait alors pour l'aristocratie et la bourgeoisie, et en particulier pour les adultes plus que pour les enfants. En effet, à cette époque, savoir lire et écrire était encore une pratique réservée aux plus riches ou aux plus nobles, et ces derniers étaient aussi ceux qui pouvaient se procurer des livres. Les frères Grimm eux avaient en tête un but plus nationaliste, leur intention étant de présenter les contes collectés comme des purs produits allemands, avec un fond d'intérêt académique.

« How is one to explain these odd editorial practices? The Grimms' enterprise, we must recall, began as a scholarly venture and a patriotic project. As early as 1811, the brothers proclaimed that their efforts as

⁸ Lüthi, Max. *Once upon a Time; on the Nature of Fairy Tales*. New York, F. Ungar Pub. Co, 1970. p.21

⁹ Zipes, Jack David. *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. New York : Methuen, 1984. p.8

collectors were guided by scholarly principles, and they therefore implied that they were writing largely for academic colleagues. Theirs was an idealistic effort to capture German folk traditions in print before they died out and to make a modest contribution to the history of German poetry. » Tatar, 2003, p.11

Maria Tatar, dans son ouvrage *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, remet en question le destinataire des contes, car le nom original du recueil, *Contes de l'enfance et du foyer*, tend à suggérer que le public cible est un public jeune, des familles, plutôt que des adultes. En particulier, elle remarque :

« When it came to passages colored by sexual details or to plots based on Oedipal conflicts, Wilhelm Grimm exhibited extraordinary editorial zeal. Over the years, he systematically purged the collection of references to sexuality and masked depictions of incestuous desire. But lurid portrayals of child abuse, starvation, and exposure, like fastidious descriptions of cruel punishments, on the whole escaped censorship. » Tatar, 2003, p.10

d. Dimension didactique

On reconnaît au conte, et en particulier aux contes des collections de Perrault et des Grimms, une forte intention didactique. A la différence des fables, que l'on associe parfois à tort au genre du conte à cause de leurs thèmes et de leurs personnages, les contes de fée à l'origine ne comportent généralement pas de morale explicitée dans le texte, et l'interprétation de la leçon à tirer de l'œuvre dépend largement du sujet qui la lit ou l'entend. Il est donc important de comprendre que l'interprétation qui a été faite des contes en tout temps ne reflète pas nécessairement l'intention originale, et que les histoires ont pu être modifiées pour servir un autre but plus en accord avec le temps où la collecte ou mise à l'écrit ont été effectuées.

Pour autant, cela n'empêche pas Perrault et les frères Grimm de proposer une morale ou un axe de compréhension propre à leurs versions : Perrault inclut dans chacun des contes une morale, comme mentionné plus tôt, qui résumerait le conte et le message que celui-ci cherche à transmettre. L'une des morales qu'il propose dans sa version de *Cendrillon*, par exemple, est résolument basée sur des préceptes chrétiens :

« C'est sans doute un grand avantage,

D'avoir de l'esprit, du courage,

De la naissance, du bon sens,

Et d'autres semblables talents,

Qu'on reçoit du ciel en partage ;

Mais vous aurez beau les avoir,

Pour votre avancement ce seront choses vaines,

Si vous n'avez, pour les faire valoir,

Ou des parrains, ou des marraines. »

Ici, Perrault suggère des « dons du ciel », et le baptême à travers la mention des « parrains » et des « marraines », qui sont désignés lors de celui-ci. La bonne fée marraine représente donc dans un sens une intervention divine, qui permet à Cendrillon d'obtenir ce qu'elle désire.

Les frères Grimm, dans leur version de Cendrillon (version de l'édition de 1857), suggèrent une présence divine qui vient en aide à Cendrillon : les colombes qui l'aident à trier les lentilles, ainsi que l'arbre poussant sur la tombe de sa mère qui n'est pas sans rappeler le buisson ardent de l'imagerie chrétienne. La punition des deux sœurs dans l'église à la fin du conte, par les colombes qui plus est, suggère de toute évidence une punition divine.

Si les contes en général prennent le parti de s'attacher à ce que les opposants du héros reçoivent leur dû, d'une façon ou d'une autre, le héros n'a pas toujours une influence sur la punition, et on ne s'attend pas à ce que ce personnage trahisse ses valeurs pour s'assurer que cela arrive. Lüthi décrit cette notion ainsi :

« Even when rage, anger, jealousy, possessiveness, love, and longing are mentioned, there can be no question of real surges of emotion, greed, or passion. The folktale tells of cruel punishments, but it knows no vindictiveness. The hero himself almost never punishes the villain; that is the task of subordinate figures or otherworld beings . » Lüthi, 1986, p.15-16

Par exemple, la punition des sœurs de Cendrillon n'est pas administrée par cette dernière, comme nous en avons parlé plus tôt, une intervention extérieure (les oiseaux) en est responsable. En revanche, on notera que le Petit Chaperon Rouge et Jack sont plus actifs dans la punition de leurs opposants, la première aidant le chasseur à tuer le loup dans la version des Grimm, et Jack coupant le haricot lui-même à la hache, dans la version de Jacobs.

Quelle que soit la leçon retenue par les auteurs (ou, collecteurs, voire éditeurs) de ces contes et collections de contes, on est dans l'obligation de convenir que l'intention d'origine des contes était de transmettre des valeurs, des préceptes. On notera que par exemple, sous Hitler, les contes des frères Grimm furent adaptés pour devenir de la propagande, en modifiant les histoires pour qu'elles correspondent à l'idéal nazi. On aurait tort, cependant, de penser que la propagande est réservée aux régimes totalitaires, si on en croit Ariel Dorfman et Armand Mattelart. Dans leur essai *Para leer al Pato Donald (Comment lire Donald Duck)*,

ces auteurs analysent l'œuvre de Walt Disney et de sa compagnie à travers ses bandes dessinées, pour montrer que la vaste majorité de ce qui était produit à l'époque était en somme un produit du rêve américain et des idéaux capitalistes que celui-ci porte, ce qui inclut aussi des points de vue sexistes et autres, à la destination des plus jeunes¹⁰. Cela s'applique également pour les adaptations de contes, si on analyse celles-ci comme Schickel et Zipes l'ont fait, ce sur quoi nous reviendrons plus loin.

Les contes, lorsqu'ils sont adaptés, constituent très généralement un médium, un véhicule permettant de transmettre, qui est fait pour être reçu et accepté passivement par son public. Le contenu, en effet, est souvent présenté comme factuel, sans équivoque, et qui n'appelle pas à être remis en question. On n'engage que très peu l'individu qui découvre l'œuvre dans ces cas, on ne propose pas d'axe de réflexion.

2. Adaptation du conte aujourd'hui

a. Une ère des adaptations de contes ?

Il est difficile, de nos jours, de passer à côté des multiples adaptations de contes, plus ou moins fidèles, tant elles sont nombreuses et populaires. Ceci peut s'expliquer en partie par un mouvement de renouveau du conte, qui prend ses racines académiques dans les années 1970-80, mais qui artistiquement est difficile à tracer dans le temps. En effet, loin d'avoir connu des vagues importantes qui pourraient définir temporellement un mouvement, on n'observe pas de dates charnières. Bien que Walt Disney ait participé largement à la popularisation des adaptations de contes au cinéma, il n'est pas le premier à avoir réalisé des adaptations de la sorte. Georges Méliès, au tournant du 19^{ème} siècle, avait déjà adapté Cendrillon. Cependant, dans son livre *Happily Ever After*, Zipes note ceci :

« It would be simplistic, however, to attribute the adaptation of folk tales and fairy tales to the screen to the materialist interests of early'twentieth'century filmmakers. If anything, these filmmakers were more enthralled by the dazzling technology of making films, whether animated or live-action. [...] Early filmmakers took great joy and pride in the discovery of the appropriate forms, shapes, movements, and constructionsthat would best give expression to the genius of their invention.Fairy tales were incidental to their work. »
Zipes, 1997, p.2

Selon lui, les adaptations qui datent de cette époque doivent être considérées indépendamment des adaptations plus récentes, car leurs intérêts étaient plutôt de l'ordre

¹⁰ Voir Dorfman, Ariel, et al. *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*. OR Books, 2018. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv62hf1k>.

technique : les contes leur permettaient d'explorer les effets spéciaux, les méthodes pour donner vie au texte, le contenu lui-même était secondaire. Il faudra attendre les années de la Grande Dépression pour que les réalisateurs et le public s'intéressent davantage au message que l'on pouvait faire porter aux contes, avec par exemple *Blanche-Neige* de Disney en 1937, ou *Le Magicien d'Oz* de la MGM en 1939.

De façon plus contemporaine, il semble que les adaptations de contes, qu'ils viennent des collections de Perrault ou des frères Grimm, ou encore d'ailleurs, connaissent une popularité qui ne décroît pas. Ces adaptations populaires, nombreuses et variées sont plus vraisemblablement destinées à un public jeune, plus jeune en tout cas que le public auquel étaient destinés les contes originaux, comme indiqué plus tôt.

b. Adapter ou réécrire ?

On notera, comme l'indique d'ailleurs Jack Zipes dans *Breaking the magic spell : radical theories of folk and fairy tales*, que ces adaptations et autres réécritures des contes sont généralement de lointains parents des contes originaux, et le contenu présenté diffère ainsi largement des histoires présentes dans les collections sur lesquelles nous nous basons, qui diffèrent elles aussi des versions qui ont pu être collectées par d'autres auteurs, comme Iona et Peter Opie dans leur ouvrage *The Classic Fairy Tales*. Zipes décrit par exemple le modèle choisi par Walt Disney dans *Blanche-Neige* et *Cendrillon*, en se basant sur ce que Richard Schickel appelle dans son livre *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney* « Disneyfication » :

« Schickel asserts that 'eclecticism might have served as a brake on "Disneyfication", that shameless process by which everything the studio touched, no matter how unique the vision of the original from which the studio worked, was reduced to limited terms Disney and his people could understand. Magic, mystery, individuality - most of all, individuality — were consistently destroyed when a literary work was passed through this machine that had been taught there was only one correct way to draw.' » The uniformity of structure, style and themes established in 1936 was further developed in Disney's next great animated feature *Cinderella* (1950), which reeks of sexism, sentimentality, and sterility, and can be traced in all his fairy-tale products. » Zipes, 1984, p.115

En revanche, Zipes insiste sur le fait que Disney lui-même n'est pas nécessairement responsable de l'impact néfaste que les adaptations ont pu avoir sur les œuvres originales, mais que le contexte culturel dans lequel elles virent le jour était en grande partie responsable de cela :

« Disney's 'popular' culture reflects the socio-economic conditions of his times, and he was able to capsule the needs of both the culture industry and the American people in his art work to conceive a synthetic image of what America came to mean for him. That this image became destructive to the individual imagination and the emancipation movement of oppressed groups is a reflection of how Disney himself had become victimized and deluded by the demands of the culture industry. » Zipes, 1984, p.115

Lorsque vient le temps d'adapter pour la scène ou l'écran des histoires qui ne contiennent pas de directives permettant de passer facilement à un médium différent, il revient au metteur en scène ou au réalisateur, et au compositeur, d'interpréter les histoires et de proposer cette interprétation au public. C'est là qu'intervient le procédé d'adaptation, et c'est donc là que se font les choix cruciaux qui modifieront ou non l'œuvre d'origine. Linda Hutcheon discute de ce procédé dans son ouvrage *A Theory of Adaptation*, en mettant l'accent sur le statut de celui qui adapte :

« As he senses, what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests, and talents. » Hutcheon, p.18

Selon Hutcheon, celui qui adapte est à la fois un interprète, et un créateur à part entière. On reconnaît donc à ce dernier un rôle plus important que celui de simple médiateur dans la création du nouveau média, de la nouvelle œuvre, et on insiste sur le fait que l'adaptation est active plutôt que passive. Dans la première partie du livre *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Imelda Whelehan note aussi l'importance de détacher l'œuvre originale de son adaptation sans la considérer non plus comme « plus importante » que cette dernière, car même si la comparaison est tentante, la fidélité de l'adaptation au texte dont elle s'inspire n'est pas le seul paramètre de comparaison, ni le plus pertinent¹¹.

On peut aller plus loin, et se baser sur l'ouvrage de H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, où il affirme même que le simple fait d'interpréter une œuvre est en soi un procédé créatif.

« To return to a theme I have been foregrounding in this chapter and the last, all interpretation involves some level of creativity in the sense that we are all active collaborators in making meaning out of narrative. In reading, viewing, or listening to any narrative, we are at once taking in and adding, tracing, and shaping. There is a continuum here, and at a certain point, we find that what we call interpretation is looking more and more like what we call creation. » Abbott, p.114

¹¹ Cartmell, Deborah. Whelehan, Imelda. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge, 1999. p.3

Pourtant, d'autres auteurs appellent à la prudence face à ces définitions larges excluant peu de modèles. Thomas Leitch, dans *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, édité par Deborah Cartmell, critique Hutcheon pour sa trop grande ouverture du champ de ce qui peut être considéré comme une adaptation, ce qui a selon lui pour effet de dérouter plus que d'informer, et de rejeter d'autres modèles d'intertextualité. Il propose d'autres moyens de définir l'adaptation, en mettant en avant d'autres termes, dont l'intermédialité (qui implique le transfert d'éléments narratifs d'un média à un autre), l'hypertextualité telle que Gérard Genette la définit avec un rapport d'imitation entre l'hypertexte (l'adaptation) et l'hypotexte (le texte source), ou encore l'idée de contre-*ekphrasis* dans le cas d'une adaptation du texte au visuel. Dans notre cas, la dernière idée est intéressante mais difficile à appliquer, car l'*ekphrasis* relève en général d'une description détaillée du visuel dans une version littéraire, ce qui s'oppose largement à la théorie de Lüthi, qui propose que le conte de fée soit un récit qui se limite à des descriptions simples décrivant l'essentiel.

En analysant la comédie musicale et le film qui la suit, il faut que nous considérions impérativement que les deux œuvres sont des interprétations chacune à leur façon, et que de la scène au cinéma, un autre procédé d'interprétation, soit un nouveau filtre, une nouvelle transformation ont été apposés aux œuvres textuelles. Il ne s'agira pas non plus, donc, de remettre en question les partis pris de Perrault, des frères Grimm, ou de Jacobs dans leurs versions des contes, mais de voir comment *Into the Woods* traite les contes et les thèmes abordés dans ces derniers, et comment elle engage le public dans ce traitement. En effet, comme Jan Baetens le note, il est important de considérer la place du lecteur ou du public dans ce qu'il nomme la « reconstruction permanente de l'œuvre »¹².

¹² Mitaine, Benoît, Roche, David et Schmitt-Pitiot, Isabelle (dir.), *Bande dessinée et adaptation (Littérature, cinéma, TV)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015

3. Contraintes et limites des media employés

a. Limites du texte, l'imaginaire

Lorsque Perrault et les frères Grimm se sont attelés à la tâche de coucher sur le papier les contes, ils ont nécessairement dû se servir en partie de versions orales du conte, comme d'autres avant eux, dont Basile. Zipes note qu'à l'origine, les contes relèvent d'une forme orale, et sont un produit du peuple pour exprimer leur perception de ce qui les entoure, et leur volonté d'assouvir leurs besoins¹³. Cela signifie qu'en premier lieu, il leur a fallu retranscrire cette oralité, ou non, et produire une version textuelle lisible, en neutralisant possiblement par exemple un patois. Passer à une version textuelle signifie également perdre en partie le contexte, ainsi que la gestuelle, le jeu de celui qui raconte l'histoire. Ainsi, on perd l'oralité du conte dans beaucoup de situations, même si certains contes retiennent des traces de cette dernière. On peut noter par exemple *Cendrillon*, où les oiseaux et Cendrillon répètent des passages en vers, avec une certaine musicalité :

¹³ Zipes, Jack David. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. New York : Methuen, 1984. p.5.

« Shake and quiver, little tree,
Throw gold and silver down to me. »

« Rook di goo, rook di goo!
There's blood in the shoe.
The shoe is too tight,
This bride is not right! »

Dans *Jack et le Haricot Magique*, nous pouvons aussi observer ce même genre de passage musical :

« Fee-fi-fo-fum,
I smell the blood of an Englishman,
Be he alive, or be he dead,
I'll have his bones to grind my bread. »

Même *Raiponce* présente cet élément, quand la sorcière et le prince appellent Raiponce dans sa tour :

« Rapunzel, Rapunzel,
Let down your hair to me. »

On peut noter aussi que dans *Le Petit Chaperon Rouge*, les frères Grimm utilisent beaucoup de dialogues, ce qui permet de retenir en grande partie l'oralité du conte. Une limite existante cependant, liée à cette oralité, est la nécessité de la présence d'un narrateur omniscient et hétérodiégétique. En effet, il n'existe que très peu de contes qui se passent de ce modèle et choisissent la première personne, et on peut supposer que cette narration à la troisième personne est un témoignage de la dimension orale d'origine des contes, racontés par les nourrices, les colporteurs. Ce narrateur a un rôle de médiateur, dans un sens, il s'adresse directement au lecteur pour raconter le conte, en restant extérieur à ce qui s'y passe.

Une autre dimension importante dans une version textuelle d'un conte est tout ce qui se rapporte au visuel : si le texte ne comporte pas d'illustrations, il revient au lecteur ou à l'auditeur de se représenter ce qui se déroule dans l'histoire. Cela signifie qu'il n'existe pas de limite tangible à ce qui est possible ou non dans le texte, et que l'histoire peut prendre n'importe quelles libertés, dans la mesure où l'individu qui lit ou écoute l'œuvre sera celui qui devra imaginer, interpréter ce qu'il lit. D'après Hutcheon, l'implication du lecteur commence dans le « domaine de l'imagination », qui est à la fois contrôlé par le texte, mais aussi libéré, soit libre de contraintes pour les dimensions visuelles et auditives¹⁴. Si le texte comporte des illustrations, cet individu est guidé dans l'interprétation de l'œuvre, mais même dans ce cas de figure, où il est plus passif, il lui reste beaucoup à imaginer, et il n'est jamais complètement passif.

¹⁴ Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006. p. 23

Lüthi, dans *The European Folktale: Form and Nature*, note une autre limite qui est généralement imposée au conte : les descriptions doivent être limitées à l'essentiel, sans être « amplifiées », et exister pour servir le récit, non pas pour l'étoffer. Selon lui, les personnages et les objets du conte doivent être nommés et qualifiés simplement et efficacement, sous peine de nuire au récit¹⁵. A ce compte, il critique Perrault et les frères Grimm pour avoir étoffé certains des contes, en citant *La Belle au Bois Dormant* comme exemple¹⁶. De la même façon, le récit doit être segmenté en passages presque indépendants, mais juxtaposés, plutôt que d'être un « amas »¹⁷ (« unfathomable whole »), en bref, des « épisodes » que l'on peut différencier. Si en théorie le contenu peut prendre des directions infinies, la forme elle est très codifiée, et il est difficile de déroger aux règles quand le modèle du conte a été théorisé de façon aussi extensive.

b. Limites de l'interprétation visuelle

Du texte à la scène, la transition est singulière, le texte laissant libre cours à l'interprétation visuelle et auditive pour celui qui le lit ou l'écoute, sauf dans le cas de collections illustrées, et comme nous l'avons expliqué plus tôt, il appartient au lecteur ou à l'auditeur de se représenter l'histoire comme il l'entend. Pour Hutcheon, à la différence d'un texte, d'un livre dans lequel on pourra retourner en arrière, il faut aussi considérer que l'adaptation cinématographique ou dramatique ne permet pas ce retour en arrière (du moins dans le contexte du cinéma ou de la scène, excluant un visionnage personnel hors de la salle de cinéma ou du théâtre), le mouvement se fait uniquement dans un sens¹⁸. De plus, il est impossible d'ignorer le fait qu'au-delà du passage du texte original à la scène, il existe un texte qui permet la transition de l'un à l'autre, un filtre supplémentaire : le livret pour la comédie musicale, et le script pour l'adaptation cinématographique. Hutcheon, dans *A Theory of Adaptation*, décrit cette transition en insistant sur le fait que la plupart des textes littéraires n'offrent pas assez d'informations par rapport au mouvement et à la gestuelle, ce qui rend le rôle de celui qui adapte le texte en livret ou en script crucial. Hutcheon met aussi l'accent sur la pluralité des adaptations, en rappelant que chaque mise en scène qui serait basée sur un même texte peut tout de même être considérée comme une adaptation à part entière¹⁹. Elle note aussi que n'importe quelle interprétation visuelle se passe difficilement d'une dimension

¹⁵ Lüthi, Max. *The European Folktale : Form and Nature*. Bloomington : Indiana University Press, 1986. p.25-26

¹⁶ Ibid p.20-21

¹⁷ Ibid p.29

¹⁸ Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006. p. 23

¹⁹ Ibid p.39

auditive : pas seulement les dialogues, ce qui est dit par les personnages, mais aussi tout ce qui relève de la musique, des bruitages, tout ce qui sera entendu. Cette notion est particulièrement importante pour notre étude, car on observe bien que si on met de côté la musicalité de certains contes, qui contiennent souvent des vers, ou des motifs sonores récurrents, le texte ne contient pas en général d'indications musicales. L'adaptation sur scène, en comédie musicale qui plus est, constitue donc déjà un travail conséquent, car nous observons un procédé d'interprétation multiple : on passe du texte à non seulement un livret, mais aussi à des partitions, des paroles, en premier lieu, mais nous pouvons considérer la mise en scène elle-même comme un procédé à part entière également, différent et isolé des premiers. Au-delà de cela, la scène pose son lot de limites, à commencer par ce que l'on peut montrer ou non sur scène, dans un espace limité. On pourra difficilement, sur scène, présenter un bâtiment, par exemple, les limites techniques ne permettent pas non plus des effets spéciaux comme on en verrait au cinéma : il va donc falloir *représenter* plutôt que présenter, ce qui appellera le public à devoir interpréter lui-même ce qu'il voit devant lui. Par exemple, les bâtiments sont matérialisés avec des images, ou avec des meubles. La magie est matérialisée avec du mouvement, de la fumée. Dans ce cas, on peut considérer que le médium employé demande toujours au public d'être actif pendant qu'il regarde et écoute l'œuvre, car il doit toujours fournir un travail d'interprétation.

Passer de la scène à l'écran constitue également un défi. Retranscrire une comédie musicale signifie que l'on supprime les restrictions d'espace, les limites de ce qu'on peut montrer, et ce d'autant plus avec les effets spéciaux actuels, et il faut aussi considérer autre chose dans le cas d'*Into the Woods* : en premier lieu, l'absence du public physique, ce qui est difficile dans le cas d'une œuvre qui comporte des passages adressés au public, et la difficulté donc de traverser ce qu'on appelle le « quatrième mur », d'après la théorie de Diderot²⁰ entre autres. Nous reviendrons sur cette notion plus tard. Pour revenir sur les possibilités et les contraintes du médium, il faut aussi penser aux obligations du réalisateur : il n'a pas le loisir de laisser au public autant de liberté d'interprétation, ni ne peut se reposer sur des représentations simples et minimalistes. Parce qu'il offre plus de moyens de montrer les choses, on attend du réalisateur plus d'explicitation de l'œuvre, et il doit fournir au public, à travers son œuvre, une interprétation plus précise, plus aboutie, plus étoffée que la version sur scène. On note donc que là où la comédie musicale ou le théâtre vont se reposer sur le public pour l'interprétation de ce qui est représenté, et donc sur la suspension de son incrédulité, le

²⁰ Voir Diderot, Denis. *Discours sur la poésie dramatique*. 1758

film va lui être plus réaliste, et au lieu d'engager le public, il lui permet de « supprimer » son incrédulité²¹. On doit aussi penser, comme le rappelle Hutcheon, qu'il existe deux possibilités pour adapter une comédie musicale : soit le réalisateur va pencher pour une adaptation qui va favoriser le réalisme, abandonnant ainsi des chansons lorsqu'il ne serait pas logique pour le personnage de chanter (laissant ainsi de côté les conventions de la comédie musicale), soit il va « sacrifier » le réalisme pour adapter plus fidèlement l'œuvre originale²². Le choix qui a été fait dans *Into the Woods* semble être le second, mais ce n'est pas toujours le cas : on peut citer en exemple le film basé sur *Dear Evan Hansen*, sorti en 2021, qui sacrifie une bonne portion des chansons au profit du développement du récit lui-même. Il faut tout de même prendre en compte également la faisabilité temporelle de l'adaptation au cinéma : bon nombre d'œuvres se trouvent changées, souvent raccourcies, car le médium d'origine n'a pas les mêmes codes et conventions. Par exemple, les comédies musicales pouvant avoir une pause entre leurs actes, comme au théâtre, peuvent parfois durer plusieurs heures, tandis que de nos jours, le cinéma accepte difficilement une durée aussi longue. Il est donc parfois nécessaire de raccourcir ou couper pour atteindre une durée acceptable. Pour référence, dans le cas de *Into the Woods*, la comédie musicale dure approximativement 2h45 d'après le site officiel de la mise en scène de 2022²³ (la version sur cassette de 1989 que nous utilisons dure environ 2h30, ce qui peut s'expliquer par le fait que certaines chansons n'y figurent pas par rapport à des versions plus récentes), tandis que le film dure environ 2h.

Avec tous ces outils théoriques en main, nous pouvons maintenant aborder les adaptations elles-mêmes, et nous concentrer sur leur construction, ainsi que leur contenu.

²¹ Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006. p. 129

²² Ibid p.46-47

²³ <https://www.broadway.com/shows/into-the-woods/>

Partie 2

Créer et contenir l'univers et ses personnages

II. Créer et contenir l'univers et ses personnages

1. Dans les bois, mais pas seulement

a. Les lieux familiers

i. Dans la comédie musicale

Au-delà des bois, qui constituent le lieu phare à la fois dans la comédie musicale et dans l'adaptation cinématographique, on retrouve d'autres lieux clé, qui sont importants car ils constituent le point de départ des histoires, ou les destinations de certains, mais ils sont matérialisés de façons très différentes dans les deux adaptations.

Dans la comédie musicale, il n'y a presque pas de bâtiments physiques : à la place, on matérialise les lieux fermés grâce à des meubles et autres éléments qui rappellent l'intérieur, avec un fond donnant l'impression d'être à l'intérieur d'une habitation. Les bâtiments sont aussi montrés grâce à des illustrations derrière les personnages.



Figure 1 : Ouverture du rideau (1989)



Figure 2 : Cendrillon devant sa maison (1989)



Figure 3 : Jack devant sa maison (1989)



Figure 4 : Le Boulanger et sa femme devant leur maison (1989)



Figure 5 : Les intérieurs juxtaposés(1989)



Figure 6 : Intérieur de Cendrillon (1989)



Figure 7 : Intérieur de Jack (1989)



Figure 8 : Intérieur du Boulanger (1989)

Grâce à cela, on peut aussi juxtaposer des scènes avec différents personnages sur un même plan. Par exemple, la première chanson, qui fait office de scène d'exposition, montre différents personnages dans leurs maisons respectives, à savoir Cendrillon, le Boulanger et sa Femme, et Jack et sa mère. S'ajoutent à cela le Petit Chaperon Rouge et la Sorcière. Nous ne sommes donc pas surpris lorsque nous voyons les personnages côte à côte au moment où ils entrent dans les bois :



Figure 9 : Scène d'ensemble à l'orée des bois

On note aussi la présence du Narrateur sur scène, qui présente les personnages et leur histoire, mais ce dernier n'est en apparence pas sur le même plan que les autres personnages,

il se tient en retrait. Pour Raiponce, la tour est matérialisée par l'utilisation d'un ascenseur pouvant sortir de la scène, qui a l'apparence d'une tour, mais qui est de toute évidence pour le public trop étroite pour être habitée.



Figure 10 : *Le Narrateur* (1989)



Figure 11 : *La tour de Raiponce* (1989)

La maison de Mère-Grand ressemble elle aussi à une maison plus classique, du moins en apparence, car en vérité, ce n'est encore une fois qu'une illustration qui donne l'illusion d'une maison, mais éclairée différemment, elle est en fait transparente.



Figure 12 : *Maison de Mère-Grand* (1989)



Figure 13 : *Intérieur de la maison de Mère-Grand* (1989)

Cette technique est utilisée également à d'autres reprises, par exemple pour montrer que Jack et sa mère sont à l'extérieur de la maison quand elle jette les haricots magiques.

Dans les lieux que l'on montre, on peut aussi noter le château de la famille royale. On n'en voit l'intérieur que brièvement dans la comédie musicale, dans le prologue du deuxième acte, mais cet intérieur est absent de l'adaptation au cinéma. L'extérieur, lui, est un décor en deux dimensions qu'on voit lorsque Cendrillon revient du bal.



Figure 14 : Le château royal, vu de loin (1989)

Sans chercher nécessairement un réalisme exacerbé, la comédie musicale choisit de mettre l'accent sur la représentation, plutôt que la présentation des lieux. Les personnages semblent donc évoluer tous dans le même espace, les transitions entre les différents décors étant très rapide et fluide, grâce au fait que justement, les décors sont limités, et peuvent être déplacés et changés facilement. Cette idée de même espace rend aussi la transition entre l'intérieur et l'extérieur plus difficile à cerner pour le public, ce qui peut parfois donner l'impression que les personnages n'évoluent que dans un espace extérieur. Pour donner l'illusion du mouvement des personnages, en respectant les limites d'espace, la mise en scène de 1989 utilise un tapis roulant, qui est utilisé à travers l'œuvre pour permettre de donner l'impression que les scènes sont moins statiques qu'elles ne le sont. De plus, il arrive aussi que la Sorcière apparaisse ailleurs que sur scène, sur les balcons par exemple, ce qui donne l'impression d'autant plus que le quatrième mur n'existe pas, sachant qu'il était déjà remis en question par la présence du Narrateur sur scène. Il reste que le public est mis face à des représentations factices des lieux, et est forcé de faire appel à son imaginaire, de s'impliquer dans sa réception de ce qui apparaît devant lui, ce qui fait écho à la théorie d'Hutcheon mentionnée plus tôt.

ii. Dans l'adaptation de 2014

Dans l'adaptation au cinéma, les lieux sont montrés différemment, et nous pouvons voir des décors en trois dimensions, des bâtiments, plutôt que de nous reposer sur les représentations de ces lieux. Les maisons des protagonistes sont maintenant de vrais bâtiments.



