



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

4 | 2007

Le conte, la scène

---

## Le conte à la scène

Enquête sur une rencontre (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

Christelle Bahier-Porte

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/223>

DOI : [10.4000/feeries.223](https://doi.org/10.4000/feeries.223)

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007

Pagination : 11-34

ISBN : 978-2-84310-101-4

ISSN : 1766-2842

### Référence électronique

Christelle Bahier-Porte, « Le conte à la scène », *Féeries* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 24 octobre 2008, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/223> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.223>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

---

# Le conte à la scène

Enquête sur une rencontre (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

Christelle Bahier-Porte

---

- <sup>1</sup> *LE PUBLIC DES THÉÂTRES* à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle est avide de spectacle et son goût pour le merveilleux ne se dément pas. Une simple consultation des dictionnaires des théâtres ou des calendriers des spectacles suffit pour se persuader de l'abondance des pièces à sujets merveilleux sur toutes les scènes : l'Académie royale de Musique s'en est fait une spécialité ; la Comédie Italienne, ancienne, nouvelle puis associée à l'Opéra-comique en 1762, n'abandonne jamais ce répertoire ; les théâtres de foire au début du dix-huitième siècle puis l'Opéra-comique de la fin du siècle, les théâtres privés, les théâtres d'éducation, les théâtres des boulevards et même dans une moindre mesure le prestigieux Théâtre Français entendent répondre à leur manière à ce goût persistant pour le merveilleux. S'ouvre alors un vaste champ de recherche, encore largement inexploré, à l'amateur de théâtre comme à l'amateur de contes. En effet, les contes merveilleux en vogue à la fin du dix-septième siècle vont permettre aux dramaturges de renouveler le répertoire « merveilleux » des différents théâtres en profitant en particulier d'un succès de librairie ou de la notoriété d'un auteur – Perrault est sans aucun doute, l'auteur le plus adapté du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Plus profondément, le théâtre va, tout au long du dix-huitième siècle, accompagner les évolutions du genre du conte, oriental, libertin, parodique puis moral à la fin du siècle. Il convient donc de dépasser l'aspect « socio-commercial<sup>1</sup> » de l'exploitation du conte à la scène pour mettre en avant les enjeux poétiques et esthétiques de cette rencontre décisive. Pour cela, nous avons choisi de faire porter notre enquête sur les adaptations de contes à la scène. Parce que l'adaptation est une pratique littéraire riche qui repose sur une relative mise à plat de la spécificité des deux genres concernés, elle permet d'aborder précisément les enjeux de la rencontre entre conte et théâtre et de révéler une identité poétique peut-être inattendue entre ces deux genres. Cette enquête revendique alors bien volontiers son caractère exploratoire et souhaite ouvrir des perspectives de recherche qui viendront l'enrichir.
- <sup>2</sup> En tout état de cause, il convient de ne pas réduire l'analyse en se plaçant du seul point de vue du conte mais d'adopter un principe de réciprocité ou d'interaction pour définir

les enjeux de la rencontre entre conte et théâtre. Il est légitime de se demander ce que devient le conte quand il est mis en scène, d'étudier les modalités de cette « transposition » d'un genre dans un autre mais il est tout aussi nécessaire d'étudier de quelle manière le conte permet au théâtre d'interroger ses propres conditions d'existence, en se confrontant à un genre qui met en question des problématiques qui lui sont consubstantielles : la représentation du merveilleux tant sur le plan théorique que sur le plan technique, le partage de la parole, la prise en compte du destinataire, lecteur ou spectateur. Comme le théâtre, le conte est un genre à effet qui se définit par rapport à son destinataire, qu'il s'agisse de lui promettre de revivre la nostalgie de son enfance, de le distraire, de l'édifier ou encore de l'engager dans un processus critique. Car le conte a ceci de commun avec le théâtre qu'il se plaît à s'auto-représenter à grands renforts de « cadres » ou de scénographies conversationnelles. Le conte repose le plus souvent sur une « fiction de présence<sup>2</sup> » figurant la relation entre un conteur et un auditeur, plus ou moins bienveillant. Le théâtre se définit, quant à lui, comme une illusion de présence rêvant d'abolir la relation entre la scène et la salle mais ne cessant de l'exploiter. Le conte adapté pour le théâtre met alors indéniablement en question la capacité d'enchantement du spectateur, incarnation possible du lecteur de conte.