Figure 15 : La maison de Cendrillon (2014)



Figure 16 : Maison de Jack (2014)



Figure 17 : Maison du Boulanger (2014)

Le problème de cette façon de faire est que bien qu'on suggère que ces lieux sont dans un même village, il est évident qu'ils ne sont pas proches les uns des autres, et on perd nécessairement l'homogénéité qui était créée par la juxtaposition des personnages et de leurs maisons sur scène. Pendant le prologue de la première partie, dont sont tirées les images ci-dessus, les personnages censés chanter ensemble ne profitent plus de la même scène, et on relègue ceux qui ne sont pas à l'écran au second plan, en voix désincarnées. Cela crée une distance beaucoup plus grande entre les personnages. Le film tente de remédier à ce problème en montrant une brève scène où les personnages apparaissent ensemble dans les bois à la fin du prologue (Jack n'apparaît pas sur l'image, car les personnages n'apparaissent jamais tous ensemble sur ce plan) :



Figure 18 : Vue d'ensemble du départ dans les bois (2014)

La tour de Raiponce est désormais elle aussi un vrai bâtiment, et possède un intérieur, ce qui permet entre autres à la chanson « Stay With Me » de prendre place dans la tour plutôt qu'au milieu des bois.



Figure 19 : Extérieur de la tour (2014)



Figure 20 : Intérieur de la tour (2014)

La maison de Mère-Grand est plus fantaisiste que la version de la comédie musicale, car au lieu d'une chaumière au milieu des bois, c'est maintenant un arbre creux qui sert de maison au personnage.



Figure 21 : Maison de Mère-Grand (2014)

On montre de plus près le château que nous ne voyons que de loin sur scène (un décor en deux dimensions dans le fond), ce qui ne donne pas la même impression de distance avec ce lieu. La chanson « On the Steps of the Palace » se déroule maintenant vraiment dans les escaliers du château, avec la poix sur laquelle Cendrillon perd un soulier dans le conte original.

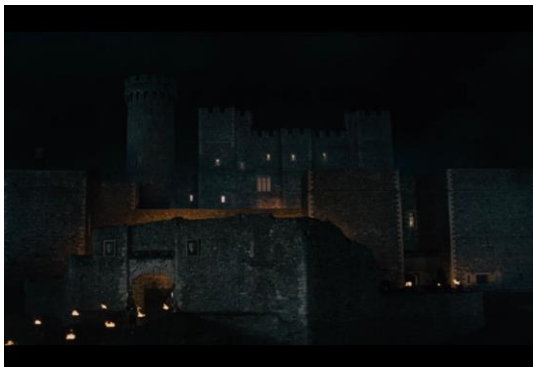


Figure 22 : Château royal (2014)



Figure 23 : Cendrillon prise dans la poix (2014)

Cette version semble faire le choix du réalisme quand il s'agit de présenter les lieux importants. Cependant, ce réalisme est possible au détriment de la cohésion du tout, car on oppose cette grande variété de lieux, très détaillés, à la scène unique de la comédie musicale. Lorsque l'on change de personnage à l'écran, on change presque invariablement de décor, ce qui peut provoquer une rupture dans la narration, et nuit à la fluidité de la narration. De plus, parce que ce que l'on montre est réaliste, et que le public n'est pas amené à imaginer plus loin, il n'est pas engagé autant dans l'œuvre que dans la comédie musicale.

b. Les lieux qu'on ne montre pas

Bien qu'on les mentionne, un certain nombre de lieux ne sont jamais montrés au public selon l'adaptation. Entre autres, on peut citer le château du Géant, où Jack se rend pourtant trois fois. On ne voit pas non plus la maison du Petit Chaperon Rouge, ni sa mère d'ailleurs, bien qu'on les mentionne plusieurs fois. Dans la comédie musicale, on ne voit jamais la maison de la Sorcière, ni son jardin, ce dernier étant tout de même le déclencheur d'au moins trois histoires au début de l'œuvre : celle du Boulanger et sa femme, maudits à cause du vol des haricots, celle de Raiponce, emmenée par la Sorcière pour la même raison, et celle de Jack, dont l'histoire est aussi étroitement liée aux haricots. On peut se poser des questions sur l'absence de ces lieux, qui sont pourtant importants dans les histoires originales, mais aussi dans *Into the Woods*.

Comme nous en discussions plus tôt, on peut penser à des contraintes d'espace ou de moyens pour la comédie musicale. Ainsi, on peut supposer que le château n'apparaît pas car il n'était pas possible de le matérialiser sur scène. On doit alors penser à l'adaptation cinématographique, qui aurait eu plus de facilité peut-être à montrer ce château, mais préfère montrer Jack escaladant le haricot géant. Dans les deux cas, nous ne disposons donc que du récit que fait Jack de son aventure dans la chanson « Giants in the Sky ». Il est tout à fait possible et probable, puisque nous observons le même choix dans les deux adaptations, que ce dernier ait été fait non pas pour des raisons de contraintes en rapport avec le médium, mais pour d'autres raisons. Nous pouvons supposer que le château est absent car on considère que le lieu en lui-même n'est pas assez important, et qu'il est plus important de se concentrer sur ce qui s'y est passé, pour attirer l'attention sur les actes de Jack. L'intention serait donc encore une fois de guider le public dans sa compréhension de l'histoire. Comme nous en discussions un peu plus tôt, il est aussi possible que puisque le château ne se situe pas dans les bois, il ne peut pas apparaître, car on a confiné l'impossible et le merveilleux dans ces derniers.

L'absence des lieux relatifs à la Sorcière est plus difficile à expliquer dans la comédie musicale. En effet, on rappellera que celle-ci est censée être la voisine du Boulanger et sa femme, et qu'elle joue un rôle important dans l'œuvre, elle n'est pas un simple personnage mineur. Nous pouvons faire l'hypothèse qu'en accord avec le reste du personnage, cette absence entre dans une volonté de la faire apparaître comme un intrus, un personnage en marge de l'histoire, qui n'est donc pas rattaché à un lieu en particulier, et qui « envahit » les autres histoires, imposant sa présence. On note que l'apparition de sa maison, ainsi que de son jardin dans le film se fait par l'intermédiaire d'un flashback, pendant le prologue, lorsqu'elle raconte le vol des légumes dans son jardin par le père du Boulanger. A ce moment, elle devient une voix off, et l'image reflète le passé, ce qui dans un sens peut aussi nuire à la fluidité de la narration, comme nous le mentionnions plus tôt.

c. Le bois, lieu type et centre névralgique

Il est assez fréquent que dans les contes de fées, les personnages soient amenés d'une façon ou d'une autre à devoir traverser une forêt. On retrouve ce motif fréquemment dans la littérature de jeunesse et en particulier dans les contes, où les forêts sont souvent un lieu de transition, qui permet un développement dans l'histoire ou l'acquisition de connaissances pour un personnage. Certains sont parfois contraints de s'y cacher, si on prend en exemple l'histoire de *Blanche-Neige*. Parfois, toute l'histoire peut s'y dérouler, et dans bon nombre de cas, traverser la forêt et braver ses dangers constitue une épreuve qui permet aux personnages d'accomplir leur quête, de gagner en expérience, en maturité. Marina Warner note que la forêt telle qu'on la présente dans les contes n'est pas un lieu en tant que tel, mais une allégorie, remplie de symbolisme : « The forest is where you are when your surroundings are not mastered »²⁴. C'est donc un lieu liminal, qui existe en marge. Y pénétrer signifie souvent abandonner le réel et ce que l'on connaît, car les règles du réel ne s'appliquent pas à l'intérieur.

Dans *Into the Woods*, les bois semblent être l'un des seuls lieux où peuvent se produire des événements magiques ou surnaturels. Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, définit le fantastique comme le moment d'hésitation lorsqu'un personnage ou le lecteur est confronté à un événement surnaturel. Dans leurs histoires respectives, les personnages ne sont pas étonnés par les événements surnaturels auxquels ils font face, ce qui donnerait donc à penser que nous sommes bien dans le domaine du merveilleux. Les règles naturelles sont renversées, et cela donne lieu à des occurrences improbables ou impossibles du

²⁴ Warner, Marina. *Once upon a time: a short history of fairy tale*. First edition, Oxford University Press, 2014.

point de vue du public. Pourtant, comme nous le verrons plus loin, il arrive que le surnaturel provenant de l'histoire d'un personnage soit perçu comme impossible par un autre, ce qui suggère que pour quelqu'un se trouvant en dehors d'une histoire spécifique, on ne parle plus de merveilleux, mais plutôt de ce que Freud nomme *Das Unheimliche*, « l'inquiétante étrangeté »²⁵. Cela signifie que comme pour le public, les personnages fonctionnent chacun avec leur propre cadre de référence pour ce qui relève du naturel et du surnaturel. Hormis dans les bois, on ne rencontre que peu l'improbable ou l'impossible dans les histoires, à la différence des contes originaux, pour lesquels ces derniers ne sont pas nécessairement contenues dans un lieu spécifique. Seule la Sorcière peut utiliser ses pouvoirs en dehors de ce lieu. On reprend ainsi cette sorte de mystique du bois, on en fait un lieu où le réel n'a que peu d'emprise, ce qui crée une division assez claire entre l'extérieur des bois (le village, les habitations, le château) et l'intérieur des bois. Les bois constituent une sorte de fatalité pour les personnages en général : ils s'y rendent presque tous pour obtenir quelque chose qu'il serait normalement impossible d'obtenir en dehors du bois avec les paramètres que l'on connaît initialement. Parfois, ils sont confrontés à quelque chose d'improbable. Par exemple, Cendrillon doit se rendre sur la tombe de sa mère pour obtenir sa robe et ses souliers, qui lui permettent d'aller au festival, le Boulanger et sa femme doivent s'y rendre pour pouvoir briser la malédiction, le Petit Chaperon Rouge rencontre un Loup anthropomorphe, Jack acquiert les haricots magiques, puis assiste à la résurrection de sa vache... Les bois deviennent l'expression en quelque sorte du « numineux » dont parle Lüthi (voir p.10) et qui renvoie à la notion d'intervention divine, qui sort du cadre du possible pour le public, mais pas toujours pour les personnages eux-mêmes. Les personnages de *Into the Woods* vont à la rencontre de l'étranger, et de choses qu'ils ne maîtrisent pas ; de plus, ils sont aussi envoyés dans les bois presque contre leur gré, ce qui correspond aussi à cette notion de maîtrise.

Il faut réfléchir aux bois pas seulement en tant que lieu, mais aussi en tant qu'espace. Dans *Place : A Short Introduction*, Tim Cresswell oppose les notions, en notant que si le lieu ou endroit (place) est quelque chose de familier, qui a été approprié par un individu, l'espace renvoie à quelque chose de plus large, plus abstrait, qui se situe entre ces endroits²⁶. Il cite entre autres Yi-Fu Tuan, qui affirme dans *Space and Place: The Perspective of Experience* que l'espace devient endroit à mesure qu'il est approprié, et qu'on lui accorde une valeur spécifique. Tuan note aussi que l'espace est une dimension en mouvement, tandis que les lieux constituent des pauses dans ce mouvement :

²⁵ Freud, Sigmund. *Das Unheimliche, Imago*, 5 (5/6), p. 297-324

²⁶ Cresswell, Tim. *Place: A Short Introduction*. Wiley, 2004. p.8

« What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value The ideas 'space' and 'place' require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place. » Tuan, p.6

Si l'on s'attache à réfléchir topologiquement et structurellement à *Into the Woods*, on se rend rapidement compte que les bois sont omniprésents, et surtout, qu'ils servent de lien entre les différents lieux et personnages de l'histoire. Très simplement, dès le prologue, on nous fait bien comprendre que tous les personnages n'ont pas d'autre choix que de se rendre dans les bois pour leurs quêtes respectives. Certains ne font qu'y passer (Cendrillon, Jack), mais pour d'autres, leur destination s'y trouve (le Boulanger et sa femme, le Petit Chaperon Rouge). Les histoires s'articulent donc généralement autour des bois, et on notera que la vaste majorité des scènes prennent place à l'intérieur de ces derniers. Sans surprise, les bois sont présents à tous les tournants des histoires, et ce pour chaque personnage. Dans le premier acte de la comédie musicale, et dans la première partie du film, ils constituent un lieu de transition plus qu'une destination pour certains : les personnages sont appelés à les traverser, souvent pour rejoindre un autre lieu, et souvent à plusieurs reprises. Cendrillon s'y rend pour demander de l'aide à sa défunte mère, par l'intermédiaire d'un arbre magique, puis les traverse pour aller au festival royal et en revenir, elle ne s'arrête donc que peu, sauf pour quelques dialogues et chansons avec la femme du Boulanger. Le Petit Chaperon Rouge les traverse pour rejoindre la maison de sa Mère-Grand, dont la maison se situe à l'intérieur même des bois, mais constitue un lieu à part entière. Dans l'adaptation cinématographique, on présente cette maison dans une clairière, ce qui crée l'impression que ce lieu est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des bois. Jack se rend dans les bois pour emmener sa vache au marché, où il n'ira d'ailleurs finalement pas, puisqu'il croise le Boulanger et sa femme dans les bois. Ces derniers effectuent la majeure partie de leur quête dans les bois : en fait, hormis au début de l'histoire, ces derniers sont comme bloqués dans les bois, et n'en ressortent pas, sauf à la conclusion du premier acte dans la comédie musicale, pour y retourner presque immédiatement dans le deuxième acte. Raiponce est maintenue captive dans ces bois, et n'en est libérée qu'à la fin de la première partie. Les bois sont donc un lieu de transition principalement, mais également un lieu de contention pour une fraction des personnages, dans cette première partie. Si les bois constituent pour certains personnages un lieu, ou du moins si le lieu qui leur est familier s'y trouve, comme pour Raiponce et Mère-Grand, voire pour Cendrillon avec la tombe de sa mère, il reste un espace qui n'est pas maîtrisé pour la majeure

partie des personnages. Ceci explique ce statut d'espace de transition pour les personnages qui les traversent. Le schéma suivant résume illustre le parcours des protagonistes dans les bois dans la première partie :

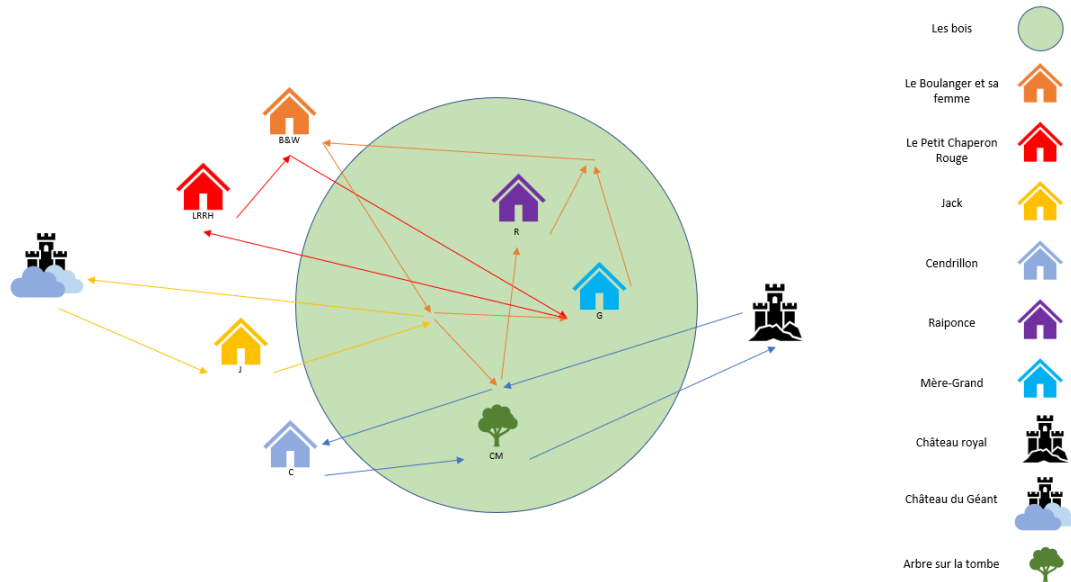


Figure 24 : Schéma simplifié des déplacements des personnages

On remarque en premier lieu que le chemin de certains personnages est une boucle : Cendrillon et Jack font des aller-retours entre trois destinations, et ce plusieurs fois d'affilée. Ce schéma nous permet aussi de voir que les protagonistes ne cohabitent généralement pas dans les lieux qui leur sont propres : seule Cendrillon et les personnages de son histoire accèdent au palais, à sa maison, Jack est le seul qui peut accéder au château du Géant et à sa propre maison, le Boulanger et sa femme étant les seuls à accueillir d'autres personnages (le Petit Chaperon Rouge et la Sorcière) dans leur maison. Le seul lieu où les personnages se rencontrent de façon régulière est la forêt. Par ailleurs, les personnages ont tendance à affirmer que traverser les bois est une chose triviale, on note par exemple que le Petit Chaperon Rouge et les autres personnages répètent plusieurs fois un même passage :

« The way is clear,
 The light is good,
 I have no fear,
 Nor no one should.
 The woods are just trees,
 The trees are just wood. »

Ce passage rejette la notion dont nous discutons plus tôt, avec les bois comme figure mystique, magique, où tout peut se produire. On diminue ici la symbolique des bois avec deux métonymies, en passant des bois en tant que lieu, aux arbres, au bois dans le sens matériel du terme. On note pourtant que certains personnages ne sont pas entièrement sereins vis-à-vis des bois, qui ne sont pas exempts de danger, comme le révèle la ligne qui suit : « There's something in the glade there » (Il y a quelque chose, là dans la clairière). Le Boulanger est aussi d'abord contre le fait que sa femme le suive (jusqu'à la chanson « It Takes Two »), ce qui suggère que les bois ne sont pas aussi accueillants qu'on voudrait le penser. Dans les deux adaptations, les bois sont montrés de façon à avoir l'air inquiétants, quoi que disent les personnages, la palette de couleur tirant vers des couleurs sombres la plupart du temps, comme on peut le voir sur les images ci-dessous.



Figure 25 : Les bois en fond pendant "Hello, Little Girl" (1989)



Figure 26 : Les bois (2014)

L'adaptation de Marshall suggère que les bois ne sont pas dangereux que pour les protagonistes, les fleurs que ramasse le Petit Chaperon Rouge ressemblant fort à de l'aconit tue-loup (Wolfsbane en anglais), comme on peut le voir ici :



Figure 27 : Parterre de fleurs pendant "Hello, Little Girl" (2014)

Ceci est en partie confirmé plus tard, car les choses changent dans le deuxième acte. En effet, dans ce dernier, dès le début, les lieux connus de la plupart des personnages sont détruits, ou les personnages sont forcés de les quitter. Dès ce moment, les personnages se

trouvent comme bloqués dans les bois, qui devient un lieu très différent de celui que l'on connaissait dans le premier acte : les personnages remarquent tous d'une façon ou d'une autre que les bois ont changé, et qu'ils ne reconnaissent plus les chemins qu'ils empruntaient. Mère-Grand, qui habitait dans les bois, est désormais introuvable, et la comédie musicale suggère qu'elle est décédée suite au passage de la Géante. L'histoire se déroule exclusivement dans les bois à partir de là, et les personnages sont forcés à errer dans ces derniers jusqu'à ce qu'ils aient trouvé une solution au problème de la Géante qui détruit tout sur son passage. Les bois agissent donc purement comme un lieu de contention pour les personnages dans cette partie. Pourtant, si on se réfère aux définitions de Cresswell et Tuan (voir p.33), on peut se poser la question de leur nature dans la deuxième partie. S'ils constituaient presque un endroit dans la première partie, où les personnages insistaient sur la familiarité que les bois évoquaient pour eux, ils sont perdus après le passage de la Géante, insistant sur leur incapacité à retrouver le chemin. On peut considérer alors que les bois ont effectué une transition de l'état de lieu à l'état d'espace, et comme on le notait avec la citation de Warner, cet espace n'est pas maîtrisé, peut-être même encore moins qu'auparavant.

On peut se questionner sur la nature des bois : les personnages les voient comme un lieu, mais certains semblent également les considérer comme une entité à part entière, presque douée de raison, qui aurait un certain pouvoir sur les personnages. La femme du Boulanger, dans « Moments in the Woods » rejette la faute sur les bois quand elle pense aux événements qui viennent de se produire. De la même façon, le Boulanger, dans la comédie musicale, suggère que les bois ont une volonté propre, lorsque le Petit Chaperon Rouge veut rejoindre la maison de Mère-Grand après la destruction de sa maison :

« Little Red Ridinghood: (crying) But Mother warned me never to stray from the path!

Baker: The path has strayed from you. »

Le fait d'utiliser la voix active dans ce cas (« le chemin s'est écarté de toi ») donne en effet l'impression que les bois ont agi de leur propre chef sans intervention extérieure, même si on peut supposer que le chemin a été détruit par le passage de la Géante, comme le reste.

2. Personnages typiques et atypiques

a. Les « protagonistes »

Les protagonistes, bien que théoriquement soumis aux règles des contes, sont pourtant très différents des personnages que l'on pourrait attendre si l'on connaît les contes originaux.

De manière générale, on attend que les protagonistes dans un conte répondent à des critères, des principes moraux et une certaine vertu, des qualités distinctes (la ruse, la bienveillance, la force, etc.), de sorte que le lecteur puisse identifier ce personnage comme une présence positive, et s'identifier à ce dernier. Dans *Into the Woods*, les personnages ne répondent pas à ces critères dans la majorité de ce que l'on observe. Loin de personnages dont on met en avant les qualités, et moralement acceptables, les personnages présentent des défauts plus ou moins importants.

Into the Woods, comme beaucoup d'autres comédies musicales, se repose aussi beaucoup sur les motifs musicaux pour caractériser ses personnages, à qui elle associe généralement au moins un thème musical, voire plus selon les cas.

i. Le Boulanger et sa femme

Habillés simplement, comme des roturiers, dans les deux adaptations, ces deux personnages ne détonnent pas visuellement avec l'univers dans lequel ils évoluent. Ils sont parmi les seuls à ne pas être caractérisés par un seul thème musical ou une seule chanson dans les œuvres, même si le thème musical dans les chansons « *Maybe They're Magic* », sa reprise, et « *Moments in the Woods* » (cette dernière ne concernant que la femme) est le même.

Le Boulanger et sa femme, bien qu'étant au centre de l'intrigue initiale, ne sont de toute évidence pas des exemples à suivre. Suivant dans un sens l'exemple des parents du Boulanger, qui avaient volé les légumes de la Sorcière (comme dans le conte d'origine pour Raiponce), ces derniers usent de mensonges et volent les objets dont ils ont besoin pour lever la malédiction, plutôt que de les obtenir de façon honnête : ils mentent à Jack pour obtenir sa vache, l'échangeant contre des haricots magiques, le Boulanger tente de voler le chaperon, sa femme tente de voler le soulier de Cendrillon, et arrache les cheveux de Raiponce. A noter que ce comportement immoral est souligné par d'autres personnages : le Petit Chaperon Rouge, lorsque le Boulanger tente de lui voler sa cape, s'exclame « *I'd rather [meet] a wolf than you, any day!* » (Je préférerais [rencontrer] un loup plutôt que vous), ce qui suggère que de son point de vue, le Boulanger est pire qu'un loup. Jack relève aussi le fait que le Boulanger et sa femme l'ont trompé pour lui « acheter » sa vache, en revenant sur leur parole plus tard.

On note une différence d'ordre majeur dans l'adaptation au cinéma pour le Boulanger : le Narrateur n'existant pas dans cette version, et utilisant la fin de la comédie musicale où le Boulanger commence à raconter l'histoire à son fils, c'est lui qui dans le film a la

responsabilité de raconter l’histoire comme le fait le Narrateur dans la comédie musicale. On peut faire l’hypothèse que l’adaptation au cinéma se situe dans la continuité de la comédie musicale, ce qui pourrait expliquer l’absence du Narrateur dans le film.

D’une certaine façon, on peut considérer que ces personnages constituent un rappel des parents de Raiponce dans l’histoire telle qu’elle figure dans la collection des frères Grimm. Reproduisant le schéma établi par ses parents, le Boulanger et par extension sa femme se retrouvent également dans une situation de marché inéquitable, ce qui peut être considéré comme un motif récurrent dans nombre de contes (on peut citer *Rumpelstilzchen*, dans la collection des frères Grimm, ou encore *La Petite Sirène* d’Andersen), ce qui les conduit contre leur gré (bien que pour un gain personnel) à commettre des actes immoraux.

Ces personnages, bien qu’ils ne fassent pas partie d’un conte à l’origine, répondent cependant aux critères qui font d’un récit un conte, si on réfléchit à la structure narrative de leur histoire. La situation est créée par une situation de nécessité, qui les lance dans une quête pour résoudre cette situation, avec leur lot de péripéties, pour arriver à une résolution. A noter que cela n’est vrai que dans la première partie des adaptations, que l’on peut résumer par le schéma actantiel suivant :

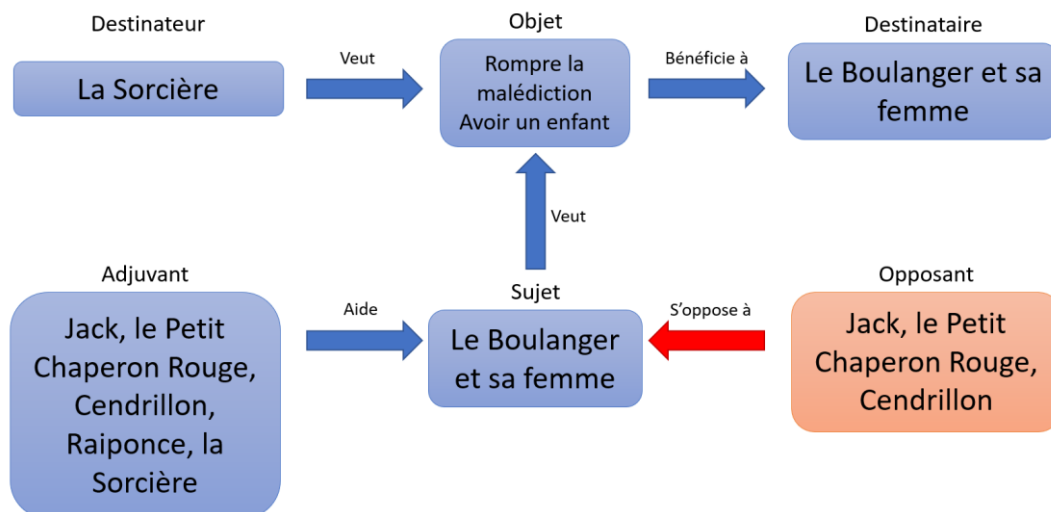


Figure 28 : Schéma actantiel du Boulanger et sa femme

On note que dans leur histoire, en revanche, certains personnages ont à la fois un rôle d’adjuvant, étant ceux qui fournissent l’objet convoité au couple, mais aussi un rôle d’opposant, car ils refusent initialement de fournir l’objet (Cendrillon et le Petit Chaperon Rouge), ou tentent de reprendre l’objet (Jack).

Bien sûr, comme pour les autres personnages, la situation change dans la seconde partie de l'histoire, et bien que leur quête soit terminée, et la situation initiale résolue, ils doivent faire face à de nouvelles problématiques, dont le rapport à la parentalité des deux personnages, par exemple. Le Boulanger se questionne sur sa capacité à être père, et sa femme semble ne pas avoir abandonné entièrement ses rêves de jeunesse. Un élément de la comédie musicale qui révèle le fait que les personnages n'étaient pas prêts à avoir un enfant est le manque de place dans leur maison, dont ils se plaignent dans le prologue du deuxième acte.

Ce qui peut pousser à un questionnement sur la capacité de la femme du Boulanger à assumer son rôle de mère est le moment où elle est séduite par le Prince de Cendrillon, pendant « Any Moment ». Ceci n'est pas nécessairement une surprise puisqu'à plusieurs reprises, et en particulier en compagnie de Cendrillon pour les chansons « A Very Nice Prince » et sa reprise, elle semble idéaliser le prince, et lui prête les mêmes qualités que ce dernier décrit dans « Agony » avec le Prince de Raiponce (cette portion de la chanson a été coupée pour l'enregistrement de 1987). Cette dimension adultère est relativement absente des contes de fées occidentaux (on trouve plus généralement des thèmes d'inceste, répertoriés sous la référence 510B selon l'index ATU, mais il existe des contes sous la référence 531 dans ce même index qui comportent des notions d'adultère), et le fait qu'un protagoniste en soit en partie responsable est d'autant plus surprenant. Bien qu'elle retrouve ses esprits après son duo avec le Prince, dans sa chanson « Moments in the Woods », elle sera tout de même punie, et perdra la vie en tombant d'une falaise ou en se faisant écraser, après s'être égarée. Pourtant, en cherchant ainsi à sortir du cadre qu'on a établi pour elle, on peut considérer qu'elle s'individualise, et qu'elle rejette la fatalité de la situation qu'on lui avait imposée, celle de la femme qui n'a d'autre désir que celui d'avoir un enfant. Cela a pour effet, en revanche, de compliquer la situation, voire d'invalider leur quête initiale.

ii. Cendrillon

Deux motifs musicaux lui sont principalement associés : le thème musical de « A Very Nice Prince », sa reprise, et « On the Steps of the Palace », ainsi que le thème musical qu'on entend dans le prologue lorsqu'elle formule son souhait, qui est repris dans la fanfare des Princes, souvent utilisé pour annoncer son arrivée ou l'arrivée de son Prince. On peut aussi noter le thème musical des oiseaux, qui lui sont invariablement associés.

Cendrillon, dès le premier numéro musical, semble rejeter ce que les frères Grimm et Perrault lui prêtent en tant que qualité pour la définir dans leur version : la bienveillance, la bonté. Elle se rend compte d'elle-même que suivre les conseils de sa défunte mère et de son

père ne lui apporte rien, elle dit d'ailleurs elle-même « What's the good of being good, if everyone is blind, and you're always left behind? » (A quoi bon être sage, si les autres ne le voient pas, et vous laissent toujours derrière). Elle n'hésite pas, pendant cette scène, à tirer les cheveux de sa belle-sœur, un comportement que la Cendrillon du conte original n'aurait pas eu si l'on croit la version des frères Grimm. Plus tard, dans la comédie musicale, lorsqu'elle se rend sur la tombe de sa mère, elle demande à cette dernière ce qui ne va pas avec sa façon d'agir, remettant en question ce qui lui a été enseigné :

« Cinderella: I've been good and I've been kind, mother,

Doing only what I learned from you.

Why then am I left behind, mother,

Is there something more that I should do?

What is wrong with me, mother?

Something must be wrong.

I wish— »

La Cendrillon des deux adaptations semble donc bien différente des versions originales, à la différence près qu'elle reste néanmoins passive, et semble incapable de prendre des décisions dans la première partie. Cela peut s'expliquer par la présence du Narrateur dans la première partie, chose que nous analyserons plus loin. Même consciente de son malheur et que quelque chose ne va pas avec ce qu'on lui a enseigné, elle est incapable d'agir autrement.

Quoi qu'il en soit, Cendrillon est présentée comme un personnage malheureux, au début des adaptations, et elle souhaite aller au festival, mais ne semble pas avoir d'autres aspirations. Elle ne fait qu'aller au festival trois nuits de suite, mais ne veut pas prendre d'autre décision, et ne semble pas particulièrement intéressée par les festivités elles-mêmes si on en croit ses trois chansons, dont deux en compagnie de la femme du Boulanger dans les bois, à savoir « A Very Nice Prince », sa reprise, et « On the Steps of the Palace ». Elle reste évasive quand la femme du Boulanger lui pose des questions sur le festival, dans « A Very Nice Prince » et ne semble pas impressionnée par ce qu'elle y a vu :

« Baker's Wife: Oh, yes. Now, the Prince, what was he like?

Cinderella: He's a very nice prince.

Baker's Wife: And--?

Cinderella: And-- It's a very nice ball.

Baker's Wife: And--? »

On note tout particulièrement l'emploi de l'adjectif « nice », qui semble un qualificatif bien simple pour ce qu'on peut imaginer de festivités organisées par la famille royale. Si on compare avec la version des frères Grimm, dans l'édition de 1857, en revanche, on note que Cendrillon n'exprime effectivement pas d'avis sur les festivités, comme elle ne semble pas non plus exprimer d'avis sur son mariage avec le Prince. Ainsi, on peut considérer que Cendrillon agit tout à fait en accord avec le personnage comme il est présenté dans le conte : dénuée de sentiments propres, au-delà de son souhait d'assister au festival royal, si ce n'est pour la tristesse qu'elle éprouve aussi dans le conte. Elle remarque dans le bref interlude « Second Midnight » : « Wanting a ball is not wanting a prince » (vouloir un bal ne signifie pas vouloir un prince), ce qui montre encore qu'elle n'a pas d'intention de se marier à l'origine. Elle est peut-être le personnage le plus proche de celui dont elle est inspirée, si on la compare aux autres personnages d'*Into the Woods*, car elle exécute à la perfection le rôle qui a été écrit pour elle. De ce fait, dans les adaptations, elle semble être en retrait par rapport à sa propre histoire, et se laisse porter passivement par celle-ci. On peut lui attribuer le schéma actantiel suivant :

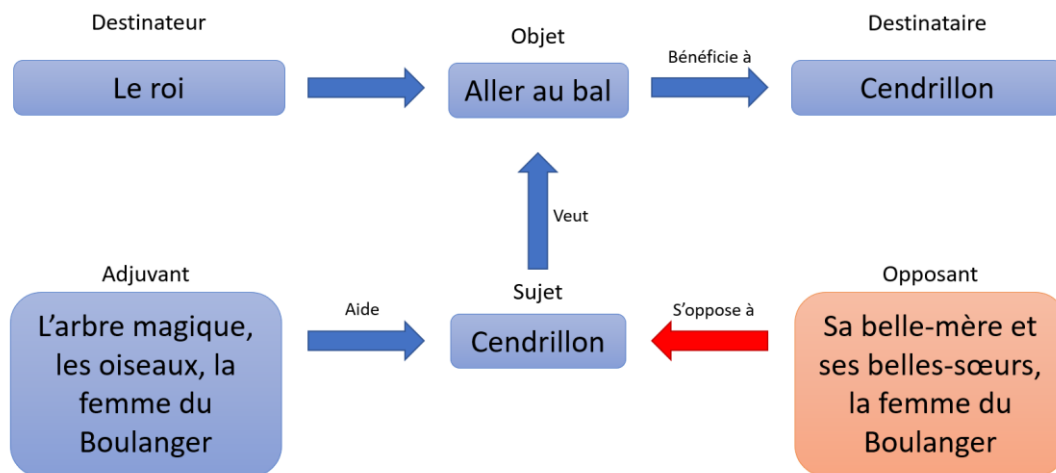


Figure 29 : Schéma actantiel de Cendrillon (*Into the Woods*)

Nous proposons ici que Cendrillon est la seule bénéficiaire de la quête, car l'œuvre insiste sur le fait que Cendrillon ne cherche pas particulièrement à épouser le Prince, et souhaite seulement aller au bal. On notera qu'en comparaison de la version d'origine, on ajoute la femme du Boulanger dans les adjuvants, et dans les opposants. En effet, elle l'aide à se cacher du Prince lorsqu'elle fuit le château, mais elle essaie aussi de lui voler une chaussure à plusieurs reprises, ce qui pourrait l'empêcher de retourner au bal. La femme du

Boulangier se questionne d'ailleurs elle aussi sur le comportement de Cendrillon, en projetant ses propres attentes sur la jeune femme :

« Baker's Wife: Are you to return to the festival tomorrow eve?

Cinderella: Perhaps.

Baker's Wife: Perhaps? Oh, to be pursued by a Prince. »

Le seul choix que Cendrillon fait dans cette première partie, si on s'attache aux paroles de cette dernière chanson, c'est celui de ne pas choisir. Elle fait le choix conscient de laisser un soulier derrière elle, à la différence de la version des frères Grimm, où il reste simplement coincé, mais seulement dans le but de laisser le Prince choisir pour elle :

« Then from out of the blue,

And without any guide,

You know what your decision is,

Which is not to decide.

You'll just leave him a clue:

For example, a shoe.

And then see what he'll do. »

Dans le deuxième acte de la comédie musicale, Cendrillon semble s'ennuyer, et le nouveau souhait qu'elle formule dans le prologue de celui-ci (« So Happy »), après l'entracte, est de mettre en place un nouveau festival et un bal, ce qui montre que puisque le conte original ne spécifie pas de fin pour elle, et se concentre plutôt sur le sort de ses sœurs aveuglées par les oiseaux, elle ne semble pas avoir d'autre désir que celui-ci. Consciente de ses obligations cependant, elle fait aussi le vœu d'être pour le Prince une parfaite épouse, et assure qu'elle est heureuse dans la seconde partie du prologue, ce qui indique qu'elle a au moins conscience de ses responsabilités. On ne peut pas considérer cependant que cela soit un souhait personnel.

Dans un sens, on peut considérer le personnage de Cendrillon elle-même comme une critique de l'original selon les frères Grimm. *Into the Woods* montre l'absurdité du personnage, en insistant sur la superficialité et le manque d'autonomie de celui-ci. Ces adaptations lui rendent néanmoins une part de cette autonomie, en la réhabilitant en tant que personnage sensé et capable de réflexion, ainsi que de libre-arbitre, dans la fin du deuxième acte.

iii. Jack

Le personnage de Jack est amené différemment dans les deux adaptations. Le personnage dans le film est un enfant, ce qui est en accord avec la façon dont le personnage semble écrit par Lapine. Sa mère le décrit, dans la comédie musicale, de la façon suivante : « a boy with carrot-top hair and a sunny, though occasionally vague disposition » (un garçon roux, guilleret mais parfois confus). Dans le prologue, elle dit aussi : « Sometimes I fear you're touched », qui a été changé pour « Sometimes I wonder what's in that head of yours », les deux versions exprimant que Jack, dans cet univers, est simple d'esprit. En effet, Jack semble fantaisiste et souvent dans les nuages, il est même incapable de faire la distinction entre une vache et un bœuf, il est repris plusieurs fois par sa mère car il utilise les pronoms masculins pour parler de Milky-White. Même le Petit Chaperon Rouge, qui est censée être une enfant aussi, se moque de lui à plusieurs reprises, en particulier lorsqu'il lui raconte ce qu'il a vu en haut du haricot. Le fait que Jack soit un enfant dans l'adaptation des studios Disney simplifie, et justifie même la nature de Jack. En effet, dans la comédie musicale, Jack est en réalité de toute évidence un jeune adulte, quand bien même on parle de lui en utilisant le terme « boy », qui désigne un garçon plus jeune. La comédie musicale joue en réalité avec le personnage : comme bon nombre d'autres contes, celui de Jack peut être lu comme une aventure initiatique, ce qui est mis en évidence dans la chanson qui caractérise Jack, « Giants in the Sky » :

« When you're way up high
And you're on your own
In a world like none
That you've ever known [...]

You're free to do
Whatever pleases you,
Exploring things you'd never dare
'Cause you don't care [...]

And you know things now that you never knew before »

Le thème du voyage initiatique est bien présent, Jack mentionnant le fait qu'il est seul, dans un lieu inconnu, mais qui lui permet de faire des nouvelles expériences et d'acquérir des nouvelles connaissances. Pourtant, il note aussi que malgré cela, il souhaiterait pouvoir rentrer chez lui, et que l'expérience peut être effrayante :

« And it's then that you long
For the things you've known
And the world you left
And the little you own »

Dans la version de Jacobs, on peut considérer que Jack, par nécessité, doit devenir adulte, et devenir « l'homme de la maison », car sa mère est veuve, ce qui le conduit à escalader le haricot géant, et se solde par son retour triomphant chez lui, puis son mariage avec une princesse. Dans la comédie musicale, on retire cette possibilité à Jack dès le début du conte : il est déjà adulte, mais n'est pas mature, et semble être resté mentalement dans l'enfance, sans même avoir atteint l'adolescence. Il est d'ailleurs habillé comme un enfant, comme le note Ann Hould-Ward dans son interview pour Playbill en 2016²⁷. Si le Jack de la version des studios Disney est plus jeune, et que son comportement est plus logique pour un enfant de cet âge, il n'en est pas moins en décalage avec le personnage de la version de Jacobs. Ce dernier présente en effet Jack comme un personnage plein de ruse et de ressource, qui parvient à tromper le géant et sa femme, et est récompensé pour cela. Mais dans *Into the Woods*, Jack est enfantin, voire puéril si on considère ses échanges avec le Petit Chaperon Rouge, et les autres personnages notent constamment qu'il est naïf, ou même idiot. Par exemple, le Boulanger, dans les deux adaptations, utilise l'adjectif « dim-witted », qui signifie « débile » au sens littéraire du terme, ou « faible d'esprit ». On est donc loin du personnage rusé de Jacobs, dans les deux adaptations, et pour ne rien arranger, il semble avoir une obsession pour sa vache, chose qui ne figure pas dans le conte de Jacobs. On peut supposer que cela a été ajouté pour donner une raison à Jack de vouloir retourner voler le Géant, car dans *Into the Woods*, il n'est pas question de voler de l'or pour survivre, mais plutôt pour racheter Milky-White, qu'il a échangée contre les haricots. Cela renforce l'idée que Jack n'a pas conscience de la problématique à laquelle sa mère fait face, et qu'il n'a pas atteint le monde des adultes, car il ne s'inquiète pas de leur situation ni d'avoir de quoi manger. Son schéma actantiel est le suivant dans *Into the Woods* :

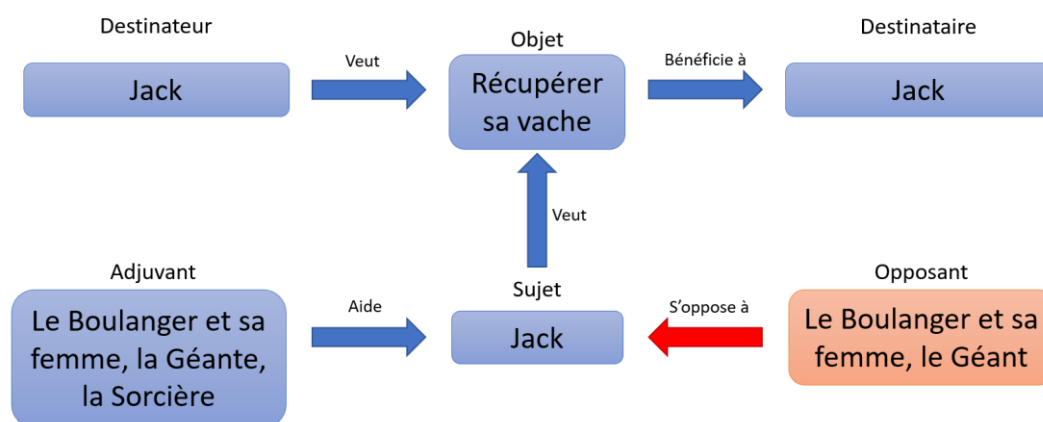


Figure 30 : Schéma actantiel de Jack et le Haricot Magique (*Into the Woods*)

²⁷ <https://playbill.com/article/a-never-before-seen-glimpse-into-the-original-costume-designs-for-broadways-into-the-woods>

Non seulement l'objet de la quête change, puisque la problématique personnelle de Jack est différente, mais on note l'apparition de personnages différents par rapport à l'original, le Boulanger et sa femme, ainsi que la Sorcière. Les premiers remplacent l'homme mystérieux, adjuvant dans le conte, car ce sont eux qui donnent les haricots à Jack, mais ils sont aussi des opposants, car ils refusent de rendre la vache à Jack. Cependant, on peut aussi indiquer que lorsqu'elle meurt, c'est grâce à eux et à la Sorcière qu'elle est ressuscitée, et que Jack peut la récupérer. On note aussi qu'à la différence de la version de Jacobs, le vol de l'or ne bénéficie dans l'intention que Jack lui-même, et non pas sa mère et lui comme dans le conte original, dont le schéma actantiel ressemble plutôt à celui-ci :

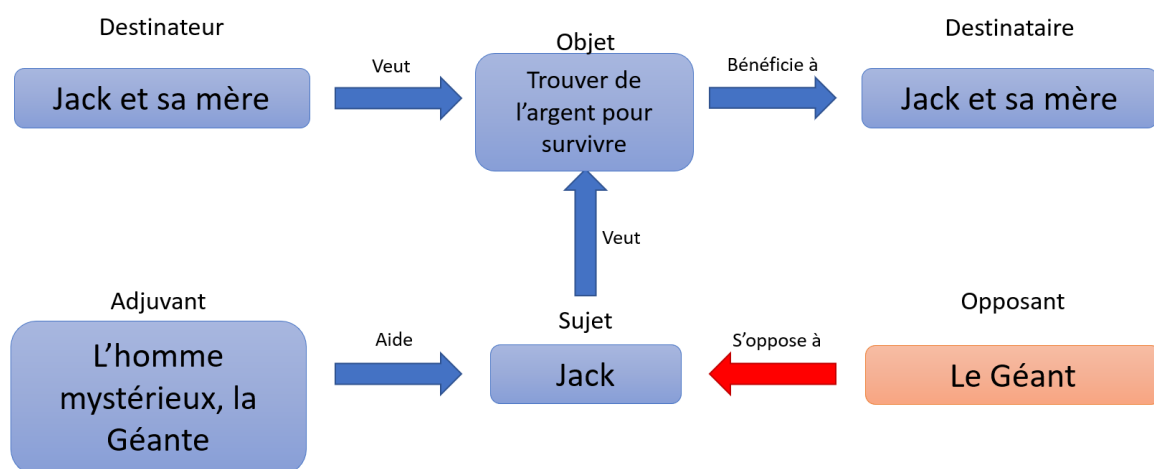


Figure 31 : Schéma actantiel de Jack et le Haricot Magique selon Jacobs

Bien sûr, il serait logique qu'il n'ait pas ces réflexions s'il était un enfant, comme dans la version des studios Disney, mais la comédie musicale présentant un jeune adulte, la lecture que l'on fait du personnage est différente. La comédie musicale insiste pourtant bien sur cette dimension, avec quelques lignes indiquant que Jack voudrait pourtant être considéré comme un adulte, mais on lui refuse, ce qui peut justifier son comportement. Par exemple, dans le deuxième acte de la comédie musicale, Jack souhaite aider à vaincre la Géante, mais sa mère refuse :

« Jack: But Mother, I'm a man now.

Jack's Mother: You're still a little boy in your mother's eyes. »

De plus, elle l'infantilise en employant le terme « little boy ». Pourtant, cela n'empêchera pas Jack de ne pas écouter sa mère, ce qui montre qu'il a tout de même gagné en autonomie depuis le début de l'histoire. Plus loin, le Petit Chaperon Rouge l'infantilise également, mais Jack refuse une nouvelle figure maternelle :

« Baker: You'll have to take care of yourself now Jack. It's time.

Little Red Ridinghood: No, it's not. I'll take care of him.

Jack: You will?

Little Red Ridinghood: Yes. I'll be your mother now.

Jack: I don't want another mother. I want a friend. And a pet. »

Ces passages ne figurent pas dans l'adaptation au cinéma, sans doute parce qu'elles ne correspondent pas au choix d'avoir un enfant à la place d'un jeune homme dans le rôle de Jack. On n'a donc pas l'impression que le personnage gagne en maturité et se défait de l'emprise de sa mère, et on n'observe pas réellement de progression au niveau du personnage, là où on aurait pu considérer que Jack passait de l'enfance à l'âge adulte dans la comédie musicale. *Into the Woods* semble se servir de Jack pour critiquer justement les parents qui refusent de laisser les enfants grandir, en les infantilisant.

iv. Le Petit Chaperon Rouge

Le Petit Chaperon Rouge semble, au premier abord, proche de la petite fille du conte des frères Grimm. A la différence que, comme Jack, la version de la comédie musicale est bien plus âgée que ce qu'elle devrait être d'après le conte selon les frères Grimm, qui parle d'une enfant. Dans les deux adaptations, elle porte bien le chaperon rouge qui la caractérise (bien que les frères Grimm parlent plutôt d'un bonnet que d'une cape), et est habillée comme une enfant, ressemblant fortement à une poupée dans la comédie musicale, avec des anglaises et un bonnet de chiffon. Elle est majoritairement caractérisée par la chanson « I Know Things Now », qui est la seule chanson qu'elle chante seule.

Dans *Into the Woods*, le Petit Chaperon Rouge est un personnage qui est caractérisé par la gourmandise. Dès le prologue, elle vole des viennoiseries chez le Boulanger, et ne semble avoir de remords à aucun moment par rapport à cela. On peut supposer que cette faim fait écho à la curiosité dont fait preuve le personnage, qui la pousse à prendre du retard sur le chemin et ultimement à se faire dévorer par le Loup. On peut aussi, en revanche, faire l'hypothèse que cet amour des sucreries est un moyen de montrer que le personnage est bloqué dans l'enfance. En effet, on accepte généralement que les enfants aiment les sucreries, si on en croit d'autres contes de Grimm, l'exemple le plus flagrant étant bien sûr *Hansel et Gretel*, appâtés par une sorcière avec sa maison faite en gâteau et en sucre. En effet, le Petit Chaperon Rouge est un personnage très immature, avec très peu de considération pour les autres. Elle est très égoïste, au point qu'elle semble ne rien avoir à faire de Mère-Grand,

puisque dans le prologue du premier acte, elle déclare : « Never can tell what lies ahead, for all that I know, she's already dead » (peut-être qu'elle est déjà morte). Cette ligne est chantée innocemment, mais révèle aussi que le Petit Chaperon Rouge ne se rend pas chez Mère-Grand de son propre chef, on sait d'ailleurs qu'elle est envoyée par sa mère, qui n'apparaît pas dans les deux versions d'*Into the Woods*. Elle ne questionne pas le fait de devoir se rendre dans les bois, mais elle ne cache pas qu'elle n'a pas le choix de s'y rendre : « Into the woods, it's time to go, I hate to leave, I have to, though » (Dans les bois, il est l'heure, je voudrais rester, mais je dois partir). Cela révèle déjà l'influence que sa mère a sur elle, même si elle est techniquement adulte dans la comédie musicale, elle obéit comme un enfant. Cela rappelle aussi l'idée dont nous parlions plus tôt, où les personnages sont contraints de se rendre dans les bois contre leur gré. Lorsque le Boulanger tente de voler sa cape, sa réaction est elle aussi très enfantine, car elle se contente de hurler et pleurer.

Cependant, les événements avec le Loup semblent suggérer que comme Jack, l'aventure qu'elle vit a un caractère initiatique. Dans « I Know Things Now », l'enfant raconte avec une certaine excitation son expérience avec le Loup, en parlant des choses qu'elle a apprises grâce à cela, en insistant sur un sentiment de peur et d'excitation, et de choses qu'elle n'avait pas encore « osé explorer ». Cela n'est pas sans connotation, et semble pointer vers une découverte d'ordre sexuel. Cela est renforcé par le sous-ton pédophile de la chanson du Loup, sur laquelle nous reviendrons. Le Petit Chaperon Rouge, en passant du confort de ce qu'elle connaît (la maison de sa mère) au bois, entreprend un apprentissage en quelque sorte, où elle rejette ce que lui a appris sa mère, ce qui lui permet de gagner en connaissances et en maturité. Pourtant, la chanson révèle aussi qu'elle regrette la perte de son innocence, comme Jack qui disait vouloir rentrer chez lui malgré la liberté qu'il avait éprouvée dans le royaume du Géant :

« But he drew me close, and he swallowed me down
Down a dark, slimy path
Where lie secrets that I never want to know [...]

Isn't it nice to know a lot?
And a little bit not »

Le voyage dans le ventre du Loup, l'acte de se faire dévorer, est présenté comme une expérience effrayante, avec la description de ce chemin sombre et visqueux. Les « secrets » dont elle parle sont aussi certainement ce à quoi elle fait référence à la fin de la chanson, quand elle dit que savoir des choses n'est pas forcément une bonne chose, car elle précisait déjà qu'elle ne voulait pas apprendre ce que ces secrets étaient. On peut donc considérer que

comme dans le conte original, le Petit Chaperon Rouge accède à l'âge adulte à travers son expérience avec le Loup. De plus, elle donne son chaperon au Boulanger, qui pouvait être considéré comme la marque de l'enfance pour le personnage si on se réfère à la version des frères Grimm, puisque le bonnet de velours rouge peut faire référence à une tenue allemande traditionnelle du Land de Hesse dont sont originaire Jacob et Wilhelm Grimm, où une coiffe rouge (le *Rotkäppchen* mentionné dans le titre du conte dans leur version) était portée par les jeunes filles. Le changement pour une cape faite avec la fourrure du Loup semble donc bien indiquer que le personnage a définitivement quitté l'enfance. Sa Mère-Grand lui confie même un couteau de chasse pour se défendre, chose que l'on ne donnerait pas à une petite fille.

Mise à part la différence de l'âge, le Petit Chaperon Rouge n'est pas très différent dans son schéma narratif par rapport à la version des frères Grimm, au détail près qu'elle passe elle-même chercher le pain chez le Boulanger, que sa mère lui confie normalement. En fait, la seule différence majeure repose dans le fait que le Chasseur n'apparaît pas dans cette version, et est remplacé par le Boulanger pour sauver le Petit Chaperon Rouge et Mère-Grand. Le schéma actantiel est le suivant :

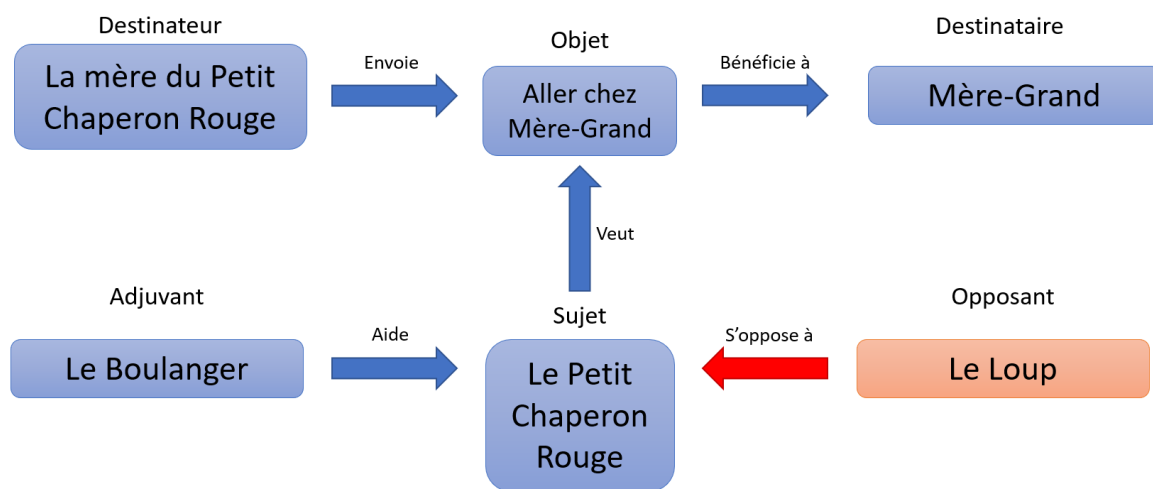


Figure 32 : Schéma actantiel du Petit Chaperon Rouge

Après les événements de la première partie, cependant, elle n'a plus de but défini, et puisque sa maison est détruite, et que sa mère a disparu, elle cherche à rejoindre la maison de Mère-Grand, qui est le personnage qu'elle identifie comme une figure parentale après sa mère. Au lieu du personnage naïf, on découvre le Petit Chaperon Rouge sous un autre jour : elle est dans une situation plus angoissante, et ne retrouve pas ses repères, elle n'a plus de figure parentale à laquelle se raccrocher.

v. Raiponce

Raiponce est un personnage très différent dans les deux adaptations. On doit d'abord noter que c'est le seul personnage dont on connaît l'âge approximatif, car Raiponce mentionne avoir été enfermée dans la tour pendant 14 ans, ce qui voudrait dire qu'elle a environ 26 ans, au moins dans la comédie musicale, si on considère que c'est la version des frères Grimm sur laquelle on se base ici. En effet, d'après leur version, la sorcière n'enferme Raiponce qu'à l'âge de 12 ans. Dans le film, l'actrice qui a été choisie pour le rôle avait d'ailleurs 26 ans à sa sortie, elle n'a pas été rajeunie comme Jack ou le Petit Chaperon Rouge. Selon cette logique, on peut supposer que le Boulanger a une trentaine d'années. Raiponce n'est pas caractérisée par une chanson avec des paroles, mais par son propre thème musical, qu'elle chante à maintes reprises. Dans la version de la comédie musicale à Londres, un duo a été ajouté avec la Sorcière, qui reprend aussi son thème musical, mais qui ne figure pas dans le film de 2014, « Our Little World ».

La comédie musicale suit de façon assez étroite l'histoire telle qu'elle figure dans la collection des frères Grimm. Raiponce, captive dans sa tour, reçoit la visite d'un prince qui a vu la sorcière grimper à la tour, avec qui elle a des relations sexuelles, ce qui conduit à sa punition et son exil, où elle accouche de jumeaux, et finit par retrouver son prince, rendu aveugle par des épines en bas de la tour. Le schéma actantiel original est conservé :

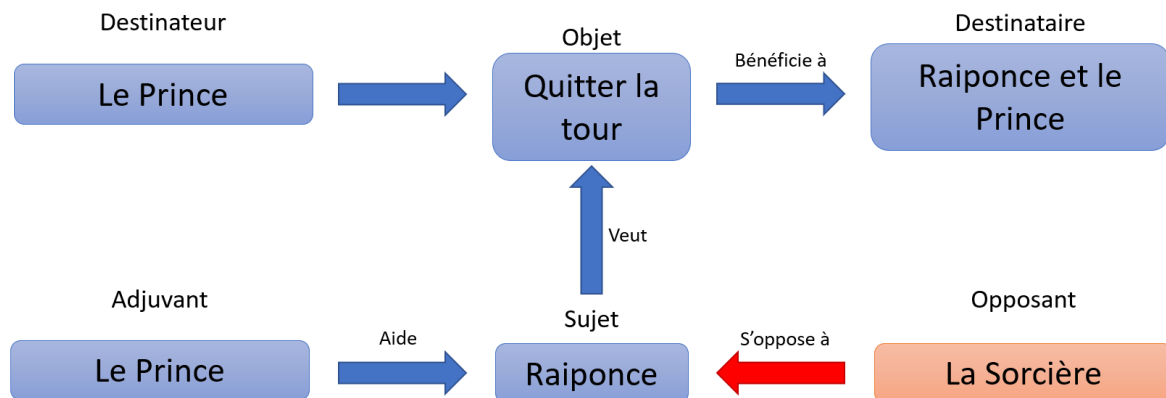


Figure 33 : Schéma actantiel de Raiponce

En revanche, même si on suit le même schéma narratif, dans cette version, Raiponce a passé plus de la moitié de sa vie enfermée dans une tour, avec pour seul visiteur la Sorcière. La comédie musicale fait de Raiponce un personnage névrosé, au caractère hystérique après qu'elle soit sortie de sa tour. Son comportement est en accord avec celui de quelqu'un qui a été séquestré aussi longtemps : elle est inapte pour la vie à l'extérieur de cet environnement

clos, et elle n'a pas appris à se défendre ni à agir en adulte. Elle s'exprime rarement d'ailleurs avec des phrases, on l'entend plus généralement chanter la mélodie qui la caractérise, ou hurler après son sauvetage. Pourtant, elle affirmait dans « Stay With Me » qu'elle n'était plus une enfant, et qu'elle souhaitait voir le monde. On peut aussi faire l'hypothèse évidente qu'en plus des 14 ans de séquestration, le temps passé en exil l'a aussi rendue fragile psychologiquement, surtout en ayant dû enfanter des jumeaux seule. Elle semble perdue dans les bois et paniquée lorsque la Sorcière la retrouve dans le deuxième acte. Elle reproche à la Sorcière la façon dont elle l'a traitée dans la comédie musicale :

« Witch: (urgent) Rapunzel! What are you doing here?