Conte, Théâtre, Merveilleux

- 3 L'engouement du public de théâtre pour le merveilleux n'est pas nouveau aux siècles classiques. Le genre naissant de la tragédie lyrique dans les années 1670 reprend ainsi l'héritage des ballets de cour, pièces à machines et bergeries du début du siècle qui puisaient déjà dans les grands romans de la Renaissance : *Amadis*, *Roland furieux* ou *La Jérusalem délivrée*. Les magiciens et objets magiques envahissaient alors les scènes de théâtre. Dans la deuxième moitié du siècle en revanche, le Théâtre Français accueille des pièces plus critiques vis-à-vis du merveilleux magique que ce soit *L'Esprit folet* de D'Ouville (1641) qui nie l'existence des fées ou *La Devinresse* de Thomas Corneille et Donneau de Visé (1679) qui inaugure ce que Marie-Françoise Christout appelle le « merveilleux ludique » en insérant les phénomènes merveilleux dans un cadre démystifiant<sup>3</sup>. Les théoriciens, d'autre part, considèrent le spectacle et le merveilleux comme des moyens dramatiques trop faciles et indignes du grand théâtre. Ils se fondent en particulier sur la *Poétique* d'Aristote qui postule qu'on ne peut représenter le merveilleux ou le divin sans remettre en cause le fait que la fiction reste crédible, l'usage des machines est ainsi jugé inefficace et seul le récit peut rendre compte du phénomène merveilleux. Il ne s'agit certes nullement d'interdire le merveilleux au théâtre mais la gageure des théoriciens de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle sera de rendre ce merveilleux « vraisemblable ». Corneille, d'Aubignac puis Rapin et Batteux ont contribué à créer cette nouvelle catégorie esthétique et Philippe Sellier montre comment la réflexion conduit les théoriciens d'une part à rejeter le merveilleux chrétien et le merveilleux magique au profit de la mythologie gréco-latine et d'autre part à élire des genres plus propres au merveilleux : l'épopée et l'opéra en particulier<sup>4</sup>.
- 4 La tragédie lyrique est en effet par excellence le théâtre du merveilleux vraisemblable. Les travaux de Catherine Kintzler ont montré que le merveilleux ne doit pas être considéré comme une « convention » du genre ou un « ornement » mais bien comme la « pierre fondamentale de l'édifice<sup>5</sup> ». À l'opéra, comme dans le théâtre parlé, la vraisemblance est respectée mais il s'agit d'une vraisemblance qui se donne pour modèle un monde autre, un monde fictif et extraordinaire, celui de la fable et de la féerie<sup>6</sup>, gouverné par ses propres lois, comparables à celles du monde « naturel ». Ainsi, le recours aux machines ou aux phénomènes merveilleux est rendu nécessaire par

l'intrigue et, en outre, « n'importe qui ne fait pas n'importe quoi » : chaque personnage surnaturel a son domaine de compétence et son rang dans la hiérarchie fabuleuse. L'action merveilleuse s'insère ainsi dans le « monde naturel » selon des lois compatibles avec lui. Les personnages surnaturels sont dotés de « véhicules » : le nuage, le tapis volant, le char et les phénomènes merveilleux sont fréquemment rapprochés des événements météorologiques : coup de tonnerre, tremblement de terre, ouragan. Cahusac prend par exemple soin de définir cette logique du merveilleux à l'œuvre dans la tragédie lyrique : « quelque peu fondés en raison que soient les enchantements, quoiqu'ils soient contradictoires avec le bon sens [...] l'opinion commune suffit pour donner la liberté aux poètes de les introduire dans un genre consacré à la fiction ; mais ils ne doivent s'en servir qu'en leur conservant des motifs capables de les occasionner et les effets qu'ils produiraient s'ils étaient possibles »<sup>7</sup>. La tragédie lyrique, comme avant elle les pièces à machines ou les ballets de cour, trouve ses sujets dans la mythologie gréco-latine ou les romans de chevalerie de la Renaissance : Alcine, Amadis, Armide, Renaud, Roland côtoient Pandore, Proserpine, Psyché, Médée et Jason ou Télémaque sur les programmes de l'Académie royale de Musique. En revanche, on ne trouve pas de conte adapté pour la scène lyrique. Laura Naudeix signale cependant la tentative du librettiste Le Brun, ardent défenseur de l'opéra et de l'affranchissement de celui-ci par rapport aux règles classiques. Le Brun cherche à renouveler le personnel merveilleux en convoquant Zoroastre, magicien et prophète oriental, « un personnage promis à un grand succès sur la scène de l'opéra<sup>8</sup> » ainsi que Mélusine qui appartient au folklore français et a été remise à la mode par Nodot en 1698<sup>9</sup>. Mais on ne peut dire que Mélusine soit véritablement un personnage de conte, elle rappelle plutôt les fées des grands romans de chevalerie. En revanche, Benjamin Pintiaux montre que le conte a pu être un modèle de composition pour certaines tragédies lyriques, que *Hyppolite et Aricie* de Pellegrin gagne plus à être comparée à *Cendrillon* qu'à la *Phèdre* de Racine. Le conte serait ici un modèle *in absentia*, structural et non revendiqué comme tel : la tragédie en musique serait un genre mixte qui emprunte autant au théâtre qu'au conte<sup>10</sup>.