(RAPUNZEL whimpers)

What's the matter?

Rapunzel: Oh, nothing! You just locked me in a tower without company for fourteen years, then you blinded my Prince and banished me to a desert where I had little to eat, and again no company, and then bore twins! Because of the way you treated me, I'll never, never be happy! »

Ce passage soulève l'idée de traumatisme, de dégâts sur le plan psychologique dont les effets peuvent suivre quelqu'un pendant des années après ce qui l'a causé. Le Prince de Raiponce, avant la reprise de « Agony », semble la poursuivre, non sans se plaindre de la façon dont elle agit désormais, décrivant entre autres des crises de larmes (« hysterical fits of crying »). Dans un élan de panique plus loin, elle court en direction de la Géante et se fait écraser. Ces deux éléments rejoignent l'idée de traumatisme, qui expliquerait le comportement de Raiponce après son sauvetage par le Prince.

On peut considérer que *Into the Woods* critique le manque de considération pour ce qu'a subi Raiponce dans le conte original. En effet, en toute logique, une séquestration si longue et l'isolement social aurait de fortes chances de provoquer des traumatismes, ou de nuire au développement psychologique et à la santé mentale et physique du captif. Cependant, la version des frères Grimm indique que Raiponce et son prince vivent « heureux et satisfaits » après son sauvetage, et ce pendant longtemps. Lüthi note que ce phénomène est fréquent, car les personnages des contes sont généralement superficiels, et n'ont pas une « profondeur suffisante » pour être perturbés par les événements ou des tensions émotionnelles²⁸

²⁸ Lüthi, Max. *The European Folktale : Form and Nature*. Bloomington : Indiana University Press, 1986. p.16.

b. Les Princes

Les princes constituent des personnages particuliers dans *Into the Woods*. Ils ont des numéros musicaux, seuls pour Agony et Agony (Reprise), et un duo pour Any Moment, avec la femme du Boulanger. Leurs apparitions sont limitées, mais leur présence est absolument nécessaire dans les trames narratives de Raiponce et Cendrillon. Cependant, à la différence d'autres adaptations de contes, ou même des contes originaux, *Into the Woods* ne glorifie pas ces personnages, et ne leur prête pas les traits vertueux que possède d'habitude la royauté dans le genre du conte. Au lieu de cela, les princes se définissent eux-mêmes dans leur chanson « Agony », se décrivant comme des parangons de vertu, et la majorité de la chanson tourne autour de la « souffrance » que ressentent les princes vis-à-vis de leurs situations respectives. Il est assez évident pour le spectateur que cette souffrance est imaginaire, et que le but des numéros musicaux semble être de tourner en ridicule l'archétype du prince de conte de fée. Plus loin, dans la comédie musicale, la reprise de « Agony » les ridiculise encore davantage, en se moquant du fait que l'un a peur du sang (suggéré aussi lorsqu'il voit le sang dans le soulier de Cendrillon), et l'autre des nains (hématophobie et achondroplasiaphobie). On a pour habitude d'attendre du personnage qu'il soit un personnage auxiliaire, qui est présent pour aider ou secourir le ou la protagoniste, ou que le personnage soit lui-même le protagoniste. C'est le cas à la fois en raison de la nature des contes originaux, mais aussi en raison des adaptations qui ont vu le jour, en particulier du côté des films d'animation, si nous pensons aux adaptations de Blanche-Neige, de Cendrillon, ou de La Belle au Bois Dormant par les studios Disney. Pour la défense de ces adaptations, cependant, l'histoire présentée n'est pas très différente sur le plan du rôle des princes par rapport aux histoires originales : les princes sont des personnages instrumentaux, mais dont le rôle est limité. Leur présence, ou du moins leur activité dans les contes concernés (ici Raiponce et Cendrillon) est très limitée, voire ponctuelle, et ils n'ont pas d'autre fonction que celle de faire avancer ou de conclure les histoires : dans *Raiponce*, le prince est responsable de l'exil de Raiponce par la sorcière qui la gardait prisonnière, et plus tard de son « sauvetage », puis de son ascension sociale ; dans *Cendrillon*, le prince n'a pas d'autre fonction que le sauvetage de Cendrillon et son ascension sociale. Ces personnages semblent donc dénués de désirs autres que celui de trouver une épouse ou de sauver une quelconque demoiselle en détresse, et si nous nous attachons à la comédie musicale, avec « Agony » et la reprise de cette dernière, nous pouvons observer d'autant plus que ces personnages peuvent être considérés comme des archétypes, plus que comme des personnages à part entière. Ils semblent n'obéir qu'à leur propre instinct, leur *id*,

plutôt que de réfléchir et s'adapter. Ceci est renforcé par le fait que ces deux personnages n'ont pas de nom propre, et sont qualifiés uniquement par « Prince de Raiponce » ou « Prince de Cendrillon » dans le livret et dans le script ; on ne fait référence à eux que par leur titre, tout au long des adaptations. De plus, dans « Stay With Me », la Sorcière sous-entend que les princes ne sont pas humains, qu'ils sont déshumanisés, avec la ligne suivante : « Princes wait there in the world, it's true. Princes, yes, but wolves and humans, too ». Lorsque leur fonction est remplie dans les histoires de Raiponce et de Cendrillon, ils semblent passer au second plan, et n'avoir que peu ou pas d'impact sur la trame narrative.

On peut légitimement soulever la question de l'effet des actions des princes sur les histoires : bien qu'ils puissent être considérés comme des auxiliaires dans la première partie, ils semblent nuire aux autres personnages dans la seconde. On note en particulier la dimension d'adultère présentée dans la comédie musicale pour les deux princes, qui finissent par trouver d'autres princesses (Blanche-Neige et La Belle au Bois Dormant), et dans les deux œuvres avec « Any Moment », où le prince de Cendrillon séduit la femme du Boulanger. Les deux princes fuient leurs responsabilités conjugales dans la comédie musicale, le Prince de Cendrillon étant relativement absent après son mariage avec Cendrillon, et le Prince de Raiponce fuyant sa femme devenue hystérique, ainsi que ses enfants. Ils semblent incapable d'assumer leurs responsabilités. Un autre exemple est leur inaction face à la Géante dans la seconde partie : au lieu d'assumer leur statut et de faire face au problème, les deux princes semblent absents, voire en fuite. Dans la comédie musicale, lorsqu'ils se rencontrent dans les bois au début du deuxième acte, le Prince de Raiponce se moque de son frère lorsqu'il dit être en train de mener l'enquête sur la présence d'un géant dans le royaume, disant que c'est le problème d'un intendant, ou moins :

« Cinderella's Prince: I am investigating news of a giant.

Rapunzel's Prince: You? Investigating news of a giant? Father would not even do that! That is the business of your Steward...or less. »

c. Le Loup

Le Loup est probablement le personnage dont la présence sur scène ou à l'écran est la plus courte, avec la mère de Cendrillon. Cependant, il est aussi vraisemblablement le personnage qui prête le moins à confusion si on le compare à son homologue dans le conte du Petit Chaperon Rouge. Sans surprise, son rôle est similaire à celui qu'il a dans ce dernier : il distrait la jeune fille de sa quête et la dévore avec sa Mère-Grand. Le parti pris par *Into the Woods* est de jouer sur l'interprétation répandue du conte, qui est celle de l'expérience avec le

loup et la forêt est une sorte d'initiation sexuelle pour la jeune fille, une perte d'innocence, voire une allégorie de la puberté. On voit donc sans surprise un loup anthropomorphe, qui présente des attributs génitaux visibles et un torse dénudé dans la comédie musicale (Ann Hould-Ward, la costumière, affirme que l'intention était de montrer un aspect très sexualisé du Loup²⁹), qui ne retient du loup que la tête, la queue, et la fourrure. Dans l'adaptation cinématographique, en revanche, le costume est très différent, en partie sans doute pour éviter de choquer un public plus jeune et d'écooper d'une classification en tant que film destiné à un public averti. Quoi qu'il en soit, à cela s'ajoutent deux chansons : « Hello, Little Girl », et « I Know Things Now ». La première est un duo chanté majoritairement par le Loup, qui se prépare à dévorer la jeune fille et Mère-Grand, où le Loup décrit ce que l'enfant rate en se dépêchant, et commente avec excitation sur son futur repas. La jeune fille, elle, se rappelle les instructions de sa mère, mais finit par céder à la tentation. La connotation sexuelle est rendue visible dans la chanson majoritairement par la façon dont elle est chantée, mais aussi grâce à l'emploi du mot « carnality » (qu'on traduirait par charnalité bien que le terme soit peu usité), et qui renvoie nécessairement au corps en premier lieu, mais également à une notion de sensualité, voire de concupiscence. Le Loup peut aussi constituer un éveil d'un autre ordre pour le Petit Chaperon Rouge, car elle assiste et participe à son meurtre, et on note que dans la comédie musicale, elle n'hésitera pas plus tard à menacer le Narrateur avec un couteau.

Le Loup présente aussi un intérêt différent d'un point de vue analytique. En effet, c'est l'un des seuls personnages qui assume pleinement son rôle, sans considération pour les notions de bien et de mal, ou même de justice. Pourtant, comme l'a suggéré le Petit Chaperon Rouge après sa rencontre avec le Boulanger, où il essaie de lui voler son chaperon, et comme on peut le supposer avec la ligne de « Stay With Me » citée plus haut, il n'est pas pire que les êtres humains qui composent les personnages de l'œuvre. Le fait qu'il soit anthropomorphe et capable de parole renforce cette idée. De plus, dans la comédie musicale, cette idée que les deux ne sont pas si différents est aussi potentiellement renforcée d'autant plus par le fait que le Loup est généralement joué par le Prince de Cendrillon. On peut donc aussi tracer un parallèle entre le personnage séducteur du Loup et ce Prince, qui séduira non seulement Cendrillon, mais aussi la femme du Boulanger, et dans la comédie musicale, la Belle au Bois Dormant. Les deux sont des personnages prédateurs, et donc dangereux.

²⁹ <https://playbill.com/article/a-never-before-seen-glimpse-into-the-original-costume-designs-for-broadways-into-the-woods>

d. La Sorcière

Dans *Into the Woods*, la Sorcière est caractérisée par un thème bien particulier, auquel nous ferons référence en tant que « thème des haricots », puisqu'il est invariablement lié aux haricots à l'origine. On le retrouve dans « Stay With Me », « Witch's Lament », et dans une version plus apaisée à la fin des adaptations, dans « Children Will Listen ». En plus de son thème musical, la Sorcière est caractérisée par une apparence en décalage des autres personnages. On note qu'à la fois dans la comédie musicale, et dans le film, elle est présentée avec des habits qui semblent venir d'un univers différent de celui des personnages (même si dans le deuxième acte de la comédie musicale, elle porte une tenue plus plausible). Son apparence dans la première partie est basée sur la figure traditionnelle de la sorcière : difforme, laide et vieille, telle qu'on la présente dans nombre d'adaptations. On peut noter qu'elle effectue une transformation inverse à celle de la méchante reine de *Blanche-Neige*, en particulier si on compare avec l'adaptation de Disney, où la belle reine devient une vieille sorcière effrayante. On peut noter le rappel de la palette de couleur et de la forme dans la comédie musicale. Ce parallèle est intéressant, à la fois parce qu'il rappelle que *Into the Woods* existe dans le même contexte culturel que les adaptations des studios Disney, mais aussi parce que l'intention de ces deux personnages est opposée : la méchante reine change d'apparence pour se débarrasser d'une enfant, tandis que la Sorcière se transforme pour tenter de retenir celle qu'elle a élevée comme sa fille. La Sorcière est en effet persuadée que Raiponce lui en veut pour son apparence dans les deux adaptations.



Figure 34 : La Sorcière, à droite, avant sa transformation (1989)



Figure 35 : La méchante reine après sa transformation, selon Disney (1937)



Figure 36 : La Sorcière au centre, après sa transformation (1989)



Figure 37 : La méchante reine avant sa transformation, selon Disney (1937)

La figure de la sorcière, dans la tradition occidentale, est généralement utilisée dans les contes comme un personnage de type Agresseur : elle est celle qui maudit, qui trompe, celle qui commet des méfaits. Si on considère l'histoire de Raiponce, par exemple, dans sa version publiée par les frères Grimm, la sorcière (qui est une fée dans *Persinette*) est celle qui propose un marché qui n'est pas équitable aux parents de l'enfant (des légumes contre leur nouveau-né), puis qui séquestre l'enfant, avant de la forcer à partir et survivre par ses propres moyens. On peut également noter que la version des frères Grimm du conte emploie le terme *Zauberin*³⁰, qui ne signifie pas nécessairement « sorcière », mais peut être traduit par « enchanteresse », « magicienne », des termes qui n'ont pas nécessairement la connotation négative que l'on reconnaît au terme « sorcière ». On peut débattre du statut de la sorcière dans le conte original : elle commet un méfait (« l'enlèvement » et la séquestration de l'enfant) en réponse à un méfait, le vol des légumes par le père de Raiponce, en premier lieu. Ce motif se retrouve aussi dans le conte de *La Belle au Bois Dormant* dans la collection de Perrault : la sorcière ou méchante fée ne commet de méfait qu'en réponse à un autre « méfait » (ici, d'avoir été humiliée par les parents de l'enfant). Par ailleurs, la Sorcière d'*Into the Woods* ne devient une sorcière qu'en conséquence des actions d'un autre personnage : son apparence si caractéristique est due à une malédiction dont sa propre mère serait à l'origine. Elle n'est donc à l'origine pas une figure antagoniste, il semble qu'elle n'était avant les événements d'*Into the Woods* qu'une simple villageoise, et serait plutôt victime des circonstances. On ne peut définir clairement si elle possédait des pouvoirs avant d'être punie, car elle mentionne qu'elle aurait pu lancer un sort sur le père du Boulanger avant de savoir qu'il avait volé les haricots magiques, mais elle perd ses pouvoirs en retrouvant son apparence initiale. Quoi qu'il en soit, la sorcière est considérée de fait comme l'agresseur dans l'histoire

³⁰ Voir Grimm, Jacob. Grimm, Wilhelm. "Rapunzel," *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*, 7th ed., vol. 1 (Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1857), no. 12, pp. 65-69.

de Raiponce, si on l'analyse selon la méthodologie de Propp. On notera que dans le conte d'origine, il est précisé que la sorcière (ou fée selon la version) dit qu'elle élèvera l'enfant comme sa propre fille. En revanche, bien qu'on nous indique que l'enfant grandira pour devenir belle et attirante, on ne fait pas état des sentiments de sa geôlière, ni du rapport qu'elles entretiennent. *Into the Woods* propose dans ce sens un développement du personnage de la sorcière, en montrant la relation mère-fille qu'elles partagent, et en explicitant les sentiments de la sorcière vis-à-vis de Raiponce. On la découvre donc avec un caractère plus maternel, elle nourrit des sentiments d'affection pour Raiponce, et exprime une peur de la perdre, de la voir grandir et partir. Ainsi, elle agit avec elle comme une mère plus que comme une tortionnaire, bien que ses méthodes soient discutables, et elle remarquera d'ailleurs plus tard « I was just trying to be a good mother » (j'essayais simplement d'être une bonne mère) quand Raiponce lui dit qu'elle ne sera jamais heureuse à cause de la façon dont elle a été élevée dans la comédie musicale. Ceci, accompagné de plusieurs numéros musicaux, comme « Stay With Me » et « Witch's Lament », montre que la Sorcière a bien des sentiments maternels pour Raiponce. Dans « Stay With Me », elle exprime sa douleur vis-à-vis de la « trahison » de Raiponce, et dit qu'elle aurait souhaité que cette dernière reste une enfant, à ses côtés, plus longtemps : « Stay a child while you can be a child, with me » (Reste une enfant tant que tu le peux, avec moi), ce qui est rappelé plus tard dans « Witch's Lament », où l'on retrouve les lignes « Children can only grow from something you love, to something you lose ». La Sorcière a pris conscience que malgré l'amour qu'elle porte à Raiponce, elle ne pouvait pas la garder avec elle pour toujours, mais trop tard. Ce motif de la figure parentale empêchant son enfant de grandir revient souvent dans *Into the Woods*, comme nous l'avons déjà mentionné pour Jack et le Petit Chaperon Rouge.

La Sorcière joue aussi le rôle du mandateur ou destinateur dans *Into the Woods*. En effet, c'est elle qui donne au Boulanger et sa femme la mission de récupérer les objets nécessaires pour lever la malédiction qui pèse sur leur famille. On apprend plus tard qu'en réalité, ces objets sont nécessaires pour lever la malédiction qui affecte la sorcière elle-même, au prix cependant de ses pouvoirs, qui font d'elle le personnage de la sorcière tel qu'on le connaît généralement. Cela peut justifier le fait de considérer la Sorcière comme un protagoniste à part entière, avec sa propre histoire, bien que cette dernière soit rattachée aux histoires d'autres personnages. Si on s'essaie à tracer le schéma actantiel de son histoire, en ayant connaissance de son but réel, on obtient le schéma suivant :

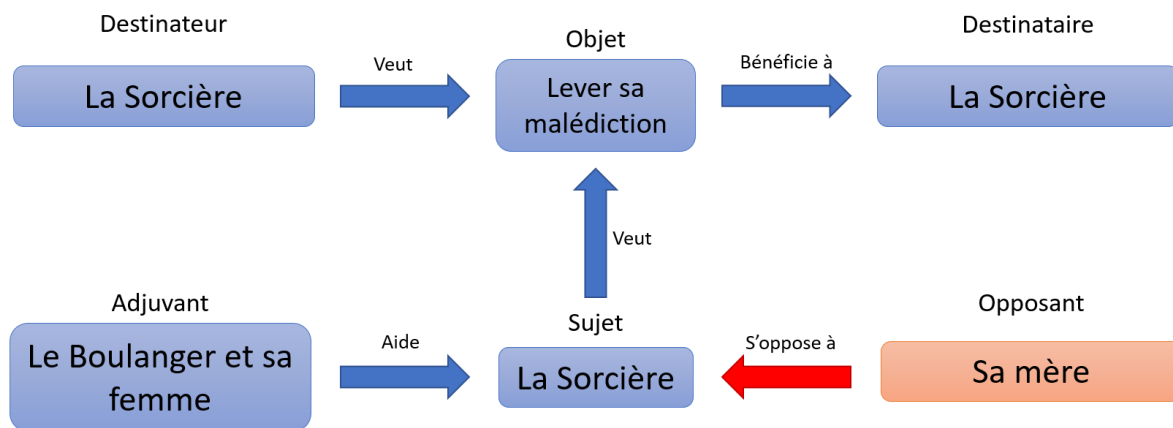


Figure 38 : schéma actantiel de la quête de la Sorcière (*Into the Woods*)

Les seuls adjuvants directs de la Sorcière sont le Boulanger et sa femme, à qui elle ne donne pas d'autre choix que de l'aider, s'ils veulent avoir un enfant. La mère de la Sorcière constitue l'opposant principal : c'est elle qui a lancé la malédiction sur la Sorcière, et le « rituel » permettant de la lever présente des conditions qui limitent largement la capacité de la Sorcière à mener sa quête à bien. Il est nécessaire, comme mentionné auparavant, de soulever la question de l'antagonisme réel de la Sorcière dans l'histoire. Passé le marché inégal qu'elle impose aux parents du Boulanger et la séquestration de Raiponce, on remarque qu'elle ne commet aucun acte que l'on pourrait décentement qualifier de « méfait », et pourtant, elle se trouve rejetée par les autres personnages, mise à l'écart, en particulier dans la seconde partie. Pourtant, elle n'interagit que peu avec les personnages autres que le Boulanger, sa femme, et Raiponce, et elle est ce que l'on pourrait qualifier de figure pragmatique et rationnelle dans *Into the Woods*. Elle est celle qui interpelle le plus souvent les autres personnages et le public sur la dimension manichéenne des contes et des événements de l'histoire. Par exemple, lorsque le Petit Chaperon Rouge affirme que tuer des loups est différent de tuer des gens, la Sorcière réplique avec : « Ask a wolf's mother » (demande à la mère d'un loup), une notion qui sera rappelée plus tard dans la chanson « No One Is Alone », à laquelle nous reviendrons. Plus tard, après « Your Fault », la Sorcière chante « Last Midnight », où elle reconnaît qu'elle reste à l'écart des autres personnages, et que sa différence avec eux est qu'elle ne se soucie pas d'être bienveillante ou non, mais plutôt de chercher une solution, sans s'attacher à la valeur morale de ses actions. Sur ce plan, elle n'est pourtant pas très différente des autres personnages, qui n'hésitent pas à transgresser ces notions pour atteindre leur but dans la première partie.

Into the Woods redonne à la figure de la sorcière de contes de fée une profondeur qu'elle n'a pas généralement, et permet sa réhabilitation, en quelque sorte, aux yeux du public, qui comme les personnages est amené à ressentir de l'empathie pour la Sorcière.

e. Le Narrateur

Un personnage absent dans l'adaptation cinématographique, le Narrateur a un rôle essentiel dans la comédie musicale. D'abord une présence en apparence extérieure à l'histoire et sans impact direct sur la narration, il se révèle être un personnage physique, présent sur scène, dont les autres personnages sont conscients. Ainsi, on peut se permettre de le considérer comme un personnage à part entière dans notre analyse des personnages.

En nous basant sur les modèles de Propp et Greimas, nous pouvons établir qu'il peut être considéré de différentes façons. Selon l'ouvrage de Propp sur la morphologie du conte, le Narrateur pourrait être un personnage auxiliaire, qui aide l'histoire à avancer, et si on le considère dans le modèle actantiel de Greimas, on peut facilement le placer dans un rôle d'adjuvant, voire de destinataire, étant donné qu'il est celui qui met en branle les histoires et assure qu'elles avancent dans la direction prévue. Justement, en revanche, le fait qu'il soit un élément moteur, celui qui met en marche les histoires et régit le bon déroulement de ces dernières, peut nous pousser à nous interroger sur ses intentions. Est-il vraiment un auxiliaire, ou est-il en fait un personnage de type agresseur (selon Propp), ou opposant (selon Greimas), étant donné que sans sa présence, l'histoire ne se serait pas déroulée, car elle n'aurait pas vraiment commencé ? On note par exemple que dans la comédie musicale, les personnages ne s'animent qu'après que le Narrateur les ait mentionnés, ils semblent en stase jusqu'à son intervention. Est-il, en réalité, celui qui place les obstacles sur le chemin des personnages ? Cette supposition découle aussi du fait que les personnages eux-mêmes le rejettent au début de la seconde partie de la comédie musicale : acculés, ceux-là choisissent de sacrifier le narrateur à la Géante venue réclamer réparation pour la mort du Géant de la première partie. Le Narrateur plaide sa cause en déclarant « You need an objective observer to pass the story along », tandis que la sorcière lui répond « Some of us don't like the way you've been telling it ». Cela crée une dissension entre les personnages et leur propre histoire et, par extension, le Narrateur, qui est « responsable » des événements qui se sont déroulés. Le Boulanger notera tout de même qu'en effet, le Narrateur était bien le seul à connaître l'histoire. On peut supposer que le départ de ce personnage libère les autres personnages, et permet aux histoires de se développer en dehors du cadre établi par les contes d'origine.

Le Narrateur se place dans une position supérieure aux autres personnages, en grande partie en raison de sa connaissance des histoires de chacun. Il semble donc détaché des autres personnages et de leurs histoires, et s'adresse vraisemblablement au public pendant la majeure partie de la comédie musicale. De plus, il est habillé en costume, avec une cravate, ce qui suggère qu'il fait partie du monde du public, plutôt que du monde des contes. Ainsi, il constitue une sorte d'entre-deux, un pont entre la salle et la scène, entre la réalité et la fiction. Sa présence peut aussi constituer une sorte de barrière entre le public et les personnages : on rappelle ainsi au public que ce qui se déroule devant lui est fictif, le narrateur plaçant entre les deux une distance. Ce rôle, d'une certaine façon, n'est pas si différent de celui d'un parent qui raconterait ces histoires à un enfant, se plaçant dans un rôle de médiateur entre l'enfant et le conte. Ceci est renforcé par le fait qu'au début de la seconde partie de la comédie musicale, dès lors que le narrateur est sacrifié par les personnages, le cadre et la structure qu'il avait posés se délitent, et les personnages ainsi que l'histoire elle-même ne répondent plus aux règles établies auparavant.

3. Interactions et cohésion

a. Implication multiple de certains personnages

On note assez tôt que certains personnages des contes sont présents dans la trame narrative bien au-delà de leurs attributions initiales. En particulier, la Sorcière, native à l'histoire de Raiponce, gagne un rôle plus important, et sert comme le Boulanger et sa femme à lier les autres histoires. Elle a aussi un rôle de lien entre la scène et le public : en effet, elle s'adresse directement au public dans certaines de ses chansons. De la même façon, le narrateur s'adresse à la fois au public, mais aussi directement et indirectement aux personnages, comme nous en discutons plus tôt.

Les personnages, de gré ou de force, ne sont plus contenus dans leurs propres histoires, mais participent plus ou moins activement aux autres histoires. Cela fait que les adaptations jouent avec les attentes du public qui, s'il connaît les histoires originales, va s'attendre à un schéma narratif similaire à celui qu'il connaît. Il arrive même que des personnages eux-mêmes s'étonnent qu'un personnage ne soit pas le personnage attendu dans l'histoire originale : par exemple, lorsque le Boulanger sauve le Petit Chaperon Rouge et Mère-Grand du Loup, cette dernière croit qu'il est le chasseur de la version des frères Grimm, ce à quoi le Boulanger répond qu'il n'est qu'un Boulanger :

« Granny: What kind of hunter are you?

Baker: I'm a baker! »

On peut aussi noter que Le Petit Chaperon Rouge est impliquée dans l'histoire de Jack également, car c'est elle qui pousse Jack à grimper le haricot pour la troisième fois, et aller chercher la harpe :

« Little Red Ridinghood: (smirking) Of course it does. Why don't you go up to the kingdom right now and bring it back and show me? »

Plus généralement, on peut considérer que si le Boulanger et sa femme sont impliqués dans les histoires des autres personnages et participent à leurs histoires, alors à l'inverse, les autres personnages participent d'autant plus activement à la leur, car ils sont les seuls à pouvoir leur fournir les objets (de gré ou de force) dont ils ont besoin pour rompre la malédiction.

Comme mentionné plus tôt, les princes sont aussi un cas à part. En premier lieu, ils constituent la famille royale pour tous les personnages, ce qui signifie que l'univers dans lequel évoluent ces derniers est bien le même. Mais on note aussi dans la comédie musicale que leur rôle n'est pas limité à une seule histoire : dans la seconde partie, les princes ayant accompli leur « tâche » avec Raiponce et Cendrillon, parcourent à nouveau les bois à la recherche d'autres demoiselles en détresse à secourir. Ainsi, ils deviennent aussi impliqués dans les histoires de *Blanche-Neige* et *La Belle au Bois Dormant*, dont on suggère qu'elles se déroulent dans le même univers en arrière-plan, avec la reprise de la chanson « Agony », où les princes décrivent dans le premier acte la situation avec Cendrillon et Raiponce. Dans le deuxième acte, cette reprise contient des références aux contes cités, avec « High in a tower like yours was, but higher...a beauty asleep. all round the tower a thicket of briar » (désignant la tour entourée d'églantiers de *La Belle au Bois Dormant*) et « I found a casket entirely of glass [...] inside [...] a maiden, alas, just as unwakeable » (le cercueil de verre contenant *Blanche-Neige*). Cependant, en s'impliquant dans ces autres histoires, ils quittent en quelque sorte la trame narrative d'*Into the Woods*, et sont absents pour la « résolution » du conflit avec la Géante.

b. Cohabitation forcée

Dans l'adaptation cinématographique et la comédie musicale, il est très important de noter que les contes et les personnages sont agencés de sorte que la plupart des histoires ne peuvent pas progresser sans l'intervention de personnages qui n'interviennent pas dans le conte original. Dans un même temps, pour pouvoir utiliser ces personnages, *Into the Woods* prend la liberté de se débarrasser de personnages des contes originaux.

Ce choix a deux effets : d'un côté, cela permet de donner à l'histoire dans son ensemble une meilleure cohésion, puisque les histoires se croisent, se recoupent, les personnages interagissent entre eux. Au lieu d'avoir des histoires séparées, sans lien logique, on observe un meilleur enchaînement des changements de point de vue, mais également un ensemble plus naturel, où les personnages ne sont pas entièrement étrangers les uns pour les autres.

D'un autre côté, la mise en relation étroite des histoires entre elles et la continuité dans laquelle elles s'inscrivent mettent en péril leur bon déroulement : puisqu'elles dépendent de personnages qui ne leur appartiennent pas à l'origine, leur schéma narratif est différent de celui du conte original, et si on trace leurs schémas actantiels, on remarque que dans la grande majorité, ils ne peuvent se réaliser que si tous les acteurs parviennent à réaliser les actions qu'on leur attribue dans chaque histoire. Pour être plus précis, cela signifie que les histoires ne sont plus indépendantes, mais co-dépendantes : dans *Into the Woods*, si une seule histoire ne peut avancer pour une raison quelconque, alors les autres histoires en pâtissent également.

Par exemple, si on considère l'histoire du Boulanger et sa femme, leur absence empêcherait le bon déroulement de trois trames narratives dans la première partie : celle du Petit Chaperon Rouge, qui ne pourrait pas récupérer l'objet qu'elle doit amener à sa Mère-Grand (le pain), et qui plus tard ne serait probablement pas sauvée du ventre du loup par le Boulanger, qui remplace le chasseur de l'histoire originale, comme nous l'avons mentionné plus tôt. Celle de Jack, car sans eux ce dernier n'aurait pas échangé sa vache contre les haricots magiques, et il n'aurait pas escaladé le haricot géant pour aller chercher de l'or dans le château du Géant pour racheter sa vache. Celle de la Sorcière, qui n'aurait pas pu annuler sa propre malédiction seule, et qui ne possédait vraisemblablement pas de moyen de pression suffisant pour demander à un autre personnage de l'aider. Si on réfléchit aux schémas actantiels dont nous nous sommes servis plus tôt, on remarque d'ailleurs que les personnages sont souvent en opposition dans leur quête ; souvent, ces personnages sont à la fois adjutants et opposants pour les autres, ce qui crée inévitablement des tensions entre eux, les objets importants des uns et des autres étant convoités par le Boulanger et sa femme, qui sont en revanche nécessaires à la résolution de leurs histoires respectives de façon générale.

Cette notion de cohabitation forcée est d'autant plus évidente dans l'adaptation des studios Disney : si on s'attache aux représentations visuelles des lieux et des personnages, on remarque facilement que ces derniers ne partagent en réalité qu'un même espace, mais que les lieux dans lesquels ils évoluent leur sont propres. De plus, les bâtiments eux-mêmes ne

semblent pas avoir de cohésion visuellement : nous passons d'un village d'apparence ambiguë, entre médiéval et victorien, pour le Boulanger et sa Femme, à une ferme délabrée pour Jack, en passant par un manoir classique du 18^{ème} siècle pour Cendrillon, une maison dans un arbre creux pour Mère-Grand (voir images pp.25-30). Ce qui est d'autant plus étonnant, c'est que cette adaptation prend le parti de présenter les personnages initiaux comme habitant le même village : « Once upon a time, in a far off kingdom, there lay a small village at the edge of the woods... ». Dans la comédie musicale, ce n'est pas le cas, ce qui permet de laisser planer le doute sur les limites entre les contes. De plus, les costumes des personnages sont également très peu cohérents entre les contes : comme le note la costumière Colleen Atwood dans une interview pour CBS³¹, les inspirations pour les costumes trouvent leurs racines dans différentes époques. Cendrillon et sa famille portent des robes inspirées du 18^{ème} siècle, Raiponce porte des vêtements inspirés de la Renaissance, Jack et sa mère de l'époque Victorienne, tandis que le Petit Chaperon Rouge et le Loup portent des costumes tout droit sortis des années 30 (le Loup portant un « zoot suit », en décalage avec ce qu'on pourrait attendre d'un personnage de conte de fées, mais qui n'est pas sans rappeler ce qui a été fait dans la série de bandes dessinées *Fables* de Bill Willingham où les personnages, dont le Grand Méchant Loup, évoluent dans le monde moderne aux Etats-Unis). La Sorcière elle-même est en décalage par rapport aux autres personnages, ses vêtements semblant sortis d'un autre monde que celui dans lequel se déroulent les histoires. A noter que pour cette dernière, c'est aussi le cas dans la comédie musicale, après avoir brisé la malédiction. On n'observe donc pas de cohésion réelle au niveau visuel dans ce sens, ce qui renforce bien l'impression que les histoires ont été forcées d'exister en juxtaposition, mais sans être miscibles pour autant.

Ainsi, dans les deux adaptations, on remarque que les limites qu'on reconnaît habituellement aux contes ne sont plus respectées. Là où le conte devrait selon certains se cantonner à un héros unique (comme Krappe, cité plus tôt), nous sommes amenés à suivre plusieurs héros, dont les histoires se coupent et se recoupent, aucune des histoires n'étant présentée de son début à sa « fin » sans interruption. En effet, le point de vue ne cesse de changer, on suit tantôt le Boulanger et sa femme, puis Jack, puis Cendrillon, en passant par le Petit Chaperon Rouge, pour revenir au Boulanger... et ainsi de suite. De plus, il est fréquent qu'un personnage d'une autre histoire se greffe à un passage de l'histoire d'un autre. On peut citer par exemple la femme du Boulanger, qui est présente à tous les passages sur scène de

³¹ <https://www.cbsnews.com/news/costume-designer-colleen-atwood-into-the-woods-big-eyes/>

Cendrillon qui revient du festival. Pour autant, leur présence ne signifie pas qu'ils deviennent des personnages annexes d'une autre histoire, car en réalité, ils sont toujours là pour poursuivre leur propre histoire, et ne font que « parasiter » la scène.

c. Parentalité et absence

Un thème important, dans *Into the Woods*, est l'influence parentale, et son effet sur les enfants, mais aussi les cercles vicieux qu'elle peut engranger. On explore aussi les effets de l'absence de figures parentales.

A commencer par les deux personnages les plus jeunes, le Petit Chaperon Rouge et Jack, on peut estimer comme mentionné précédemment que leur relation avec leurs mères respectives n'est pas constructive. Ils sont bloqués tous les deux dans l'enfance, et on peut attribuer une partie de la responsabilité à leurs mères, Jack étant infantilisé par sa mère, et le Petit Chaperon Rouge semblant toujours citer sa mère dans les situations auxquelles elle fait face : on note de nombreuses utilisations de « Mother said [...] » de sa part, et elle s'inquiète souvent de ce qu'auraient pensé sa mère et Mère-Grand. L'absence de la figure paternelle pour Jack ne semble pas l'affecter plus que cela, mais son absence est sans doute la cause de sa situation et celle de sa mère, même si on ne peut que le supposer. En effet, les adaptations n'offrent pas d'explications sur l'absence du père de Jack, on nous informe seulement du fait que Jack « n'a pas de père », et la comédie musicale semble indiquer qu'il est parti, comme le suggère la mère de Jack lorsqu'elle dit « Your father's not back » (Ton père n'est toujours pas revenu) dans le prologue. Aucune mention n'est faite du père de la jeune fille.

Cendrillon, elle, a une situation un peu différente selon la version : dans la comédie musicale, en adéquation avec la version des frères Grimm, son père est en vie, mais est très passif ; dans la version au cinéma, son père est aussi décédé, en adéquation cette fois avec l'adaptation de 1950 par Walt Disney. Cela ne change pas fondamentalement la trame narrative, car même s'il est présent dans la comédie musicale, il ne semble pas avoir d'impact sur Cendrillon ou les événements dans son histoire, il est soumis au personnage de la marâtre. Cette dernière est le seul autre personnage qui peut constituer une figure parentale pour Cendrillon dans les deux adaptations, mais elle la rejette, et refuse de la considérer comme sa fille, même si Cendrillon semble prête à tout pour satisfaire sa belle-mère et ses belles-sœurs. On peut donc considérer que Cendrillon ne dispose pas de figure parentale pour la guider. Sa mère apparaît brièvement lorsque Cendrillon se rend sur sa tombe, mais elle n'est qu'un fantôme, et n'a pas un rôle de parent. Pourtant, même si elle est plus âgée que Jack et le Petit

Chaperon Rouge, elle est encore jeune, et semble avoir besoin d'un guide parental, comme le suggère le passage devant la tombe, où Cendrillon demande à sa mère ce qu'elle devrait faire.

Raiponce n'a jamais connu ses parents biologiques, et comme nous le savons, a été séquestrée pendant toute sa vie par la Sorcière, loin du reste du monde. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, *Into the Woods* explore les effets que cela a pu avoir sur Raiponce, ce qui se solde par son départ permanent de l'histoire dans le film, et sa mort dans la comédie musicale. La Sorcière est tenue pour responsable dans les deux cas, sa façon de traiter Raiponce comme une chose fragile et de l'éduquer étant rejetée par Raiponce elle-même. La Sorcière, au lieu d'accepter sa responsabilité dans cette situation, rejette Raiponce, elle n'accepte pas que cette dernière soit en désaccord avec elle et la façon dont elle voulait l'élever. Lorsque la Sorcière abandonne Raiponce dans un marais ou un désert, selon l'adaptation, elle coupe les cheveux de celle-ci, comme elle le fait dans le conte des frères Grimm. Ce geste symbolise la rupture du lien, le fait que la Sorcière abandonne son rôle parental, on peut même apparenter les cheveux à un cordon ombilical, qui lorsqu'il est coupé rompt la relation mère-fille. Il semble aussi permanent, car Raiponce refuse de revenir avec la Sorcière dans les deux adaptations, préférant partir avec le Prince.

Le Boulanger lui-même souffre de l'absence de ses parents. En particulier, on note qu'il se sent incapable d'être père, car il n'a pas connu le sien. Il ne sait pas comment tenir son propre fils, et refuse généralement de le tenir, le confiant le plus souvent à sa femme. Il en vient à presque abandonner son fils pour cette raison. L'absence de son père met en péril sa relation avec son propre fils, et ce jusqu'à la fin des adaptations, ce qui est mis en évidence par la ligne « Maybe I just wasn't meant to have children » (peut-être que je n'étais pas fait pour avoir des enfants). Dans le film, on renforce cette idée lorsque le Boulanger chante « But how can I go about being a father when I had no father to show me? » : il s'inquiète de ne pas savoir comment élever son fils car il n'a pas connu son père. Ceci remplace son inquiétude de devoir élever son fils seul dans la comédie musicale : « But how will I go about being a father, with no one to mother my child? ».

La Sorcière, elle aussi, souffre à cause de sa mère, qui bien que mentionnée n'apparaît jamais. La Sorcière s'adresse même à elle dans « Last Midnight », quand elle lui demande de la punir à nouveau pour lui permettre de partir. Cette mère absente est pourtant responsable à la fois de la souffrance de la Sorcière, maudite par sa faute et privée de sa jeunesse, de sa beauté, mais aussi par extension de l'intégralité de l'intrigue d'*Into the Woods*, car on sous-entend que c'est elle qui avait planté les haricots magiques. On peut supposer que la Sorcière,

ayant été privée de sa jeunesse, développe son attitude obsessionnelle et trop protectrice pour Raiponce pour cette raison. Dans un sens, le traumatisme qu'elle a subi, sans pouvoir le contester du fait de l'absence de sa mère, peut l'avoir poussée à tenter de forcer Raiponce à rester une enfant aussi longtemps qu'elle le pouvait, même à l'âge adulte : à travers Raiponce, la Sorcière tente de vivre par procuration la jeunesse qu'on lui a refusé.

On peut aussi citer une autre figure parentale absente : le Roi. On fait mention de ce personnage comme l'organisateur du festival auquel Cendrillon veut assister, et les princes le mentionnent brièvement avant la reprise de « Agony » dans la comédie musicale. Pourtant, on ne le verra jamais, et ne sera jamais mentionné dans toute la trame narrative en dehors de ces deux instances (une seule dans le film, la reprise de « Agony » n'y figurant pas). Il n'apparaît pas non plus au mariage de Cendrillon et son prince dans l'adaptation au cinéma. Bien sûr les princes sont adultes, cependant, son absence s'inscrit dans un motif de l'absence paternelle qui est récurrent dans *Into the Woods*. On notera que le personnage du Roi est effectivement relativement absent dans les deux contes d'où proviennent les princes, à savoir *Cendrillon* et *Raiponce*, ce qui peut expliquer son absence dans les adaptations. Pourtant, face à l'intrusion de la Géante dans le royaume, comment expliquer son inactivité ? Au-delà de ses obligations parentales, le Roi néglige aussi ses obligations vis-à-vis de son peuple. Le Prince de Raiponce note d'ailleurs qu'il n'aurait aucune intention de s'occuper de la Géante dans la comédie musicale : « You? Investigating news of a giant? Father would not even do that! That is the business of your Steward...or less » (Père ne prendrait même pas la peine [d'enquêter sur la présence d'un géant]). On suggère cependant que comme pour la Sorcière et le Boulanger, les Princes reproduisent le comportement de leurs parents, ici leur père, ou du moins que leur père a été élevé comme eux, dans le dialogue entre Cendrillon et son Prince. Si le Roi a été élevé selon les mêmes préceptes, il n'est pas surprenant qu'il soit absent lorsque son royaume a besoin de lui :

« Cinderella: [...] If this is how you behave as a Prince, what kind of King will you be ?

Cinderella's Prince: I was raised to be charming, not sincere. I didn't ask to be born a king, and I'm not perfect. I am only human. »

Into the Woods remet donc beaucoup en cause la parentalité et ses effets, chose qui est rarement faite dans les adaptations de contes de fée, sauf si l'influence parentale est une chose jugée positive. Par exemple, Cendrillon est récompensée pour être restée intègre et bienveillante, le Petit Chaperon Rouge est punie pour ne pas avoir écouté sa mère, dans les

contes originaux. Les adaptations des studios Disney de *Cendrillon* semblent aussi prêcher l'importance de ce que les parents enseignent, la récompensant dans les deux adaptations (1950 et 2015) pour avoir suivi les préceptes de ses parents.

On remarque donc que Lapine, dans *Into the Woods*, a pris des libertés avec l'écriture des personnages, dans un but critique pour la majeure partie, mais que ces derniers restent reconnaissables, bien que leur histoire change sensiblement. On a subverti les codes auxquels ils sont normalement astreints, sans pour autant changer leur essence, ce qui ne produit pas une rupture trop importante pour le public, qui peut reconnaître les histoires d'origine, mais est amené à les recevoir différemment. En réalité, on se sert de cela dans le but d'amener le public à remettre en question ces œuvres, comme nous allons le voir maintenant.

Partie 3

Remise en question des œuvres originales

III. Remise en question des œuvres originales

1. Heureux pour toujours... et après ?

a. Déstructuration progressive

i. Perte de la dichotomie entre le bien et le mal

L'une des thématiques majeures des deux adaptations semble être un questionnement moral sur le bien et le mal. Là où la structure narrative des contes appelle souvent à définir clairement quels personnages sont du côté du bien, et lesquels sont du côté du mal, *Into the Woods* ne prend pas parti : on propose à la place par le biais des personnages une réflexion ce qui constitue ou non une bonne action, mais aussi sur la différence entre le bien et la bienveillance, et enfin sur la notion de justice.

Bien sûr, la situation initiale nous aiguille vers les protagonistes des histoires, mais très rapidement, nous réalisons que le modèle choisi, à la différence d'autres adaptations, comme mentionné plus tôt, n'est pas manichéen dans toutes les histoires. Les personnages présentés ne sont pas moralement vertueux, et il est difficile de les identifier en tant que héros « classiques » de contes de fées. Ils sont souvent amenés à faire des choix immoraux, au détriment d'autres personnages, protagonistes ou non, et ils sont très généralement égoïstes, ce qui conduit à des situations de conflit. Au fur et à mesure de l'histoire, il semble de plus en plus évident que les personnages ne correspondent pas à un exemple à suivre, de par leurs actions, mais aussi par la description que l'on fait d'eux. Il est important de réfléchir alors aux histoires originales : les personnages sont-ils à l'origine des exemples à suivre, ou bien précisément le contraire ? C'est là que les adaptations remettent en question à la fois les contes d'origine, mais aussi les adaptations qui ont pu en être faites. En effet, comme le déplore Zipes dans *Breaking the magic spell: radical theories of folk and fairy tales*, en prenant l'exemple de *Blanche-Neige* et la façon dont Disney a adapté le conte, la façon dont sont présentés les contes dans les média actuels tend à édulcorer le contenu et les implications des contes originaux et leur faire perdre leur substance, faire oublier au public ce que le conte d'origine était.

« The tale involves a violent struggle over power with no holds barred, and it is told with lurid detail and powerful symbols which have deep psychological and social implications. The film saccharinized all these elements and actually switched the focus to the dwarfs who play a minor role in the tale. [...] Though the wicked queen – the force of disorder — dies, the social order is not changed but conserved and restored with youthful winning figures who will keep the realm and their minds spick and span. » - Zipes, 1984, 114

Pourtant, cela ne signifie pas que les personnages des contes originaux (ou du moins des collections de Perrault, des Grimm, et dans la version de Jacobs) sont irréprochables. Bien au contraire, si on réfléchit aux actions des personnages dans ces derniers, on peut critiquer le fait que même s'ils agissent uniquement dans leur propre intérêt, et souvent de façon égoïste, ils ne sont pas punis pour autant, ils sont même souvent récompensés. L'inverse est aussi possible cependant, on peut citer Perrault, qui dans sa version du Petit Chaperon Rouge fait le choix de punir l'héroïne du conte, en n'incluant pas de sauvetage de la petite fille par un chasseur passant par là, la morale du conte étant qu'un enfant bien élevé ne doit pas parler aux étrangers.

Dans la chanson « Your Fault », le Boulanger, Jack, le Petit Chaperon Rouge, et Cendrillon, avec la Sorcière en arrière-plan, incapables d'accepter leur part de responsabilité dans la situation néfaste qu'ils ont créée, rejettent tour à tour la faute sur les autres personnages, cherchant à justifier leurs actions, car ils ne peuvent admettre leur faillibilité, et leur part de responsabilité. Ils finissent d'ailleurs par accuser la Sorcière, car selon eux, sans les haricots magiques, rien de tout cela ne serait arrivé. Dans la chanson « Last Midnight », qui suit directement « Your Fault », la Sorcière désespérée essaie une dernière fois de faire comprendre aux personnages que l'heure n'est plus à déterminer qui est fautif, mais plutôt à trouver une solution au problème que pose la Géante, qui est en passe de tout détruire :

« You're so nice
You're not good, you're not bad
You're just nice
I'm not good, I'm not nice
I'm just right
I'm the witch
You're the world
I'm the hitch, I'm what no one believes
I'm the witch
You're all liars and thieves
Like his father!
Like his son will be too!
Oh, why bother? »

La Sorcière insiste ici sur le fait que les personnages n'ont pas de leçon de morale à donner, car ils sont tous « des menteurs et des voleurs », ce qui factuellement est vrai : pour rappel, tous les personnages présents ont au moins menti à une ou plusieurs reprises, et tous sauf Cendrillon ont volé des choses dans la première partie (certains objets pour le Boulanger, l'or du Géant pour Jack, les sucreries pour le Petit Chaperon Rouge). Elle revient sur les actions égoïstes de chacun des personnages, les met devant le fait accompli, en questionnant le bien-fondé de la logique qu'ils suivaient jusqu'alors. Avant « Your Fault », elle rappelle

d'ailleurs au Boulanger qui vient de perdre sa femme qu'il n'est pas le seul à avoir perdu un membre de sa famille, en effet, tous les personnages présents ont perdu leur famille, la Sorcière comprise. Elle met en avant le fait qu'elle soit mise à l'écart et considérée comme le « problème » du groupe (*the hitch*), et oppose les notions de bien et de mal, ainsi que la notion de bienveillance, avec la notion de raison. Bien qu'elle ne soit plus, à ce moment précis, une sorcière au sens strict du terme, elle se définit encore comme telle, et s'oppose d'elle-même au « monde », ici signifiant le reste des personnages. Cela fait écho au passage où la mère de Jack meurt, où elle déclare « I no longer have my powers. If I did, you think I'd be standing here with all of you? » ce qui indique qu'elle sait qu'elle n'a rien à faire avec les autres personnages en tant que sorcière. On doit néanmoins noter que bien qu'elle critique les autres personnages, elle n'en a pas été moins égoïste dans la première partie, et elle a aussi encouragé d'autres personnages à commettre des actions immorales (par exemple, elle encourage le Boulanger à voler le chaperon de la petite fille).

A noter que la réflexion sur le bien et le mal n'est pas limitée au deuxième acte. En particulier, dans la comédie musicale, le Boulanger et sa femme sont les premiers à rejeter la notion de bienveillance en l'opposant à une notion de nécessité, car « bien agir », agir de façon moralement acceptable, les empêcherait d'avoir l'enfant qu'ils désirent, à travers la chanson « Maybe They're Magic » et sa reprise, qui ne figurent pas dans le film.

« Baker's Wife: There are rights and wrongs and in-betweens--

No one waits when fortune intervenes.

And maybe they're really magic. Who knows?

Why you do what you do. That's the point;

All the rest of it is chatter. »

ii. Indécision, instabilité, passivité

On remarque à travers l'histoire que les personnages sont amenés à réfléchir aux conséquences de leurs souhaits et de leurs actions sur l'histoire, mais aussi sur les autres personnages, mais semblent incapables de prendre des décisions, de faire des choix sensés. La Sorcière remarque par exemple, en parlant des autres personnages, après la mort du Narrateur : « If it was up to you, a decision would never be made. » (Si vous aviez dû choisir, vous n'en auriez pas été capables). Le Narrateur lui-même commente cette incapacité à choisir ou à être acteurs de leur destin : « You must understand, these were not people familiar with making choices... » (ces gens ne sont pas habitués à faire des choix).

Cendrillon et la femme du Boulanger en particulier, sont amenées à réévaluer leurs choix, leurs souhaits, et sont souvent critiquées par les autres personnages pour leur indécision. On note en particulier le fait que Cendrillon, dans son histoire, est invariablement passive, comme nous l'avons décrit plus tôt. Cependant, ces deux personnages sont aussi ceux qui semblent le moins satisfaits de leur situation dans *Into the Woods*. Elles sont tiraillées entre deux souhaits chacune : Cendrillon entre retourner chez elle, où elle peut être elle-même mais où elle est maltraitée, et se marier avec le Prince, chose qu'elle ne désire pas, mais qui lui permettrait de fuir sa situation actuelle. La femme du Boulanger est partagée entre son souhait d'avoir un enfant avec le Boulanger, et son rêve de rencontrer un prince charmant. Cendrillon fera le choix de ne pas choisir, et de laisser le Prince choisir pour elle, tandis que la femme du Boulanger n'aura pas de choix à faire avant le deuxième acte. Elles sont donc passives par rapport à leurs propres souhaits, mais elles restent instables, sans se positionner sur l'un ou l'autre. Cendrillon dit au Prince qu'au lieu de choisir entre ces deux extrêmes, elle préférerait « something in between », un « juste milieu » instable car il ne fait pas réellement partie des options. La femme du Boulanger, dans « Moments in the Woods », remet en question le fait qu'elle soit forcée de faire un choix, soulevant la possibilité de ne pas choisir l'un ou l'autre, ou un juste milieu, mais de pouvoir choisir toutes les options à la fois, ce qui fait d'elle un personnage encore plus instable et plus ambitieux que les autres. On peut considérer que ces personnages qui refusent de choisir et cherchent une troisième issue, rejetant le choix binaire qu'on leur propose servent à critiquer une trop grande simplification de l'être humain dans les contes, avec leur binarité omniprésente, ce qui rejoint le thème du bien et du mal : le conte tend à oublier les zones entre les deux, ce qui donne naissance à des zones floues, instables.

Jack est lui aussi l'un des personnages qui face à un dilemme du même type. Il mentionne d'ailleurs dans « Giants in the Sky » qu'il voudrait aussi la possibilité d'un « entre-deux », et ne pas avoir à choisir entre la vie en bas avec sa mère, et le royaume du Géant dans le ciel. Il oppose les notions de connaissance et d'inconnu, sa maison représentant le domaine du connu, et le château le domaine de l'inconnu. Son souhait serait de pouvoir vivre des aventures, mais sans abandonner le confort de ce qu'il connaît, deux choses qui s'opposent largement, et il est donc en tension entre ces deux souhaits.

Il est important de considérer également l'instabilité des relations entre les personnages, qui créent aussi des tensions dans le bon déroulement de l'histoire. En particulier, on peut citer la relation pour le moins tendue entre le Boulanger et sa femme au

début de l'histoire. Bien que présentés comme une paire au début, ces personnages sont en désaccord, on observe d'abord un rapport de force plutôt qu'une cohésion, ce qui peut nous conduire à remettre en question leur souhait d'avoir un enfant. A plusieurs points de l'histoire, nous sommes amenés à voir que le Boulanger et sa femme ne constituent pas nécessairement des parents idéaux, à la fois parce qu'ils semblent en désaccord jusqu'à la chanson « It Takes Two », mais aussi en raison du fait qu'ils font des choix immoraux.

iii. Départ de personnages « essentiels »

Peut-être parce qu'elle est mise à l'écart, et probablement puisqu'il ne lui reste rien (Raiponce est soit partie pour le film, soit décédée dans la comédie musicale, sa maison et son jardin sont détruits), la Sorcière jette les haricots et disparaît purement et simplement de la scène, ou du film, à la fin de la chanson. Dans la comédie musicale, elle disparaît dans un nuage de fumée, et elle est comme absorbée par la terre dans l'adaptation au cinéma. Elle refuse de subir le même sort que les autres personnages à cause de leurs erreurs, et préfère quitter l'histoire. Nous ne pouvons être certains qu'elle est en vie, car elle ne réapparaît qu'à la fin de la comédie musicale, pour la chanson « Children Will Listen » et la dernière chanson. Le fait qu'elle quitte l'histoire de son propre chef est intéressant, car elle est la seule à le faire. Ce départ révèle une chose : le personnage n'est pas satisfait de l'histoire, ni de la tournure des événements, et refuse d'y prendre part, non pas sans critiquer copieusement les contes et ce à quoi ils ont mené. La Sorcière semble aussi forcée d'être là contre son gré à plusieurs occasions, et mécontente de sa situation. On peut noter « Ever After » (qui clôturait le premier acte), où elle chante avec Florinda et Lucinda, les belles-sœurs de Cendrillon, sur ce qu'elles ont perdu dans cette première partie, et pourquoi elles sont malheureuses (dans la version enregistrée en 1989, elle pousse même les deux sœurs à la fin de leur couplet). Cela fait écho à la mort du Narrateur dans la comédie musicale, quand la Sorcière dit « Some of us don't like the way you've been telling [the story] » (certains d'entre nous n'aiment pas la façon dont vous racontez l'histoire).

Puisque nous parlons du Narrateur, il est aussi l'un des personnages essentiels qui disparaît dans la comédie musicale. Bien qu'il ait potentiellement le rôle le plus important, celui de raconter les histoires, et par la même occasion donner des directions aux personnages, comme un metteur en scène, les personnages s'en débarrassent au début du deuxième acte. Dans la deuxième adaptation, le Boulanger, qui fait office de Narrateur, n'intervient plus de cette façon après le retour des personnages dans les bois. Cela signifie qu'en l'absence du narrateur, les personnages ne sont plus dirigés, ce qui peut expliquer en partie que l'histoire

prenne une tournure plus sombre. On peut cependant se demander tout de même si l'histoire aurait suivi ce chemin même avec la présence du Narrateur, étant donné que ce qui se produit dans le deuxième acte est majoritairement une continuité du premier acte, avec ses conséquences. Le Narrateur n'aurait peut-être pas pu régler la situation. En revanche, si on considère qu'il était celui qui tirait les ficelles depuis le début, comme nous l'avons supposé plus tôt, peut-être que son départ aura permis aux autres personnages d'acquiescer une sorte de libre-arbitre. Était-il, alors, vraiment essentiel ? Si l'histoire continue sans lui, peut-être que non, et ce d'autant plus que comme nous le disions dans l'analyse du personnage lui-même, il semblerait qu'il est presque responsable des événements des histoires, si on accepte qu'il soit en quelque sorte le chef d'orchestre qui dirige ces dernières.

On peut aussi penser à la mort de la mère de Jack. Sans être un personnage essentiel pour l'histoire dans son intégralité, elle est essentielle dans l'histoire originale de Jack, car c'est en partie pour elle que Jack vole l'or des Géants, et la fin de son histoire indique que sa mère fait partie de sa fin heureuse. Peut-on considérer qu'en l'absence de sa mère et de la princesse dont le conte fait mention, Jack ne peut connaître de fin heureuse selon les termes des contes de fée ?

iv. Quid des personnages qui ont rempli leur fonction ?

Comme mentionné auparavant, certains personnages quittent l'histoire d'une façon ou d'une autre. Souvent parce qu'ils ont rempli leur fonction, ils quittent complètement la trame narrative, et disparaissent de l'histoire complètement. Lüthi décrit ce phénomène en notant que lorsque les personnages du conte (ce qui inclut la famille du protagoniste et autres adjouvants) ne sont plus nécessaires, ils ont tendance à disparaître de cette trame, quitte à revenir plus tard, mais sans encombrer l'histoire tant que leur présence n'est pas requise³².

La mère de Cendrillon et Mère-Grand sont des exemples de cette théorie : elles ne sont présentes que brièvement pour servir un but précis, elles ne constituent pas des personnages qui vont rester en arrière-plan par la suite. La mère de Cendrillon n'apparaît que pour donner à Cendrillon la robe qui lui permet d'aller au bal, tandis que Mère-Grand n'existe que pour être dévorée par le Loup.

Les princes disparaissent et ne participent pas ou peu au deuxième acte dans la comédie musicale, car ils ont rempli leur fonction de personnages adjouvants dans les histoires de Raiponce et Cendrillon, et ne sachant pas agir autrement, ils vont chacun à la recherche

³² Lüthi, Max. *The European Folktale : Form and Nature*. Bloomington : Indiana University Press, 1986. p.17

d'une autre princesse. Le Prince de Cendrillon, dans « Any Moment », séduit et embrasse la femme du Boulanger, et on suggère qu'ils ne partagent pas qu'un baiser dans la comédie musicale, puisque l'on retrouve les personnages au sol, et la femme décoiffée après qu'ils aient disparu de la scène, et quand elle chante « Moments in the Woods ». Après cela, il disparaît, soi-disant pour aller terrasser la Géante, mais on le revoit brièvement lorsqu'il rencontre Cendrillon dans la forêt, cependant, c'est la dernière fois pour le film. Dans la comédie musicale, il revient à la fin, dans la finale du spectacle, accompagné de la Belle au Bois Dormant. Dans les deux cas, on suggère donc qu'il a pris la fuite, au lieu de chercher à combattre la Géante. Le Prince de Raiponce connaît deux destins différents selon la version : dans la comédie musicale, après la mort de Raiponce, qui était devenue hystérique, il quitte l'histoire jusqu'à la finale, où il revient avec Blanche-Neige, ce qui permet de supposer que lui aussi avait fui la forêt et la Géante. Dans le film, en revanche, il part avec Raiponce après qu'elle ait été secourue du marais où elle était prisonnière, et on ne le revoit pas du reste de l'adaptation, et Raiponce non plus. On peut émettre l'hypothèse que ces deux personnages agissent de façon archétypique, et n'agissent pas en dehors de l'archétype du prince que l'on a l'habitude de voir dans les contes d'origine, ou des autres adaptations de contes. Pour justifier ses actions, le Prince de Cendrillon explique : « I was raised to be charming, not sincere. I didn't ask to be born a king, and I'm not perfect. I am only human ». On peut se poser la question ici de la part de responsabilité de l'éducation que les princes ont reçu (ce sur quoi nous reviendrons) : ils ont été élevés à agir d'une façon, et ils ont bien rempli leur rôle dans le cadre des contes, mais ils sont incapables de modifier leur comportement quand la situation change, comme Cendrillon qui souhaite toujours aller au festival, même après s'être mariée. Si leurs seules capacités se résument à ce qu'ils affirment eux-mêmes dans « Agony », à savoir « sensitive, clever, well-mannered, considerate, passionate, charming, as kind as i'm handsome, and heir to a throne », et qu'ils ne sont pas capables d'autre chose, alors il est légitime qu'ils quittent la trame narrative, car ils n'ont plus rien à apporter dans la situation telle qu'elle est.

De la même façon, la belle-mère, les belles-sœurs de Cendrillon (son père avec elles dans la comédie musicale), ainsi que l'intendant royal quittent eux aussi l'histoire après la mort de la mère de Jack, et ce dans les deux adaptations. La marâtre justifie ce choix ainsi : « Some people are cut out to battle giants, and others are not. I don't have the constitution. And as long as I can be of no help, I'm going to hide. Everything will work out fine in the end ». Cela suggère que comme les princes, elle et les autres personnages qui partent à ce

moment-là ne sont pas en mesure d'agir hors de leurs propres attributions, et ne peuvent pas apporter d'aide face à la Géante. En particulier, la première partie de la phrase suggère que certains « sont faits » pour certaines choses, ce qui rejoint l'idée que certains personnages sont simplement incapables d'agir dans certains cas. Le Boulanger et sa femme, le Petit Chaperon Rouge, la Sorcière ont déjà eu à faire avec des situations dangereuses (la rencontre avec le Loup, entre autres), et sont plus à même de réussir à trouver une solution. A noter que nous ne les voyons plus dans le film, après leur départ, mais que dans la comédie musicale, on sous-entend qu'ils sont tous décédés en chemin, dans la finale, potentiellement morts de faim car perdus en forêt et incapable de trouver de quoi manger :

« Stepmother: When going to hide, know how to get there.

Cinderella's Father: And how to get back...

Florinda/Lucinda: And eat first... »

Cela confirme que ces personnages n'étaient pas adaptés pour survivre à l'histoire dans le deuxième acte, mais indique qu'il n'y avait pour autant pas d'autre échappatoire. Les personnages qui ont rempli leur fonction, ce pour quoi ils étaient présents, étant incapable de s'adapter, choisissent plutôt de fuir, de quitter l'histoire. Cela rejoint donc bien l'idée avancée par Lüthi, que nous avons mentionné plus tôt.

v. Destruction des lieux connus

Il faut noter une différence très importante entre la comédie musicale et le film à ce moment de transition entre les actes : dans la comédie musicale, le mariage, et la résolution des histoires qui attendaient leur conclusion prennent place avant de commencer le deuxième acte, et le tremblement de terre annonçant l'arrivée de la Géante se produit à l'issue de la chanson d'introduction de celui-ci (qui est absente de l'adaptation à l'écran). Dans l'adaptation de Marshall, on note que le passage entre les deux actes, ainsi que certaines chansons, ont été coupées, on enchaîne directement du mariage de Cendrillon à la suite.

Là où nous pouvons observer une structure, un réseau, les bois semblent s'être refermés sur les personnages, comme une toile dans laquelle ils seraient pris au piège. Même les personnages qui voudraient partir en sont incapables, comme la famille de Cendrillon dont nous discutons auparavant. Les chemins et les repères n'existent plus, à la fois pour entrer, et pour sortir. Le Boulanger et sa femme, ne reconnaissant plus rien, trouve la solution de compter leurs pas pour ne pas se perdre. Les bois ne sont plus accueillants pour qui que ce

soit, et au-delà de l'impossibilité de retrouver leur chemin, la menace de la Géante est toujours présente, ils ne peuvent quitter les lieux avant d'avoir trouvé une solution.

Leurs maisons respectives n'existent plus, ce qui peut signifier plusieurs choses : en premier lieu, cela signifie un pas vers l'inconnu. Le fait de ne pas pouvoir retourner vers les lieux familiers montre que les personnages ont perdu leurs repères et que leur expérience ne leur est d'aucune utilité. Le retour en arrière non plus n'est plus possible, il n'y a plus d'endroit où retourner. Ce thème peut être trouvé dans d'autres contes, on peut citer en exemple *Blanche-Neige*, où cette dernière est forcée de traverser la forêt après avoir été chassée de chez elle, ou *Hansel et Gretel*, qui doivent survivre après avoir été abandonnés dans la forêt par leurs parents.

b. Restructuration

i. Réévaluation des valeurs morales

A l'issue de cette phase d'incertitude que traversent les personnages, et après avoir perdu tous les personnages autres que les protagonistes, en excluant la femme du Boulanger, la Sorcière finit par quitter l'histoire elle aussi à la fin de « Last Midnight ». Non pas sans avoir rappelé aux personnages leur part de responsabilité, ainsi que leur ambivalence vis-à-vis de la situation avec la Géante, ce qui conduit à une réflexion des personnages sur ces notions. Dans ce processus, ils sont donc amenés à revoir leur position par rapport au *status quo* imposé dans les contes. Déjà avant ce passage, grâce à la Sorcière, qui relève souvent les incohérences dans le raisonnement des autres personnages, le public est amené à remettre en question les actions des personnages, mais c'est dans ce passage que les personnages eux-mêmes en deviennent capables. La logique dans *Into the Woods* est biaisée par les notions récurrentes dans les contes, en particulier l'opposition manichéenne entre le bien et le mal, et la nécessité pour les héros de s'opposer à ce qu'ils considèrent être le méchant de l'histoire. Bien sûr, ce modèle fonctionne dans les contes d'origine. Mais *Into the Woods* remettant en question cette logique en explorant l'après des fins heureuses, même les personnages ne peuvent échapper à la réflexion, et sont mis en face de leur propre faillibilité.

Dans « No One Is Alone », les personnages insistent bien sur le fait qu'ils ont enfin compris qu'ils ne pouvaient plus se limiter aux préjugés imposés par les contes, et qu'ils devaient créer leur propre référentiel : on rompt avec les préjugés des contes, et on change de point de vue complètement. En rejetant ces préjugés, les personnages sont capables de dépasser les notions de bien et de mal, et de laisser en retrait la notion de justice, pour assurer

leur propre survie. Pour la première fois, les personnages agissent certes de façon égoïste, mais en ayant conscience de cette dimension, au lieu de rejeter la responsabilité de leurs propres actions sur d'autres personnages. Ils se détachent donc de leur nature de protagoniste de conte, tout du moins selon la définition donnée par Lüthi du rôle du protagoniste dans la punition des antagonistes. On note que « No One Is Alone » comporte le thème des haricots, mais inversé, ce qui indique qu'au lieu du conflit indiqué souvent par celui-ci, nous avançons avec cette chanson vers une résolution du conflit.

ii. Création de nouvelles unités

Malgré la déstructuration à laquelle nous assistons dans la majorité de la seconde partie, avec la disparition de la quasi-totalité des personnages, mis à part les protagonistes, on voit émerger de nouvelles unités des restes des anciennes unités familiales. Principalement, alors que chacun des protagonistes a perdu sa famille d'une façon ou d'une autre, ils choisissent de former ensemble une nouvelle unité familiale, et de vivre ensemble à la fin de l'histoire. Même les Princes, qui se trouvent sans leurs princesses respectives après la mort de Raiponce et le départ de Cendrillon dans la comédie musicale, en viennent à trouver d'autres princesses pour former à nouveau des unités familiales de leur côté. A noter qu'à l'origine, les Princes cherchaient aussi à trouver des épouses, sans doute en partie car ils ne possèdent pas non plus d'unité familiale au début de *Into the Woods*, leurs parents n'apparaissant jamais. Il est important de noter que les unités familiales sont à l'origine bancales, déséquilibrées, et incomplètes (voir pp.72-73). Il n'est donc pas surprenant que ces unités cherchent à se compléter. En l'absence de leurs figures parentales ou familiales respectives, les personnages cherchent à se raccrocher les uns aux autres autant que possible. Pourtant, on remarque que malgré cela, la Sorcière reste exclue du groupe, et ce malgré la similarité de ses expériences avec celles des autres personnages. Cela peut s'expliquer par la place de la Sorcière dans l'histoire, où elle est toujours placée en marge, plutôt que d'être considérée comme un protagoniste par les autres personnages. De plus, Jack et le Petit Chaperon Rouge, ainsi que Cendrillon, n'ont jamais eu à faire avec elle dans le reste de l'histoire, et il est possible qu'elle soit rejetée à cause de sa volonté de résoudre le problème de façon « juste », en sacrifiant Jack, qui est le seul point de référence de ces personnages.

Dans « No One Is Alone », les personnages se rendent compte de la nécessité pour eux de former une nouvelle unité, et de mettre de côté le plan individuel, au profit du collectif, s'ils veulent survivre. A la différence des contes, le protagoniste unique ne suffit plus à mener à bien l'histoire. Si le message de la chanson peut être interprété comme une façon de rappeler

que tout n'est qu'une question de point de vue, il est aussi là pour rappeler aux personnages qu'ils ne sont pas seuls, et qu'ils peuvent se reposer les uns sur les autres. La nouvelle unité ainsi créée est intéressante également car elle est intergénérationnelle, et s'articule autour du Boulanger, seule figure paternelle restante, qui jusque-là était encore en porte-à-faux par rapport à son rôle de père.

iii. Briser le cycle et sortir du bois

Plus tôt, nous discutons de la notion de parentalité et de l'absence de ces figures parentales. Si un thème est omniprésent dans *Into the Woods*, c'est bien celui-là. L'intérêt de la quête dans le deuxième acte est sans aucun doute de pousser les personnages à briser le cycle de l'absence, et de faire prendre conscience aux personnages de leurs responsabilités.

Les personnages ne peuvent sortir du bois qu'après que le cycle de l'absence soit enfin interrompu par le Boulanger. Alors qu'il tentait de fuir et d'échapper lui aussi à son rôle parental, comme son père avant lui, il rencontre l'esprit de ce dernier dans les bois, et nous assistons à une discussion entre lui et son père dans le film, ou à la chanson « No More » dans la comédie musicale, dont le thème est joué en fond dans le film. Ce passage représente un dialogue intérieur pour le Boulanger, son père étant décédé dans la comédie musicale, et dans l'adaptation de 2014, il porte la même veste que le Boulanger (qui était la sienne), indiquant qu'il est impossible qu'il soit vraiment là (bien que l'hypothèse d'un fantôme ne soit pas à écarter complètement si on prend en compte la mère de Cendrillon). Dans ce passage, le Boulanger est en proie à un dilemme : abandonner son fils et les autres personnages, comme l'aurait fait son père, ainsi que le père de Jack, et ainsi fuir ses responsabilités et la Géante, ou faire face à cette dernière, et assumer son rôle de père. Puisqu'il fait le choix de retourner avec le groupe et de reprendre son fils avec lui, il brise dans un même temps ce cycle de l'absence, il est en réalité le premier personnage masculin qui assume sa paternité, et sa responsabilité en tant que père. La façon dont se finit l'histoire, avec le Boulanger prenant la place du Narrateur et acceptant d'accueillir chez lui les autres personnages, montre qu'il accepte bien son rôle paternel, pas seulement auprès de son propre fils, mais aussi vis-à-vis des autres personnages, car il est la seule figure adulte restante après les événements du deuxième acte. Il vient ainsi combler le vide parental de Cendrillon, dont le père était physiquement présent dans la comédie musicale, mais passif, celui de Jack, dont le père était absent, et celui du Petit Chaperon Rouge, dont la mère et la grand-mère ont disparu, et dont le père n'est jamais mentionné.

Si le film suggère que les autres personnages auraient pu trouver une solution pour vaincre la Géante, car ils avaient commencé à réfléchir à un plan avant le retour du Boulanger, la comédie musicale attend le retour de ce dernier, qui est celui qui propose de trouver un plan. On peut donc faire l'hypothèse que comme dans le premier acte, l'histoire ne peut progresser si tous les personnages principaux ne sont pas présents. Sans la décision du Boulanger de revenir, peut-être que la fin aurait été compromise.

2. Une réflexion sur les contes

a. Parodie et auto-dérision, l'absurde

La différence majeure de *Into the Woods*, si on compare la comédie musicale à d'autres adaptations de la même époque, est que toute l'œuvre est fortement marquée par un humour qui n'est pas simplement le produit de l'histoire qui se déroule, mais qui est intentionnel et instrumental dans son écriture. Cet humour n'est généralement pas anodin, car il sert à attirer l'attention du public sur des incohérences des contes, ou même à critiquer la forme du conte. Par exemple, on peut noter que le Narrateur critique souvent la naïveté des personnages, et ce dès le début de l'œuvre, comme le montre son commentaire vis-à-vis du Boulanger : « the Baker had lost his father and his mother in a baking accident – well, at least that is what he believed » (le Boulanger avait perdu ses parents dans un accident de cuisine). Ce passage montre que le Boulanger est naïf, et l'explication fantaisiste de leur décès est ridiculisée par le Narrateur. On peut cependant analyser ce « baking accident » comme un trait d'humour noir, faisant référence à l'expression anglaise « to have a bun in the oven » (avoir un pain dans le four), qui signifie être enceinte, car on apprend peu après que la mère du Boulanger est morte juste après avoir donné naissance, par la Sorcière. On rappelle d'ailleurs cette expression à peine plus tard, quand la Sorcière demande à la femme du Boulanger : « Nothing cooking in there now, is there? » (rien en train de cuire dans ce four, n'est-ce pas ?), en pointant vers le ventre de celle-ci. L'humour noir ou portant sur le macabre est lui aussi bien généralement absent des contes d'origine, le public est plus souvent amené à rire d'une situation amusante, inattendue. Plus tard, la Sorcière propose à la Géante une des sœurs aveugles de Cendrillon en suggérant que c'est pour leur rendre service, ce qui témoigne encore une fois d'un humour portant sur le macabre :

« Witch: Excuse me, but would you like a blind girl instead? [...] »

Witch: Put them out of their misery. »

La comédie musicale n'hésite pas à jouer avec les idiosyncrasies de chaque conte, et s'en moque beaucoup. Par exemple, on s'étonne presque de ne pas voir le Petit Chaperon Rouge s'étonner lorsqu'elle rencontre le Loup à l'apparence presque humaine, capable de parole, tandis qu'elle trouve aberrante la possibilité que Jack ait vu une poule pondant des œufs en or, ou qu'une harpe chante seule, ou même que Cendrillon puisse parler aux oiseaux. Cendrillon, elle, est un peu étonnée du fait que le Boulanger soit en train de parcourir les bois pour rompre une malédiction. A noter que le Boulanger, bien que visiblement perturbé par ce qu'il vient de faire lorsqu'il éventre le Loup, ne questionne pas le fait que le Loup est anthropomorphe non plus. Cependant, il semble que sa femme et lui aient une connaissance plus étendue des créatures que l'on peut trouver dans les contes, au moins dans la comédie musicale, comme le suggère le passage où la Sorcière leur rend visite après le passage de la Géante. On note d'ailleurs ici un trait d'humour, où après avoir suggéré que les dragons, les griffons, et les géants existent, la Sorcière rejette la possibilité de l'existence de manticores. On joue encore avec le vraisemblable ici, car les personnages posent des limites à ce qui est possible ou non :

« Baker: Do you think it was a bear?

Witch: A bear? Bears are sweet. Besides, you ever see a bear with forty-foot feet?

Baker's Wife: A dragon?

Witch: (shaking her head) No scorch marks-- Usually they're linked.

Baker: Manticore?

Witch: Imaginary.

Baker, Baker's Wife: Griffin?

Witch: Extinct.

Baker: Giant?

Witch: Possible. Very, very possible... »

Les personnages sont conscients, dans la comédie musicale, qu'ils sont les personnages d'une histoire, ils mentionnent plusieurs fois ce fait, et leur interaction avec le Narrateur le démontre bien aussi. On peut noter toute la portion juste avant que le Narrateur soit jeté en pâture à la Géante, où les personnages débattent sur le besoin ou non de garder un observateur extérieur pour que l'histoire suive son cours. La femme du Boulanger, dans « Any Moment », où le Prince de Cendrillon la séduit, montre qu'elle est bien consciente

qu'en plus d'être un personnage de conte, elle se trouve actuellement dans le mauvais conte. Ce commentaire existe dans les deux adaptations, et rappelle au public que la scène à laquelle il assiste est absurde :

« Baker's Wife: This is ridiculous,

What am I doing here?

I'm in the wrong story. »

Dans la comédie musicale, on joue aussi avec les incohérences du texte. Par exemple, quand le Prince de Raiponce la retrouve, le texte dit que deux de ses larmes lui rendent la vue miraculeusement, en « tombant dans ses yeux ». La comédie musicale tourne cette scène au ridicule : Raiponce, tenant les jumeaux, est incapable de prendre le Prince dans ses bras comme le décrit le Narrateur. Au lieu de la scène romantique mais improbable qui est décrite, Raiponce secoue sa tête avec force au-dessus de celle du Prince, suggérant qu'elle se cogne la tête sur son front, tout en sanglotant de façon hystérique. Cette scène est remplacée par une version plus littérale dans le film, où Raiponce n'a pas d'enfants, et prend le Prince dans ses bras, laissant couler ses larmes sur ses yeux.

Si bon nombre d'adaptations ou même de contes utilisent l'humour, il est rare que ceux-là soient capable d'auto-dérision, et en particulier dans les adaptations des studios Disney, qui se prennent généralement plus au sérieux. On notera en mention honorable néanmoins *Il était une fois*, sorti en 2007, qui jouait déjà avec les codes du conte en transposant sa princesse dans New York, et en la confrontant au monde réel tel que nous le connaissons. Pourtant, la résolution de ce dernier retrouve cette approche sérieuse du conte de fée, puisque nous pouvons voir que les motifs du conte viennent envahir la « réalité », et les protagonistes connaissent une fin heureuse. Pour revenir à *Into the Woods*, il suffit de voir l'adaptation au cinéma pour voir cela, qui perd beaucoup en humour et en auto-dérision, en présentant de façon littérale les choses qui étaient parodiées dans la comédie musicale. On garde l'incrédulité de certains personnages vis-à-vis des événements, mais on se débarrasse par exemple de passages parodiant les contes originaux ou leurs adaptations. Par exemple, les princesses apparaissant à la fin avec les Prince dans la comédie musicale, en baillant qui plus est, qui sont très évidemment basées sur la représentation des adaptations de Disney (on reconnaît bien la forme et/ou la palette de couleur dans les costumes) et dénotent à la fois d'une façon de se moquer de ces adaptations, mais aussi de montrer au public une intertextualité, de rappeler que *Into the Woods* existe bien en connaissance des œuvres des studios Disney.



Figure 39 : *La Belle au Bois Dormant*, selon Disney (1956)



Figure 40 : *Les Princes avec la Belle au Bois Dormant*, et *Blanche-Neige*



Figure 41 : *Blanche-Neige*, selon Disney (1937)

b. Rejet des codes classiques et du canon établi

Il devient de plus en plus difficile pour les personnages de discerner le bien du mal en utilisant le référentiel du conte de fée, surtout quand la notion de justice s'ajoute à la discussion. « No One Is Alone » est peut-être l'un des meilleurs exemples de cela, car c'est dans cette chanson que les personnages remettent en question ce qui est bien ou mal, mais aussi ce qui est juste, et mettent en avant une notion de « deux poids, deux mesures » qui avait déjà été soulevée par la Sorcière plus tôt dans le deuxième acte. Pour rappel, lorsque le Petit Chaperon Rouge affirme que tuer un loup est différent de tuer un humain, elle lui répond « Ask a wolf's mother » (demande à la mère d'un loup), ce qui remet en question les amalgames que l'on peut faire par rapport aux antagonistes classiques des contes. Dans « No One Is Alone », le Petit Chaperon Rouge semble y avoir réfléchi, car elle se demande si un Géant n'est pas aussi une personne, et si la Géante mérite vraiment d'être tuée. Jack voudrait punir l'Intendant pour avoir tué sa mère, ce à quoi le Boulanger s'oppose, mais il est aussi incapable d'appliquer la même logique à sa propre situation, et ne semble pas considérer qu'il mérite d'être puni pour avoir tué le Géant dans le premier acte. A noter que la Sorcière est la seule qui aurait accepté de sacrifier Jack à la Géante, le considérant comme responsable, et l'échange étant donc « justifié ».

On rejette les représentations génériques des personnages, et on n'hésite pas à exacerber les défauts des héros, tandis que l'on humanise d'autres personnages que l'on considère d'habitude comme les méchants dans les histoires. Par exemple, en imaginant les choix qu'elle a pu faire, pour quelles raisons, et en donnant corps à sa relation avec Raiponce, on amène le public à changer ses attentes vis-à-vis du personnage de la Sorcière tel qu'on le connaît. En réfléchissant à ce qui a conduit aux événements de *Into the Woods*, on peut ressentir de l'empathie pour la Sorcière, et les personnages eux-mêmes semblent aussi revoir leur position par rapport à elle. Cendrillon et le Boulanger rappellent à Jack et au Petit

Chaperon Rouge que même s'ils sont supposés être des antagonistes, les sorcières et les géants ne sont pas nécessairement des personnages mauvais, et que la perception que l'on en a est personnelle, pas universelle : « Witches can be right, giants can be good. [...] Someone is on your side, [...] someone else is not ». Dans la comédie musicale, la chanson insiste aussi sur les conséquences que peut avoir n'importe quelle action : « You move just a finger, say the slightest word. Something's bound to linger, be heard. » Cela rejoint les thèmes de la responsabilité et des conséquences qui ont été mis en avant dans le reste de l'œuvre, et s'oppose invariablement au canon établi par les textes d'origine, mais aussi par les nombreuses adaptations qui existent. Les sorcières, en particulier, sont presque invariablement une figure dangereuse, qui est opposée aux héros des contes d'une façon ou d'une autre. Donner à cette figure marginale une chance d'être un protagoniste dans le contexte du conte, sans pour autant transgresser l'archétype comme a pu le faire L. Frank Baum dans *Le Magicien d'Oz*, avec sa gentille sorcière, offre au public une façon différente d'approcher le personnage et ce qu'il représente, en le réhabilitant en tant que personne plutôt que de le catégoriser avec les monstres ou les méchants des contes de fée.

On peut noter la dimension matriarcale, voire féministe, très présente dans les deux adaptations : à la différence de la vaste majorité des contes, ce ne sont pas des hommes qui détiennent le plus de pouvoir dans *Into the Woods*, mais bien des femmes. Les personnages maternels sont multiples, et influencent invariablement les autres personnages, ils sont souvent ceux qui mettent l'histoire en mouvement (la mère de Jack l'envoie dans les bois, la mère de Petit Chaperon Rouge aussi, la mère de la Sorcière est responsable de la quête de cette dernière...), ce qui n'est pas nécessairement en désaccord avec les contes d'origine, mais cela permet de mettre en exergue la passivité des personnages masculins. Zipes note que dans les contes des Grimm, pourtant, il n'est pas rare que la dimension soit majoritairement patriarcale, et qu'elle prône aussi le monarchisme :

« While the tales exhibit a moral preference for underdogs and acts of kindness, they also reinforce notions of rightful male domination and monarchical rule. In short, the justification of patriarchy is unjust, no matter what religious persuasion one might be, and in the Grimms' time, it was second nature to assume that male domination was religiously justifiable. »
Zipes, 1988, p.13

Ces personnages masculins sont majoritairement absents, d'autant plus les figures paternelles (voir p.63), et lorsqu'ils sont présents, ils n'exercent pas un pouvoir majeur, si l'on exclut le Narrateur. Le père de Cendrillon, par exemple, est passif dans la comédie musicale, et simplement absent du film. Le Boulanger est un personnage incertain, qui se place

difficilement dans une position d'adulte responsable. On note aussi que la famille royale n'exerce aucune traction sur l'histoire, du roi absent aux princes qui n'acceptent pas leur responsabilité en tant que figure d'autorité. Ces personnages dont on attendrait qu'ils prennent la situation en main sont relégués au second plan, et deviennent des personnages qui ne sont pas dignes de confiance, comme le note la Sorcière dans la comédie musicale :

« Baker's Wife: Maybe we should tell someone.

Witch: Who are you going to tell?

Baker: The royal family, of course.

Witch: (lets out a loud cackle) The royal family? I wouldn't count on that family to snuff out a rat! »

On remarque que *Into the Woods* est en complète opposition avec les définitions du conte telles que celles de Krappe, de Propp, ou encore de Lüthi, au moins dans la deuxième partie des adaptations, mais aussi dans la première partie. En premier lieu, en présentant autant de personnages, on rejette l'idée de *Einsträngigkeit* de Lüthi (voir p.10) : l'histoire est constituée non pas d'un seul fil, mais bien d'une trame, pour garder la métaphore textile, qui se tisse de plus en plus étroitement au fur et à mesure que l'histoire progresse. On rejette aussi la suspension d'incrédulité du côté des personnages, qui sont maintenant en mesure de réagir à ce qui les entoure, en particulier aux événements magiques ou surnaturels (voir p.10). Ils deviennent aussi capables de remettre en question le fonctionnement du monde dans lequel ils évoluent, ainsi que le fonctionnement biaisé de ce dernier (le Petit Chaperon Rouge se questionnant sur le meurtre de la Géante). On donne aussi aux personnages une profondeur, une capacité à ressentir et à être influencé par les événements, chose qui manque d'habitude dans les contes.

Into the Woods rejette donc largement les codes du conte, surtout dans la deuxième partie, et ne peut donc pas être considéré comme une simple transposition des contes sur scène ou à l'écran, le genre lui-même ayant été changé entre les deux.

c. La valeur réelle des leçons qu'ils enseignent

Maria Tatar note que bien que les livres de contes et adaptations de ces derniers à destination des enfants sont devenus une sorte de standard, de « matrice » pour la reproduction des contes de fée à notre époque, on ne remet que peu en question l'effet que ces

histoires peuvent avoir sur les enfants qui les reçoivent³³. En effet, nous avons soulevé plus tôt la notion de didactique, et la façon dont ceux qui réinterprètent les contes changent ces derniers pour correspondre à leurs propres idées, mais même en sachant cela, Tatar suggère que non seulement ces idées ne sont pas remises en question, mais que nous devrions aussi réfléchir plus généralement à ce que les enfants peuvent en retirer.

Si le public ne remet pas assez en question la valeur didactique des adaptations, il est encore plus rare que les adaptations elles-mêmes le fassent. Nous parlions plus tôt de l'humour, et de la conscience qu'a l'adaptation d'en être une. Dans la comédie musicale, on peut aussi relever le passage de la mort du Narrateur, où ce dernier indique que nous assistons bien à une adaptation de contes :

« Narrator: It is interesting to examine the moral issues at question here. The finality of stories such as these dictates... [...] Sorry, I tell the story, I'm not part of it. [...]

Narrator: You need an objective observer to pass the story along. [...]

Narrator: If you drag me into this mess, you'll never know how your story ends. You'll be lost.

Baker: (to GROUP) Wait. He's the only one who knows the story. »

Cette prise de conscience qui relève de la métatextualité permet en quelque sorte de rappeler au public qu'il est en train de regarder une adaptation, le rappelle à l'ordre, en rompant l'illusion et en interrompant la suspension d'incrédulité, de sorte qu'il n'accepte pas passivement ce qui se déroule devant lui.

Très souvent, *Into the Woods* amène le public à réfléchir au bien-fondé des actions de chaque personnage, à travers les réflexions des personnages eux-mêmes sur la question. Comme mentionné plus tôt, le Boulanger et sa femme sont les premiers à remettre en question la différence entre le bien et le mal, ainsi que la subjectivité de la chose. A de nombreuses reprises, les personnages sont amenés à se demander si leur souhait vaut la peine de causer du tort, une dimension que les contes d'origine n'explorent que très peu, voire pas du tout. Dans *Raiponce*, les parents de Raiponce doivent faire face aux conséquences de leurs actions, mais ce thème n'est pas présent dans les autres contes adaptés dans *Into the Woods*, comme nous avons pu le décrire plus tôt, car généralement, la fin justifie les moyens dans les contes de fée, et employer la ruse, voler, ou mentir peuvent tout à fait conduire à une fin heureuse quoi qu'il

³³ Tatar, Maria. *Off with Their Heads!: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton University Press, 1993.p.231

arrive. Si on prend un autre exemple, on peut citer *The Three Spinning Women* (*Die drei Spinnerinnen* en allemand) où la protagoniste est récompensée malgré sa paresse et les mensonges de sa mère, simplement parce qu'elle s'est montrée bienveillante à l'égard de trois femmes. *Into the Woods* refuse à ses personnages une résolution aussi simple, et les force à faire face aux conséquences de leurs actions, on ne leur pardonne pas leurs actes aussi facilement que dans les contes d'origine, et on leur rappelle que l'on n'obtient jamais rien sans rien.

En premier lieu, le Boulanger et sa femme sont amenés à voler et mentir à bien des reprises au cours de leur aventure, et bien qu'ils soient récompensés à la fin du premier acte, ayant obtenu un enfant, ils ne sont pas entièrement heureux pour autant, et dans ce premier acte, ils sont en proie à des remords, ne sont pas convaincus de faire les bons choix : nous avons déjà cité « Maybe They're Magic », qui représente sans doute le mieux le dilemme moral de ces deux personnages. En tant que public, nous sommes aussi encouragés par ce biais à réfléchir à la moralité de leurs actions.

La Sorcière est aussi contrainte d'accepter les conséquences de ses actions, qui mènent soit au départ, soit à la mort de sa seule famille, Raiponce. Dans le conte d'origine, la sorcière n'a pas à se remettre en question, car même si elle ne meurt pas, elle s'évapore de la trame narrative après avoir envoyé Raiponce dans le désert où son prince la retrouve plus tard. *Into the Woods* imagine la suite de son histoire, si elle devait faire face aux conséquences de ses actions, mais lui donne aussi plus de profondeur. Avec sa chanson « Last Midnight », les personnages sont contraints de réévaluer leur propre contribution à l'histoire :

« Jack: Maybe I shouldn't have stolen from the Giant.

Little Red Ridinghood: Maybe I shouldn't have strayed from the path...

Cinderella: Maybe I shouldn't have attended the ball... »

Jack est conscient de sa responsabilité dans les événements du deuxième acte. Même si son intention initiale était de voler de l'or pour racheter sa vache, et aurait été acceptable dans le contexte d'un conte de fée, il est dans l'obligation d'accepter sa part de responsabilité dans la destruction du royaume par la Géante. La Sorcière insiste bien sur le fait que puisque Jack est responsable de la mort du Géant, il devrait assumer les conséquences de ses actes.

d. Le vrai rôle de l'adulte selon *Into the Woods*

Into the Woods, dans la comédie musicale et tout autant dans le film, établit un dialogue avec le public, et en particulier avec les adultes, surtout les parents. En effet, si on

considère les personnages principaux, autour de qui tout s'articule, la majorité sont adultes, et l'histoire centrale du Boulanger et sa femme est de toute évidence une histoire qui ne peut que difficilement être comprise par un enfant. Leur but est de rompre une malédiction pour fonder une famille, et la problématique à laquelle ils font face par la suite semble être d'ordre parental, surtout pour le Boulanger : comment élever leur enfant ? La mère de Jack, en particulier dans la comédie musicale, est un personnage qui semble remettre en question son statut de mère, on peut noter en particulier sa conversation avec la femme du Boulanger dans la forêt :

« Jack's Mother: No, and I don't care to ever again. (confidential) Children can be very queer about their animals. You be very careful with your children...

Baker's Wife: I have no children.

Jack's Mother: That's okay too.

Baker's Wife: Yes...well, I've not seen your son today.

Jack's Mother: (annoyed) I hope he didn't go up that beanstalk again. Quit while you're ahead I say. »

Elle suggère ici à la femme du Boulanger que ne pas avoir d'enfant est peut-être une meilleure solution. On peut aussi considérer que son agacement vis-à-vis de son fils, plus ou moins marqué selon leurs interactions, révèle ses regrets par rapport à sa propre situation. Pourtant, elle semble vouloir maintenir Jack dans la situation où il est, et l'infantilise régulièrement, ce qui en fait un personnage ambivalent.

De même, la Sorcière constitue aussi un personnage maternel, avec Raiponce, et certaines de ses chansons portent sur la relation entre un parent et son enfant. On note en particulier « Stay With Me », « Witch's Lament », qui sont rappelées musicalement dans « Children Will Listen » (on peut aussi noter « Our Little World », ajoutée plus tard mais ne figurant pas dans l'enregistrement de 1989, ni dans le film). Ces chansons se répondent entre elles, se font écho, et si « Stay With Me » est destinée à Raiponce, les deux autres sont vraisemblablement destinées au public. On note d'ailleurs que si les deux premières présentent une vision pessimiste de la relation entre l'adulte et l'enfant, ainsi que l'enfant face à l'adversité, la troisième chanson est une version nettement plus apaisée du même thème musical, et pour cause, elle constitue un message plus optimiste. Si « Stay With Me » et « Witch's Lament » comportent beaucoup de négations, insistant sur le refus des enfants d'apprendre, et les mettant en cause dans la perte de la relation parent-enfant, « Children Will

Listen » inverse la tendance, et se concentre sur le fait qu’au contraire, les enfants écoutent, ils apprennent, et surtout, ils observent :

« What did I clearly say?"	« No matter what you say,"	« Careful the things you say,
Children must listen. [...]	Children won't listen.	Children will listen.
What were you not to do?	No matter what you know	Careful the things you do
Children must see— [...]	Children refuse to learn.	Children will see
And learn. [...]	Guide them along the way,	And learn.
Why could you not obey?	Still they won't listen.	Guide them along the way
Children should listen. »	Children can only grow	Children will listen
	From something you love	Children will look to you
	To something you lose. »	For which way to turn
		To learn what to be
		Careful before you say
		"Listen to me!"
		Children will listen. »

On observe une progression, d’abord de ce qu’un enfant devrait faire (must, should), vers ce que les enfants ne font pas, et qui mène à leur perte pour les parents (won’t, refuse, lose). Enfin, on change de registre, et de point de vue : on s’adresse aux parents pour leur rappeler que les enfants écoutent, et surtout, observent, même lorsqu’on ne s’y attend pas. Les parents, les adultes sont donc responsables de ce que les enfants apprennent et deviennent. On revient donc sur l’idée que les enfants reproduisent ce qu’ils observent chez les adultes, comme on a pu le constater avec le Boulanger, la Sorcière, les Princes...

Si on analyse le message de la comédie musicale, le rôle parental semble être avant tout un rôle de transmission. Il incombe aux parents d’éduquer les enfants, de leur apprendre les choses qui leur permettront de survivre dans le monde en tant qu’adultes. On met en avant un questionnement omniprésent sur ce que l’on enseigne aux enfants, comme indiqué plus tôt, mais aussi sur la place de l’adulte dans cet enseignement, et on rappelle aussi que les enfants n’apprennent pas que ce qu’on leur dit d’apprendre, ils apprennent aussi par l’observation, et parfois même simplement par eux-mêmes, par le biais anodin d’une histoire, comme les contes que nous voyons dans *Into the Woods*. Toujours dans « Children Will Listen », l’ensemble des acteurs se réunit pour mettre en garde ceux qui les écoutent :

« Careful the wish you make,
Wishes are children.
Careful the path they take...
Wishes come true,
Not free.
Careful the spell you cast,
Not just on children.
Sometimes the spell may last
Past what you can see
And turn against you...

Witch: Careful the tale you tell.
That is the spell
Children will listen... »

On rappelle au public que chaque action a ses conséquences, et qu'un vœu même anodin peut avoir des répercussions plus grandes que ce qu'on aurait imaginé, comme les adaptations s'attachent à le montrer tout au long des péripéties des personnages. On encourage le public à remettre en question ses actions et leurs conséquences sur non seulement les enfants, mais aussi sur le monde qui les entoure.

e. La fin heureuse est-elle une fin ?

Into the Woods clôt ainsi l'histoire sur une note positive. Cependant, on peut se demander si la fin en est vraiment une, mais aussi si les fins heureuses sont réellement possibles, dans le référentiel du conte. En effet, *Into the Woods* semble rejeter cette notion à plusieurs reprises, déjà simplement par sa structure : à l'issue de la première partie, alors que nous avons atteint la fin heureuse des contes d'origine, on refuse cette fin aux personnages et au récit lui-même. La chanson « Ever After », qui ne figure pas dans le film, est un exemple parfait : les personnages et le Narrateur, tous sur scène, semblent conclure leurs histoires respectives, en reprenant la formule « happily ever after » qui est récurrente dans les contes. Cependant, des personnages rappellent que ce n'est pas une fin heureuse pour tout le monde (la Sorcière et les belles-sœurs), ce qui explique l'exclusion de l'adjectif « happy » ou de l'adverbe « happily » du titre de la chanson. On met en opposition ces personnages malheureux avec les autres, qui sont heureux, malgré le fait qu'ils ont chacun vu leur souhait se réaliser. Ce paramètre de la fin heureuse, le souhait réalisé, est mis en avant dans cette chanson :

« To be happy, and forever,
You must see your wish come true.
Don't be careful, don't be clever,

When you see your wish, pursue.

It's a dangerous endeavor,

But the only thing to do »

Pour atteindre la fin et le bonheur, selon les contes d'origine, il faudrait donc voir son souhait se réaliser. Pourtant, la Sorcière et les belles-sœurs ont fait les frais de leurs souhaits respectifs, et sont toutes punies dans la première partie. On remet donc en question le critère du souhait pour définir la fin heureuse. De plus, puisque l'histoire continue dans le deuxième acte, on peut considérer que la fin du premier ne constitue pas une fin, mais seulement une étape. Le modèle du conte est donc ignoré, comme dans d'autres cas au cours des adaptations. La rupture avec ce modèle est plus inattendue dans la version de 2014, puisqu'on enchaîne de la fin des histoires à la suite directement, sans entracte, avec l'arrivée de la Géante annoncé par un tremblement de terre. En revanche, cela fait aussi que l'on perd cette dimension de réflexion sur le modèle, qui était assurée en partie par les chansons « Ever After », et « So Happy », dans la comédie musicale. Le prologue de la deuxième partie, « So Happy », sert à montrer que les personnages, même s'ils ont obtenu ce pour quoi ils étaient venus dans les bois dans la première partie, ne sont pas tout à fait heureux de leur situation : Cendrillon s'ennuie, Jack voudrait pouvoir retourner au château du Géant, le Boulanger et sa femme n'ont pas assez de place dans leur maison pour élever un enfant... Pourtant, ils affirment être contents de leurs situations respectives. On revient aussi sur cette notion de souhait :

« Wishes may bring problems,

Such that you regret them.

Better that, though,

Than to never get them... »

Les personnages reconnaissent que même si leur souhait a été réalisé, cela n'a pas réglé tous leurs problèmes, au contraire, ils suggèrent que ces souhaits ont pu en causer d'autres. On ne les laisse cependant pas y penser longtemps, puisque le prologue est interrompu par un tremblement de terre, qui met fin à la chanson et à l'action sur scène. En effet, la fin heureuse de certains personnages, à savoir Jack et sa mère, impliquait aussi une fin moins heureuse pour un autre personnage, la Géante. A la différence du conte original, celle-ci vient donc demander réparation aux personnages, détruisant tout sur son passage. Comme nous l'avons déjà suggéré plus tôt, le conte a tendance à cacher ce qui ne rentre pas dans sa trame narrative, ou qui ne va pas dans le sens de la narration, ou du message qu'il

transmet. Ce faisant, on peut considérer que la « fin heureuse » sert à distraire des implications de la fin d'une histoire. On atteint une résolution, mais on ne clôt pas en réalité l'histoire au-delà du protagoniste. En changeant le point de vue dans *Into the Woods*, en pensant aux personnages oubliés dans leurs propres histoires, comme la sorcière dans *Raiponce*, qui disparaît après avoir banni Raiponce et provoqué la chute du prince, ou encore la géante devenue veuve dans l'histoire de Jack, on peut remettre en question ces personnages qui ne sont qu'un instrument dans les contes d'origine, et ne servent qu'à faire avancer l'histoire pour le protagoniste seul. On critique aussi, donc, la simplification des personnages et de ce à quoi ils aspirent dans les contes d'origine. Le mariage de Cendrillon n'exclut en réalité pas l'avènement de situations néfastes par la suite, tuer les loups n'empêchera pas un autre accident pour le Petit Chaperon Rouge, se marier ne fera pas disparaître les années de séquestration de Raiponce, etc.

La fin même des deux adaptations est une fin ouverte : les protagonistes tuent la Géante, mais pour autant, la fin n'est pas une fin heureuse qui conclut vraiment l'histoire. On laisse en suspens la suite, la seule chose qui a été résolue est le danger imminent posé par la Géante, mais les bois sont toujours détruits, ainsi que les habitations de la plupart des personnages. Le Boulanger accepte que les autres protagonistes viennent habiter chez lui, mais sa maison étant en ruine, on peut se demander où ils vont aller. De plus, la fin a été atteinte au prix de nombreux sacrifices : tous les personnages ont perdu leur famille, à l'exception du Boulanger qui garde son fils. On ne résout l'histoire du deuxième acte qu'en tuant un personnage de plus, la Géante. Peut-on donc considérer cette fin comme une fin heureuse, ou même comme une fin ? *Into the Woods* semble tendre vers l'idée contraire. Comme pour nous indiquer que l'histoire n'est jamais vraiment finie, le Boulanger recommence à raconter l'histoire à son fils avant le dernier numéro. La comédie musicale et le film se concluent exactement de la même façon à la fin de la dernière reprise de « Into the Woods », sur les deux notes et les deux mots qui sont prononcés au tout début de l'histoire par Cendrillon : « I wish... ». Retour à la case départ.

Conclusion :

Si une chose est sûre, c'est bien que *Into the Woods* ne constitue pas une adaptation suivant à la lettre les codes du conte tels qu'ils ont pu être définis par de nombreux auteurs, en particulier au 20^{ème} siècle. Au lieu de cela, on se sert du modèle établi pour le critiquer, jouer avec, proposer des lectures nouvelles de contes populaires que tant de monde connaît de nos jours, en s'opposant non seulement aux contes qui servent de source, mais aussi à d'autres adaptations qui ont vu le jour avant elle.

En prenant le modèle et en faisant mine de le suivre, pour mieux s'en détourner, il est clair que les deux adaptations se veulent à la fois une ode aux contes de fée, mais aussi et surtout leur juge, en tenant compte des décennies d'adaptations qui ont pu exister avant elles. Au lieu de reprendre les versions mises en avant par ces dernières, on propose de revenir aux contes qui les ont inspirées, à savoir les contes des frères Grimm ou l'histoire de Jack selon Joseph Jacobs, pour mettre en exergue à la fois les défauts des contes, mais aussi de la vision parfois trop manichéenne et simpliste de ces derniers et de leurs adaptations.

Pour autant, les deux adaptations sont bien différentes. Le procédé de passage de la scène à l'écran, en se concentrant sur le réalisme, et en neutralisant en grande partie l'humour présent dans la comédie musicale, ainsi que la dimension parodique que l'on pouvait y trouver, semble faire perdre au film sa substance en tant que critique du modèle. Changer certains éléments qui constitue en eux-mêmes un message, par leur seule présence à l'écran, comme l'âge des personnages, provoque la perte de certains messages que transmet la comédie musicale. La perte du Narrateur ainsi que l'interaction avec le public fait aussi que l'on perd de façon plutôt importante l'engagement du public dans l'œuvre, qui n'a plus de lien avec ce qui se passe sur scène ou à l'écran.

Et pourtant, on conserve tout de même une bonne partie des messages, y compris la problématique liée à la parentalité et au devoir des adultes envers les enfants, ainsi que le thème des conséquences des actions de chacun, qui constituent les fondations de *Into the Woods* et de sa dimension critique. On peut donc considérer que la comédie musicale ainsi que le film sont chacune à leur façon non pas seulement des adaptations des contes de fée dont elles s'inspirent, mais qu'elles réussissent aussi à remettre en question ces derniers, en actualisant et en transposant le modèle pour mettre en lumière ses écueils et ses failles.

Postface :

Déjà avant de commencer le master LLCER, j'avais des appréhensions vis-à-vis de l'écriture d'un mémoire, et ce d'autant plus parce qu'il était question d'un mémoire de recherche, dont la longueur (une centaine de pages d'après des amis plus âgés) me faisait peur. Souffrant de troubles de l'attention, et donc d'une capacité de concentration limitée, ce qui m'avait déjà posé problèmes à maintes reprises, le mémoire m'aura semblé jusqu'à sa rédaction un obstacle qu'il me serait difficile de surmonter. Cependant, grâce aux mots rassurants de mes directrices de mémoire, j'ai pu mener cette tâche à terme, malgré de nombreux imprévus en chemin.

Le plan initial a dû évoluer entre la proposition initiale et la fin de la rédaction. En effet, j'ai réalisé avec le temps que malgré mes bonnes intentions, certaines parties étaient redondantes, et ont donc été fusionnées pour plus de clarté, tandis que d'autres étaient incomplètes et méritaient d'être étoffées. L'apport théorique de mes directrices ainsi que d'autres professeurs et d'autres amis avec qui j'ai pu échanger entre temps m'a aussi permis de donner plus de poids à mes arguments, et de recadrer plus efficacement certains passages, qui étaient bancals. J'ai aussi pu me rendre compte au fur et à mesure de mes recherches que certaines sources critiques dont je me servais initialement beaucoup avaient été critiquées à leur tour, et qu'une bonne partie de ce que j'avais écrit n'avait finalement pas des fondations aussi solides que ce que j'avais cru. Ainsi, depuis le début de la rédaction du mémoire, j'ai dû reprendre à maintes reprises un nombre conséquent de pages, tant et si bien que j'ai douté de pouvoir terminer la rédaction plus d'une fois.

Pourtant, avoir réussi à finir d'écrire ce mémoire me rassure pour la suite. Il est loin d'être parfait, bien sûr, et j'aurais aimé pouvoir y consacrer plus de temps, mais mes obligations professionnelles et personnelles m'en ont empêché.

Encore une fois, je remercie toutes les personnes qui m'ont entouré dans cette période qui n'aura pas été facile, et en particulier Natacha Rimasson-Fertin et Marie Mianowski, sans qui l'élaboration de ce mémoire aurait été impossible.

Sources :

- Derschowitz, Jessica. « *Into the Woods* » *Costume Designer Colleen Atwood on Creating the Film's Fantasy World*. <https://www.cbsnews.com/news/costume-designer-colleen-atwood-into-the-woods-big-eyes/>. Consulté le 21 août 2022.
- Hetrick, Adam. « A Never-Before-Seen Glimpse of Into The Woods' Original Costume Designs ». *Playbill*, April 25, 2016. <https://playbill.com/article/a-never-before-seen-glimpse-into-the-original-costume-designs-for-broadways-into-the-woods>. Consulté le 21 août 2022.
- Grimm, Jacob and Wilhelm, "Rapunzel," *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* [Children's and Household Tales -- Grimms' Fairy Tales], 7th ed., vol. 1 (Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1857), no. 12, pp. 65-69. Translated by D. L. Ashliman. © 2000-2006. <https://sites.pitt.edu/~dash/grimm012.html>. Consulté le 21 août 2022.
- Grimm, Jacob and Wilhelm, "Aschenputtel," *Kinder- und Hausmärchen* [Children's and Household Tales -- Grimms' Fairy Tales], 7th edition (Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1857), no. 21, pp. 119-26. Translated by D. L. Ashliman. © 2001-2006. <https://sites.pitt.edu/~dash/grimm021.html>. Consulté le 21 août 2022.
- Grimm, Jacob and Wilhelm ;"Rotkäppchen," *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*, vol. 1 (Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1857), no. 26, pp. 140-44. Translated by D. L. Ashliman. © 2000-2002. <https://sites.pitt.edu/~dash/grimm026.html>. Consulté le 21 août 2022.
- *Into the Woods*. Directed by Rob Marshall. Walt Disney Pictures, 2014.
- Joseph Jacobs, "Jack and the Beanstalk," *English Fairy Tales* (London: David Nutt, 1890), no. 13, pp. 59-67. <https://sites.pitt.edu/~dash/type0328jack.html#jacobs>. Consulté le 21 août 2022.
- Lapine, James. Livret de *Into the Woods* (1987). Une version retranscrite est disponible à l'adresse <https://intothewoodsuhs.tripod.com/id9.html>.
- Lapine, James. « Script de Into The Woods (2014) ». *The Internet Movie Script Database*, <https://imsdb.com/scripts/Into-the-Woods.html>. Consulté le 21 août 2022.
- Lapine, James. *Into the Woods*. Directed by James Lapine, May 23 to May 25, 1989, Martin Beck Theater, New York, NY.
- Sondheim, Stephen. *Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011) with Attendant Comments, Amplifications, Dogmas, Harangues, Digressions, Anecdotes and Miscellany*. Random House, 2011.
- Sondheim, Stephen. *Into The Woods: Original Cast Recording*. Masterworks Broadway, 1987.
- Sondheim, Stephen. *Into the Woods (Original Motion Picture Soundtrack)*. Walt Disney Records, 2014.

Bibliographie (cités dans le texte) :

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2021.
- Belmont, Nicole, et Elisabeth Lemirre. *Sous la cendre: figures de Cendrillon*. José Corti, 2007.
- Cartmell, Deborah, et Imelda Whelehan. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge, 1999.
- Cox, Marian Roalfe. *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes*. Folk-lore Society, 1893.
- Cresswell, Tim. *Place: A Short Introduction*. Wiley, 2004.
- Dorfman, Ariel, et al. *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*. OR Books, 2018. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv62hf1k>.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Krappe, Alexander Haggerty. *The Science of Folklore*. New York, Barnes & Noble, 1929. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/scienceoffolklor00krap>.
- Lüthi, Max. *Once upon a Time; on the Nature of Fairy Tales*. New York, F. Ungar Pub. Co, 1970. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/onceupontimeonna0000luth>.
- ---. *The European Folktale: Form and Nature*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/europeanfolktale00luth>.
- Mitaine, Benoît, Roche, David et Schmitt-Pitiot, Isabelle (dir.), *Bande dessinée et adaptation (Littérature, cinéma, TV)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015
- Tatar, Maria. *Off with Their Heads!: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton University Press, 1993.
- Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton University Press, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press, 1975.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. E. Arnold, 1977.
- Warner, Marina. *Once upon a time: a short history of fairy tale*. First edition, Oxford University Press, 2014.
- Zipes, Jack. *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*. Routledge, 2013.

- Zipes, Jack David. *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. New York : Methuen, 1984. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/breakingmagicspe00zipe>.

Bibliographie (non cités dans le texte) :

- Auraix-Jonchière, Pascale. « La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de « Blanche-Neige » ». *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 20, 20, décembre 2014. [journals.openedition.org, https://doi.org/10.4000/ilcea.2787](https://doi.org/10.4000/ilcea.2787).
- Bacchilega, Cristina. *Fairy Tales Transformed?: Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Wayne State University Press, 2013.
- Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif*. Cambridge University Press, 2015.
- Deprêtre, Évelyne, et German A. Duarte. « Transmédialité, bande dessinée & adaptation ». <http://journals.openedition.org/lectures>, Blaise Pascal (Presses universitaires). [journals.openedition.org, https://journals.openedition.org/lectures/32383?lang=es](https://journals.openedition.org/lectures/32383?lang=es). Consulté le 23 août 2022.
- Greenhill, Pauline, et al. « Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Films ». *Fairy Tale Films*, édité par Pauline Greenhill et Sidney Eve Matrix, University Press of Colorado, 2010, p. 1-22. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgn37.5>.
- Labrecque, Maxime. « L'adaptation cinématographique: regard sur une pratique polémique ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 302, 2016, p. 52-56.
- Lewis, C. S. *Of Other Worlds: Essays and Stories*. Harcourt, 2002.
- Naremore, Chancellors' Professor of English and Communication and Culture James, et James Naremore. *Film Adaptation*. Rutgers University Press, 2000.
- Poirson, Martial. « Les Enfants de Poucet : Avatars du conte dans le théâtre francophone contemporain (1989-2012) ». *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 20, 20, décembre 2014. [journals.openedition.org, https://doi.org/10.4000/ilcea.2798](https://doi.org/10.4000/ilcea.2798).
- Tissot, Fabienne. « Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier... ». *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 30, 30, janvier 2011, p. 193-99.
- Zipes, Jack. « The Enchanted Forest of the Brothers Grimm: New Modes of Approaching the Grimms' Fairy Tales ». *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 62, n° 2, avril 1987, p. 66-74. *Taylor and Francis+NEJM*, <https://doi.org/10.1080/00168890.1987.9934193>.

Table des annexes

Annexe 1 : <i>Rapunzel</i>	101
Annexe 2 : <i>Cinderella</i>	103
Annexe 3 : <i>Little Red Cap</i>	107
Annexe 4 : <i>Jack and the Beanstalk</i>	109

Annexe 1 : *Rapunzel*

Jacob and Wilhelm Grimm

Once upon a time there was a man and a woman who had long, but to no avail, wished for a child. Finally the woman came to believe that the good Lord would fulfill her wish. Through the small rear window of these people's house they could see into a splendid garden that was filled with the most beautiful flowers and herbs. The garden was surrounded by a high wall, and no one dared enter, because it belonged to a sorceress who possessed great power and was feared by everyone.

One day the woman was standing at this window, and she saw a bed planted with the most beautiful rapunzel. It looked so fresh and green that she longed for some. It was her greatest desire to eat some of the rapunzel. This desire increased with every day, and not knowing how to get any, she became miserably ill.

Her husband was frightened, and asked her, "What ails you, dear wife?"

"Oh," she answered, "if I do not get some rapunzel from the garden behind our house, I shall die."

The man, who loved her dearly, thought, "Before you let your wife die, you must get her some of the rapunzel, whatever the cost."

So just as it was getting dark he climbed over the high wall into the sorceress's garden, hastily dug up a handful of rapunzel, and took it to his wife. She immediately made a salad from it, which she devoured eagerly. It tasted so very good to her that by the next day her desire for more had grown threefold. If she were to have any peace, the man would have to climb into the garden once again. Thus he set forth once again just as it was getting dark. But no sooner than he had climbed over the wall than, to his horror, he saw the sorceress standing there before him.

"How can you dare," she asked with an angry look, "to climb into my garden and like a thief to steal my rapunzel? You will pay for this."

"Oh," he answered, "Let mercy overrule justice. I came to do this out of necessity. My wife saw your rapunzel from our window, and such a longing came over her, that she would die, if she did not get some to eat."

The sorceress's anger abated somewhat, and she said, "If things are as you say, I will allow you to take as much rapunzel as you want. But under one condition: You must give me the child that your wife will bring to the world. It will do well, and I will take care of it like a mother."

In his fear the man agreed to everything.

When the woman gave birth, the sorceress appeared, named the little girl Rapunzel, and took her away. Rapunzel became the most beautiful child under the sun. When she was twelve years old, the sorceress locked her in a tower that stood in a forest and that had neither a door nor a stairway, but only a tiny little window at the very top.

When the sorceress wanted to enter, she stood below and called out:

Rapunzel, Rapunzel,
Let down your hair to me.

Rapunzel had splendid long hair, as fine as spun gold. When she heard the sorceress's voice, she untied her braids, wound them around a window hook, let her hair fall twenty yards to the ground, and the sorceress climbed up it.

A few years later it happened that a king's son was riding through the forest. As he approached the tower he heard a song so beautiful that he stopped to listen. It was Rapunzel, who was passing the time by singing with her sweet voice. The prince wanted to climb up to her, and looked for a door in the tower, but none was to be found.

He rode home, but the song had so touched his heart that he returned to the forest every day and listened to it. One time, as he was thus standing behind a tree, he saw the sorceress approach, and heard her say:

Rapunzel, Rapunzel,
Let down your hair.

Then Rapunzel let down her strands of hair, and the sorceress climbed up them to her.

"If that is the ladder into the tower, then sometime I will try my luck."

And the next day, just as it was beginning to get dark, he went to the tower and called out:

Rapunzel, Rapunzel,
Let down your hair.

The hair fell down, and the prince climbed up.

At first Rapunzel was terribly frightened when a man such as she had never seen before came in to her. However, the prince began talking to her in a very friendly manner, telling her that his heart had been so touched by her singing that he could have no peace until he had seen her in person. Then Rapunzel lost her fear, and when he asked her if she would take him as her husband, she thought, "He would rather have me than would old Frau Gothel." She said yes and placed her hand into his.

She said, "I would go with you gladly, but I do not know how to get down. Every time that you come, bring a strand of silk, from which I will weave a ladder. When it is finished I will climb down, and you can take me away on your horse." They arranged that he would come to her every evening, for the old woman came by day.

The sorceress did not notice what was happening until one day Rapunzel said to her, "Frau Gothel, tell me why it is that you are more difficult to pull up than is the young prince, who will be arriving any moment now?"

"You godless child," cried the sorceress. "What am I hearing from you? I thought I had removed you from the whole world, but you have deceived me nonetheless."

In her anger she grabbed Rapunzel's beautiful hair, wrapped it a few times around her left hand, grasped a pair of scissors with her right hand, and snip snap, cut it off. And she was so unmerciful that she took Rapunzel into a wilderness where she suffered greatly.

On the evening of the same day that she sent Rapunzel away, the sorceress tied the cut-off hair to the hook at the top of the tower, and when the prince called out:

Rapunzel, Rapunzel,
Let down your hair.

she let down the hair.

The prince climbed up, but above, instead of his beloved Rapunzel, he found the sorceress, who peered at him with poisonous and evil looks.

"Aha!" she cried scornfully. "You have come for your Mistress Darling, but that beautiful bird is no longer sitting in her nest, nor is she singing any more. The cat got her, and will scratch your eyes out as well. You have lost Rapunzel. You will never see her again."

The prince was overcome with grief, and in his despair he threw himself from the tower. He escaped with his life, but the thorns into which he fell poked out his eyes. Blind, he wandered about in the forest, eating nothing but grass and roots, and doing nothing but weeping and wailing over the loss of his beloved wife. Thus he wandered about miserably for some years, finally happening into the wilderness where Rapunzel lived miserably with the twins that she had given birth to.

He heard a voice and thought it was familiar. He advanced toward it, and as he approached, Rapunzel recognized him, and crying, threw her arms around his neck. Two of her tears fell into his eyes, and they became clear once again, and he could see as well as before. He led her into his kingdom, where he was received with joy, and for a long time they lived happily and satisfied.

Annexe 2 : *Cinderella*

Jacob and Wilhelm Grimm

A rich man's wife became sick, and when she felt that her end was drawing near, she called her only daughter to her bedside and said, "Dear child, remain pious and good, and then our dear God will always protect you, and I will look down on you from heaven and be near you." With this she closed her eyes and died.

The girl went out to her mother's grave every day and wept, and she remained pious and good. When winter came the snow spread a white cloth over the grave, and when the spring sun had removed it again, the man took himself another wife.

This wife brought two daughters into the house with her. They were beautiful, with fair faces, but evil and dark hearts. Times soon grew very bad for the poor stepchild.

"Why should that stupid goose sit in the parlor with us?" they said. "If she wants to eat bread, then she will have to earn it. Out with this kitchen maid!"

They took her beautiful clothes away from her, dressed her in an old gray smock, and gave her wooden shoes. "Just look at the proud princess! How decked out she is!" they shouted and laughed as they led her into the kitchen.

There she had to do hard work from morning until evening, get up before daybreak, carry water, make the fires, cook, and wash. Besides this, the sisters did everything imaginable to hurt her. They made fun of her, scattered peas and lentils into the ashes for her, so that she had to sit and pick them out again. In the evening when she had worked herself weary, there was no bed for her. Instead she had to sleep by the hearth in the ashes. And because she always looked dusty and dirty, they called her Cinderella.

One day it happened that the father was going to the fair, and he asked his two stepdaughters what he should bring back for them.

"Beautiful dresses," said the one.

"Pearls and jewels," said the other.

"And you, Cinderella," he said, "what do you want?"

"Father, break off for me the first twig that brushes against your hat on your way home."

So he bought beautiful dresses, pearls, and jewels for his two stepdaughters. On his way home, as he was riding through a green thicket, a hazel twig brushed against him and knocked off his hat. Then he broke off the twig and took it with him. Arriving home, he gave his stepdaughters the things that they had asked for, and he gave Cinderella the twig from the hazel bush.

Cinderella thanked him, went to her mother's grave, and planted the branch on it, and she wept so much that her tears fell upon it and watered it. It grew and became a beautiful tree.

Cinderella went to this tree three times every day, and beneath it she wept and prayed. A white bird came to the tree every time, and whenever she expressed a wish, the bird would throw down to her what she had wished for.

Now it happened that the king proclaimed a festival that was to last three days. All the beautiful young girls in the land were invited, so that his son could select a bride for himself. When the two stepsisters heard that they too had been invited, they were in high spirits.

They called Cinderella, saying, "Comb our hair for us. Brush our shoes and fasten our buckles. We are going to the festival at the king's castle."

Cinderella obeyed, but wept, because she too would have liked to go to the dance with them. She begged her stepmother to allow her to go.

"You, Cinderella?" she said. "You, all covered with dust and dirt, and you want to go to the festival?. You have neither clothes nor shoes, and yet you want to dance!"

However, because Cinderella kept asking, the stepmother finally said, "I have scattered a bowl of lentils into the ashes for you. If you can pick them out again in two hours, then you may go with us."

The girl went through the back door into the garden, and called out, "You tame pigeons, you turtledoves, and all you birds beneath the sky, come and help me to gather:

The good ones go into the pot,
The bad ones go into your crop."

Two white pigeons came in through the kitchen window, and then the turtledoves, and finally all the birds beneath the sky came whirring and swarming in, and lit around the ashes. The pigeons nodded their heads and began to pick, pick, pick, pick. And the others also began to pick, pick, pick, pick. They gathered all the good grains into the bowl. Hardly one hour had passed before they were finished, and they all flew out again.

The girl took the bowl to her stepmother, and was happy, thinking that now she would be allowed to go to the festival with them.

But the stepmother said, "No, Cinderella, you have no clothes, and you don't know how to dance. Everyone would only laugh at you."

Cinderella began to cry, and then the stepmother said, "You may go if you are able to pick two bowls of lentils out of the ashes for me in one hour," thinking to herself, "She will never be able to do that."

The girl went through the back door into the garden, and called out, "You tame pigeons, you turtledoves, and all you birds beneath the sky, come and help me to gather:

The good ones go into the pot,
The bad ones go into your crop."

Two white pigeons came in through the kitchen window, and then the turtledoves, and finally all the birds beneath the sky came whirring and swarming in, and lit around the ashes. The pigeons nodded their heads and began to pick, pick, pick, pick. And the others also began to pick, pick, pick, pick. They gathered all the good grains into the bowls. Before a half hour had passed they were finished, and they all flew out again.

The girl took the bowls to her stepmother, and was happy, thinking that now she would be allowed to go to the festival with them.

But the stepmother said, "It's no use. You are not coming with us, for you have no clothes, and you don't know how to dance. We would be ashamed of you." With this she turned her back on Cinderella, and hurried away with her two proud daughters.

Now that no one else was at home, Cinderella went to her mother's grave beneath the hazel tree, and cried out:

Shake and quiver, little tree,
Throw gold and silver down to me.

Then the bird threw a gold and silver dress down to her, and slippers embroidered with silk and silver. She quickly put on the dress and went to the festival.

Her stepsisters and her stepmother did not recognize her. They thought she must be a foreign princess, for she looked so beautiful in the golden dress. They never once thought it was Cinderella, for they thought that she was sitting at home in the dirt, looking for lentils in the ashes.

The prince approached her, took her by the hand, and danced with her. Furthermore, he would dance with no one else. He never let go of her hand, and whenever anyone else came and asked her to dance, he would say, "She is my dance partner."

She danced until evening, and then she wanted to go home. But the prince said, "I will go along and escort you," for he wanted to see to whom the beautiful girl belonged. However, she eluded him and jumped into the pigeon coop. The prince waited until her father came, and then he told him that the unknown girl had jumped into the pigeon coop.

The old man thought, "Could it be Cinderella?"

He had them bring him an ax and a pick so that he could break the pigeon coop apart, but no one was inside. When they got home Cinderella was lying in the ashes, dressed in her dirty clothes. A dim little oil-lamp was burning in the fireplace. Cinderella had quickly jumped down from the back of the pigeon coop and had run to the hazel tree. There she had taken off her beautiful clothes and laid them on the grave, and the bird had taken them away again. Then, dressed in her gray smock, she had returned to the ashes in the kitchen.

The next day when the festival began anew, and her parents and her stepsisters had gone again, Cinderella went to the hazel tree and said:

Shake and quiver, little tree,
Throw gold and silver down to me.

Then the bird threw down an even more magnificent dress than on the preceding day. When Cinderella appeared at the festival in this dress, everyone was astonished at her beauty. The prince had waited until she came, then

immediately took her by the hand, and danced only with her. When others came and asked her to dance with them, he said, "She is my dance partner."

When evening came she wanted to leave, and the prince followed her, wanting to see into which house she went. But she ran away from him and into the garden behind the house. A beautiful tall tree stood there, on which hung the most magnificent pears. She climbed as nimbly as a squirrel into the branches, and the prince did not know where she had gone. He waited until her father came, then said to him, "The unknown girl has eluded me, and I believe she has climbed up the pear tree."

The father thought, "Could it be Cinderella?" He had an ax brought to him and cut down the tree, but no one was in it. When they came to the kitchen, Cinderella was lying there in the ashes as usual, for she had jumped down from the other side of the tree, had taken the beautiful dress back to the bird in the hazel tree, and had put on her gray smock.

On the third day, when her parents and sisters had gone away, Cinderella went again to her mother's grave and said to the tree:

Shake and quiver, little tree,
Throw gold and silver down to me.

This time the bird threw down to her a dress that was more splendid and magnificent than any she had yet had, and the slippers were of pure gold. When she arrived at the festival in this dress, everyone was so astonished that they did not know what to say. The prince danced only with her, and whenever anyone else asked her to dance, he would say, "She is my dance partner."

When evening came Cinderella wanted to leave, and the prince tried to escort her, but she ran away from him so quickly that he could not follow her. The prince, however, had set a trap. He had had the entire stairway smeared with pitch. When she ran down the stairs, her left slipper stuck in the pitch. The prince picked it up. It was small and dainty, and of pure gold.

The next morning, he went with it to the man, and said to him, "No one shall be my wife except for the one whose foot fits this golden shoe."

The two sisters were happy to hear this, for they had pretty feet. With her mother standing by, the older one took the shoe into her bedroom to try it on. She could not get her big toe into it, for the shoe was too small for her. Then her mother gave her a knife and said, "Cut off your toe. When you are queen you will no longer have to go on foot."

The girl cut off her toe, forced her foot into the shoe, swallowed the pain, and went out to the prince. He took her on his horse as his bride and rode away with her. However, they had to ride past the grave, and there, on the hazel tree, sat the two pigeons, crying out:

Rook di goo, rook di goo!
There's blood in the shoe.
The shoe is too tight,
This bride is not right!

Then he looked at her foot and saw how the blood was running from it. He turned his horse around and took the false bride home again, saying that she was not the right one, and that the other sister should try on the shoe. She went into her bedroom, and got her toes into the shoe all right, but her heel was too large.

Then her mother gave her a knife, and said, "Cut a piece off your heel. When you are queen you will no longer have to go on foot."

The girl cut a piece off her heel, forced her foot into the shoe, swallowed the pain, and went out to the prince. He took her on his horse as his bride and rode away with her. When they passed the hazel tree, the two pigeons were sitting in it, and they cried out:

Rook di goo, rook di goo!
There's blood in the shoe.
The shoe is too tight,
This bride is not right!

He looked down at her foot and saw how the blood was running out of her shoe, and how it had stained her white stocking all red. Then he turned his horse around and took the false bride home again.

"This is not the right one, either," he said. "Don't you have another daughter?"

"No," said the man. "There is only a deformed little Cinderella from my first wife, but she cannot possibly be the bride."

The prince told him to send her to him, but the mother answered, "Oh, no, she is much too dirty. She cannot be seen."

But the prince insisted on it, and they had to call Cinderella. She first washed her hands and face clean, and then went and bowed down before the prince, who gave her the golden shoe. She sat down on a stool, pulled her foot out of the heavy wooden shoe, and put it into the slipper, and it fitted her perfectly.

When she stood up the prince looked into her face, and he recognized the beautiful girl who had danced with him. He cried out, "She is my true bride."

The stepmother and the two sisters were horrified and turned pale with anger. The prince, however, took Cinderella onto his horse and rode away with her. As they passed by the hazel tree, the two white pigeons cried out:

Rook di goo, rook di goo!
No blood's in the shoe.
The shoe's not too tight,
This bride is right!

After they had cried this out, they both flew down and lit on Cinderella's shoulders, one on the right, the other on the left, and remained sitting there.

When the wedding with the prince was to be held, the two false sisters came, wanting to gain favor with Cinderella and to share her good fortune. When the bridal couple walked into the church, the older sister walked on their right side and the younger on their left side, and the pigeons pecked out one eye from each of them. Afterwards, as they came out of the church, the older one was on the left side, and the younger one on the right side, and then the pigeons pecked out the other eye from each of them. And thus, for their wickedness and falsehood, they were punished with blindness as long as they lived.

Annexe 3 : *Little Red Cap*

Jacob and Wilhelm Grimm

Once upon a time there was a sweet little girl. Everyone who saw her liked her, but most of all her grandmother, who did not know what to give the child next. Once she gave her a little cap made of red velvet. Because it suited her so well, and she wanted to wear it all the time, she came to be known as Little Red Cap.

One day her mother said to her, "Come Little Red Cap. Here is a piece of cake and a bottle of wine. Take them to your grandmother. She is sick and weak, and they will do her well. Mind your manners and give her my greetings. Behave yourself on the way, and do not leave the path, or you might fall down and break the glass, and then there will be nothing for your grandmother. And when you enter her parlor, don't forget to say 'Good morning,' and don't peer into all the corners first."

"I'll do everything just right," said Little Red Cap, shaking her mother's hand.

The grandmother lived out in the woods, a half hour from the village. When Little Red Cap entered the woods a wolf came up to her. She did not know what a wicked animal he was, and was not afraid of him.

"Good day to you, Little Red Cap."

"Thank you, wolf."

"Where are you going so early, Little Red Cap?"

"To grandmother's."

"And what are you carrying under your apron?"

"Grandmother is sick and weak, and I am taking her some cake and wine. We baked yesterday, and they should be good for her and give her strength."

"Little Red Cap, just where does your grandmother live?"

"Her house is good quarter hour from here in the woods, under the three large oak trees. There's a hedge of hazel bushes there. You must know the place," said Little Red Cap.

The wolf thought to himself, "Now that sweet young thing is a tasty bite for me. She will taste even better than the old woman. You must be sly, and you can catch them both."

He walked along a little while with Little Red Cap, then he said, "Little Red Cap, just look at the beautiful flowers that are all around us. Why don't you go and take a look? And I don't believe you can hear how beautifully the birds are singing. You are walking along as though you were on your way to school. It is very beautiful in the woods."

Little Red Cap opened her eyes and when she saw the sunbeams dancing to and fro through the trees and how the ground was covered with beautiful flowers, she thought, "If I take a fresh bouquet to grandmother, she will be very pleased. Anyway, it is still early, and I'll be home on time." And she ran off the path into the woods looking for flowers. Each time she picked one she thought that she could see an even more beautiful one a little way off, and she ran after it, going further and further into the woods. But the wolf ran straight to the grandmother's house and knocked on the door.

"Who's there?"

"Little Red Cap. I'm bringing you some cake and wine. Open the door."

"Just press the latch," called out the grandmother. "I'm too weak to get up."

The wolf pressed the latch, and the door opened. He stepped inside, went straight to the grandmother's bed, and ate her up. Then he put on her clothes, put her cap on his head, got into her bed, and pulled the curtains shut.

Little Red Cap had run after the flowers. After she had gathered so many that she could not carry any more, she remembered her grandmother, and then continued on her way to her house. She found, to her surprise, that the door was open. She walked into the parlor, and everything looked so strange that she thought, "Oh, my God, why am I so afraid? I usually like it at grandmother's."

She called out, "Good morning!" but received no answer.

Then she went to the bed and pulled back the curtains. Grandmother was lying there with her cap pulled down over her face and looking very strange.

"Oh, grandmother, what big ears you have!"

"All the better to hear you with."

"Oh, grandmother, what big eyes you have!"

"All the better to see you with."

"Oh, grandmother, what big hands you have!"

"All the better to grab you with!"

"Oh, grandmother, what a horribly big mouth you have!"

"All the better to eat you with!"

The wolf had scarcely finished speaking when he jumped from the bed with a single leap and ate up poor Little Red Cap. As soon as the wolf had satisfied his desires, he climbed back into bed, fell asleep, and began to snore very loudly.

A huntsman was just passing by. He thought, "The old woman is snoring so loudly. You had better see if something is wrong with her."

He stepped into the parlor, and when he approached the bed, he saw the wolf lying there. "So here I find you, you old sinner," he said. "I have been hunting for you a long time."

He was about to aim his rifle when it occurred to him that the wolf might have eaten the grandmother, and that she still might be rescued. So instead of shooting, he took a pair of scissors and began to cut open the wolf's belly. After a few cuts he saw the red cap shining through., and after a few more cuts the girl jumped out, crying, "Oh, I was so frightened! It was so dark inside the wolf's body!"

And then the grandmother came out as well, alive but hardly able to breathe. Then Little Red Cap fetched some large stones. She filled the wolf's body with them, and when he woke up and tried to run away, the stones were so heavy that he immediately fell down dead.

The three of them were happy. The huntsman skinned the wolf and went home with the pelt. The grandmother ate the cake and drank the wine that Little Red Cap had brought. And Little Red Cap thought, "As long as I live, I will never leave the path and run off into the woods by myself if mother tells me not to."

They also tell how Little Red Cap was taking some baked things to her grandmother another time, when another wolf spoke to her and wanted her to leave the path. But Little Red Cap took care and went straight to grandmother's. She told her that she had seen the wolf, and that he had wished her a good day, but had stared at her in a wicked manner. "If we hadn't been on a public road, he would have eaten me up," she said.

"Come," said the grandmother. "Let's lock the door, so he can't get in."

Soon afterward the wolf knocked on the door and called out, "Open up, grandmother. It's Little Red Cap, and I'm bringing you some baked things."

They remained silent, and did not open the door. Gray-Head crept around the house several times, and finally jumped onto the roof. He wanted to wait until Little Red Cap went home that evening, then follow her and eat her up in the darkness. But the grandmother saw what he was up to. There was a large stone trough in front of the house.

"Fetch a bucket, Little Red Cap," she said to the child. "Yesterday I cooked some sausage. Carry the water that I boiled them with to the trough." Little Red Cap carried water until the large, large trough was clear full. The smell of sausage arose into the wolf's nose. He sniffed and looked down, stretching his neck so long that he could no longer hold himself, and he began to slide. He slid off the roof, fell into the trough, and drowned. And Little Red Cap returned home happily, and no one harmed her.

Annexe 4 : *Jack and the Beanstalk*

As recorded by Joseph Jacobs

There was once upon a time a poor widow who had an only son named Jack, and a cow named Milky-White. And all they had to live on was the milk the cow gave every morning, which they carried to the market and sold. But one morning Milky-White gave no milk, and they didn't know what to do.

"What shall we do, what shall we do?" said the widow, wringing her hands.

"Cheer up, mother, I'll go and get work somewhere," said Jack.

"We've tried that before, and nobody would take you," said his mother. "We must sell Milky-White and with the money start a shop, or something."

"All right, mother," says Jack. "It's market day today, and I'll soon sell Milky-White, and then we'll see what we can do."

So he took the cow's halter in his hand, and off he started. He hadn't gone far when he met a funny-looking old man, who said to him, "Good morning, Jack."

"Good morning to you," said Jack, and wondered how he knew his name.

"Well, Jack, and where are you off to?" said the man.

"I'm going to market to sell our cow there."

"Oh, you look the proper sort of chap to sell cows," said the man. "I wonder if you know how many beans make five."

"Two in each hand and one in your mouth," says Jack, as sharp as a needle.

"Right you are," says the man, "and here they are, the very beans themselves," he went on, pulling out of his pocket a number of strange-looking beans. "As you are so sharp," says he, "I don't mind doing a swap with you - your cow for these beans."

"Go along," says Jack. "Wouldn't you like it?"

"Ah! You don't know what these beans are," said the man. "If you plant them overnight, by morning they grow right up to the sky."

"Really?" said Jack. "You don't say so."

"Yes, that is so. And if it doesn't turn out to be true you can have your cow back."

"Right," says Jack, and hands him over Milky-White's halter and pockets the beans.

Back goes Jack home, and as he hadn't gone very far it wasn't dusk by the time he got to his door.

"Back already, Jack?" said his mother. "I see you haven't got Milky-White, so you've sold her. How much did you get for her?"

"You'll never guess, mother," says Jack.

"No, you don't say so. Good boy! Five pounds? Ten? Fifteen? No, it can't be twenty."

"I told you you couldn't guess. What do you say to these beans? They're magical. Plant them overnight and --"

"What!" says Jack's mother. "Have you been such a fool, such a dolt, such an idiot, as to give away my Milky-White, the best milker in the parish, and prime beef to boot, for a set of paltry beans? Take that! Take that! Take that! And as for your precious beans here they go out of the window. And now off with you to bed. Not a sup shall you drink, and not a bit shall you swallow this very night."

So Jack went upstairs to his little room in the attic, and sad and sorry he was, to be sure, as much for his mother's sake as for the loss of his supper.

At last he dropped off to sleep.

When he woke up, the room looked so funny. The sun was shining into part of it, and yet all the rest was quite dark and shady. So Jack jumped up and dressed himself and went to the window. And what do you think he saw? Why, the beans his mother had thrown out of the window into the garden had sprung up into a big beanstalk which went up and up and up till it reached the sky. So the man spoke truth after all.

The beanstalk grew up quite close past Jack's window, so all he had to do was to open it and give a jump onto the beanstalk which ran up just like a big ladder. So Jack climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed till at last he reached the sky. And when he got there he found a long broad road going as straight as a dart. So he walked along, and he walked along, and he walked along till he came to a great big tall house, and on the doorstep there was a great big tall woman.

"Good morning, mum," says Jack, quite polite-like. "Could you be so kind as to give me some breakfast?" For he hadn't had anything to eat, you know, the night before, and was as hungry as a hunter.

"It's breakfast you want, is it?" says the great big tall woman. "It's breakfast you'll be if you don't move off from here. My man is an ogre and there's nothing he likes better than boys broiled on toast. You'd better be moving on or he'll be coming."

"Oh! please, mum, do give me something to eat, mum. I've had nothing to eat since yesterday morning, really and truly, mum," says Jack. "I may as well be broiled as die of hunger."

Well, the ogre's wife was not half so bad after all. So she took Jack into the kitchen, and gave him a hunk of bread and cheese and a jug of milk. But Jack hadn't half finished these when thump! thump! thump! the whole house began to tremble with the noise of someone coming.

"Goodness gracious me! It's my old man," said the ogre's wife. "What on earth shall I do? Come along quick and jump in here." And she bundled Jack into the oven just as the ogre came in.

He was a big one, to be sure. At his belt he had three calves strung up by the heels, and he unhooked them and threw them down on the table and said, "Here, wife, broil me a couple of these for breakfast. Ah! what's this I smell?"

Fee-fi-fo-fum,
I smell the blood of an Englishman,
Be he alive, or be he dead,
I'll have his bones to grind my bread."

"Nonsense, dear," said his wife. "You're dreaming. Or perhaps you smell the scraps of that little boy you liked so much for yesterday's dinner. Here, you go and have a wash and tidy up, and by the time you come back your breakfast'll be ready for you."

So off the ogre went, and Jack was just going to jump out of the oven and run away when the woman told him not. "Wait till he's asleep," says she; "he always has a doze after breakfast."

Well, the ogre had his breakfast, and after that he goes to a big chest and takes out a couple of bags of gold, and down he sits and counts till at last his head began to nod and he began to snore till the whole house shook again.

Then Jack crept out on tiptoe from his oven, and as he was passing the ogre, he took one of the bags of gold under his arm, and off he pelters till he came to the beanstalk, and then he threw down the bag of gold, which, of course, fell into his mother's garden, and then he climbed down and climbed down till at last he got home and told his mother and showed her the gold and said, "Well, mother, wasn't I right about the beans? They are really magical, you see."

So they lived on the bag of gold for some time, but at last they came to the end of it, and Jack made up his mind to try his luck once more at the top of the beanstalk. So one fine morning he rose up early, and got onto the beanstalk, and he climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed till at last he came out onto the road again and up to the great tall house he had been to before. There, sure enough, was the great tall woman a-standing on the doorstep.

"Good morning, mum," says Jack, as bold as brass, "could you be so good as to give me something to eat?"

"Go away, my boy," said the big tall woman, "or else my man will eat you up for breakfast. But aren't you the youngster who came here once before? Do you know, that very day my man missed one of his bags of gold."

"That's strange, mum," said Jack, "I dare say I could tell you something about that, but I'm so hungry I can't speak till I've had something to eat."

Well, the big tall woman was so curious that she took him in and gave him something to eat. But he had scarcely begun munching it as slowly as he could when thump! thump! they heard the giant's footsteps, and his wife hid Jack away in the oven.

All happened as it did before. In came the ogre as he did before, said, "Fee-fi-fo-fum," and had his breakfast off three broiled oxen.

Then he said, "Wife, bring me the hen that lays the golden eggs." So she brought it, and the ogre said, "Lay," and it laid an egg all of gold. And then the ogre began to nod his head, and to snore till the house shook.

Then Jack crept out of the oven on tiptoe and caught hold of the golden hen, and was off before you could say "Jack Robinson." But this time the hen gave a cackle which woke the ogre, and just as Jack got out of the house he heard him calling, "Wife, wife, what have you done with my golden hen?"

And the wife said, "Why, my dear?"

But that was all Jack heard, for he rushed off to the beanstalk and climbed down like a house on fire. And when he got home he showed his mother the wonderful hen, and said "Lay" to it; and it laid a golden egg every time he said "Lay."

Well, Jack was not content, and it wasn't long before he determined to have another try at his luck up there at the top of the beanstalk. So one fine morning he rose up early and got to the beanstalk, and he climbed, and he climbed, and he climbed, and he climbed till he got to the top.

But this time he knew better than to go straight to the ogre's house. And when he got near it, he waited behind a bush till he saw the ogre's wife come out with a pail to get some water, and then he crept into the house and got into the copper. He hadn't been there long when he heard thump! thump! thump! as before, and in came the ogre and his wife.

"Fee-fi-fo-fum, I smell the blood of an Englishman," cried out the ogre. "I smell him, wife, I smell him."

"Do you, my dearie?" says the ogre's wife. "Then, if it's that little rogue that stole your gold and the hen that laid the golden eggs he's sure to have got into the oven." And they both rushed to the oven.

But Jack wasn't there, luckily, and the ogre's wife said, "There you are again with your fee-fi-fo-fum. Why, of course, it's the boy you caught last night that I've just broiled for your breakfast. How forgetful I am, and how careless you are not to know the difference between live and dead after all these years."

So the ogre sat down to the breakfast and ate it, but every now and then he would mutter, "Well, I could have sworn --" and he'd get up and search the larder and the cupboards and everything, only, luckily, he didn't think of the copper.

After breakfast was over, the ogre called out, "Wife, wife, bring me my golden harp."

So she brought it and put it on the table before him. Then he said, "Sing!" and the golden harp sang most beautifully. And it went on singing till the ogre fell asleep, and commenced to snore like thunder.

Then Jack lifted up the copper lid very quietly and got down like a mouse and crept on hands and knees till he came to the table, when up he crawled, caught hold of the golden harp and dashed with it towards the door.

But the harp called out quite loud, "Master! Master!" and the ogre woke up just in time to see Jack running off with his harp.

Jack ran as fast as he could, and the ogre came rushing after, and would soon have caught him, only Jack had a start and dodged him a bit and knew where he was going. When he got to the beanstalk the ogre was not more than twenty yards away when suddenly he saw Jack disappear like, and when he came to the end of the road he saw Jack underneath climbing down for dear life. Well, the ogre didn't like trusting himself to such a ladder, and he stood and waited, so Jack got another start.

But just then the harp cried out, "Master! Master!" and the ogre swung himself down onto the beanstalk, which shook with his weight. Down climbs Jack, and after him climbed the ogre.

By this time Jack had climbed down and climbed down and climbed down till he was very nearly home. So he called out, "Mother! Mother! bring me an ax, bring me an ax." And his mother came rushing out with the ax in her hand, but when she came to the beanstalk she stood stock still with fright, for there she saw the ogre with his legs just through the clouds.

But Jack jumped down and got hold of the ax and gave a chop at the beanstalk which cut it half in two. The ogre felt the beanstalk shake and quiver, so he stopped to see what was the matter. Then Jack gave another chop with the ax, and the beanstalk was cut in two and began to topple over. Then the ogre fell down and broke his crown, and the beanstalk came toppling after.

Then Jack showed his mother his golden harp, and what with showing that and selling the golden eggs, Jack and his mother became very rich, and he married a great princess, and they lived happy ever after.

Tables des illustrations

Figure 1 : Ouverture du rideau (1989)	25
Figure 2 : Cendrillon devant sa maison (1989)	25
Figure 3 : Jack devant sa maison (1989)	25
Figure 4 : Le Boulanger et sa femme devant leur maison (1989)	25
Figure 5 : Les intérieurs juxtaposés(1989)	26
Figure 6 : Intérieur de Cendrillon (1989)	26
Figure 7 : Intérieur de Jack (1989)	26
Figure 8 : Intérieur du Boulanger (1989)	26
Figure 9 : Scène d'ensemble à l'orée des bois.....	26
Figure 10 : Le Narrateur (1989)	27
Figure 11 : La tour de Raiponce (1989)	27
Figure 12 : Maison de Mère-Grand (1989)	27
Figure 13 : Intérieur de la maison de Mère-Grand (1989)	27
Figure 14 : Le château royal, vu de loin (1989)	28
Figure 15 : La maison de Cendrillon (2014)	29
Figure 16 : Maison de Jack (2014).....	29
Figure 17 : Maison du Boulanger (2014)	29
Figure 18 : Vue d'ensemble du départ dans les bois (2014).....	29
Figure 19 : Extérieur de la tour (2014).....	30
Figure 20 : Intérieur de la tour (2014).....	30
Figure 21 : Maison de Mère-Grand (2014)	30
Figure 22 : Château royal (2014)	30
Figure 23 : Cendrillon prise dans la poix (2014)	30
Figure 24 : Schéma simplifié des déplacements des personnages	35
Figure 25 : Les bois en fond pendant "Hello, Little Girl" (1989)	36

Figure 26 : Les bois (2014)	36
Figure 27 : Parterre de fleurs pendant "Hello, Little Girl" (2014)	36
Figure 28 : Schéma actantiel du Boulanger et sa femme	39
Figure 29 : Schéma actantiel de Cendrillon (Into the Woods)	42
Figure 30 : Schéma actantiel de Jack et le Haricot Magique (Into the Woods)	45
Figure 31 : Schéma actantiel de Jack et le Haricot Magique selon Jacobs	46
Figure 32 : Schéma actantiel du Petit Chaperon Rouge	49
Figure 33 : Schéma actantiel de Raiponce	50
Figure 34 : La Sorcière, à droite, avant sa transformation (1989).....	55
Figure 35 : La méchante reine après sa transformation, selon Disney (1937)	55
Figure 36 : La Sorcière au centre, après sa transformation (1989)	56
Figure 37 : La méchante reine avant sa transformation, selon Disney (1937).....	56
Figure 38 : schéma actantiel de la quête de la Sorcière (Into the Woods)	58
Figure 39 : La Belle au Bois Dormant, selon Disney (1956).....	83
Figure 40 : Les Princes avec la Belle au Bois Dormant, et Blanche-Neige	83
Figure 41 : Blanche-Neige, selon Disney (1937)	83

Mots-clés :

Adaptation, Comédie musicale, Adaptation cinématographique, Interprétation, Contes de fée, Contes populaires.

Résumé :

Combien, à l'heure où les adaptations de contes de fée sont innombrables, et qu'Hollywood monopolise les regards, se demandent encore si les fins heureuses sont seulement possibles ? Et si elle l'est, que se passe-t-il après ? Le but de ce mémoire est d'analyser *Into the Woods* sous ses formes de comédie musicale et de film tout en les comparant aux œuvres originales dont il s'inspire. *Into the Woods* ne constitue pas seulement une adaptation sur la scène ou à l'écran des œuvres qui la composent à première vue, mais elle subvertit aussi les codes et les morales des contes dont elle tire sa trame narrative, tout en proposant une histoire inédite. La dimension critique de cette œuvre par rapport aux contes et la façon dont elle les déconstruit et les fait interagir est aussi explorée pour remettre en question le modèle en apparence aseptisé de l'adaptation de contes tel qu'on le connaît avec les adaptations à destination du grand public produites entre autres par les Studios Disney.