- 5 L'opéra peut alors nous servir de modèle théorique pour comprendre les enjeux de la rencontre du conte et du théâtre. Comme l'opéra, le conte se revendique dès sa naissance, sous la plume des conteuses comme sous celle de Perrault, comme un genre « moderne » qui entend se constituer une autonomie par rapport aux modèles antiques comme par rapport aux genres existants (le roman et la nouvelle notamment). La « tragédie lyrique », de la même façon, se définit en rapport avec le théâtre parlé auquel elle emprunte certains termes de sa « poétique », comme le montre C. Kintzler, et entend également se constituer comme un genre autonome avec ses propres règles (le merveilleux, la musique, la danse) et son propre univers (celui de la Fable et plus largement de la féerie). Il est d'ailleurs significatif que le conte rencontre l'opéra au cours de la querelle des Anciens et des Modernes. Perrault défend l'opéra comme il défend le conte : l'opéra est un genre moderne, où règne le « merveilleux pur » et qui est capable de s'affranchir des modèles<sup>11</sup>. Dans le camp opposé, Villiers critique l'opéra comme il met en question le conte : dans une épître dédiée « à un homme qui aimait de mauvais ouvrages et surtout les tragédies de l'opéra », il décrit l'opéra comme un « amas monstrueux » dont « la fable et les vers » sont méprisables et où dominent les intrigues galantes et des machines merveilleuses qui ne sont vraisemblables qu'« au besoin<sup>12</sup> ». Dans *l'Entretien sur les contes de fées* (1699), il met en question la raison et la moralité du genre nouveau notamment par rapport à la fable. Conte et opéra, genres modernes et nationaux qui naissent presque en même temps à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle,

s'approprient la catégorie du « merveilleux vraisemblable » théorisée au même moment et s'influencent sans aucun doute réciproquement. Sur le plan thématique, la volonté des conteuses d'associer l'analyse du sentiment et l'in vraisemblance du cadre reprend le « monstrueux » mélange de l'intrigue galante et des machines fustigé par tous les critiques de l'opéra. Il semble donc que le conte emprunte à la tragédie lyrique les principes poétiques de sa « modernité » : un merveilleux pur mais rendu « vraisemblable » et une intrigue galante. Que le conte se retrouve au théâtre peut alors apparaître comme un juste retour des choses et surtout se trouver fondé par des principes communs. Le dialogue à distance entre le théâtre du merveilleux et le conte peut donc bien s'envisager comme un modèle théorique pour notre étude : les deux genres s'influencent mutuellement même si il n'y a pas à proprement parler d'adaptation de conte pour la scène lyrique, l'un sert de modèle poétique à l'autre.

- 6 En revanche, le genre nouveau du conte de fées tel qu'il naît sous la plume de Mme d'Aulnoy et de Perrault dans les années 1690 va venir enrichir le répertoire « merveilleux » de toutes les autres scènes théâtrales. Le Théâtre Italien puis les théâtres de Foire, qui profitent de l'expulsion des Comédiens italiens en 1697, accueillent volontiers des sujets merveilleux, propices à des mises en scènes certes moins prestigieuses qu'à l'Académie royale de Musique mais tout aussi spectaculaires. Le répertoire était d'abord mythologique et romanesque. Chez les Italiens, Fatouville fait jouer en 1684 *Arlequin Jason ou La Toison d'or comique*, Palaprat présente un *Arlequin Phaëton* (1692), Regnard et Dufresny donnent *La Baguette de Vulcain* en 1693, Regnard *La Naissance d'Amadis* en 1694. Les théâtres de la Foire naissent quant à eux sous l'égide du spectacle et de la magie : dans *Les Forces de l'amour et de la magie* (1678), la bergère Grésinde est retenue captive par le magicien Zoroastre qui commande à des diables et offre à sa prisonnière le spectacle de ses sortilèges. Vénus fait finalement disparaître (à vue) sa protégée. Après la publication des contes de Perrault, les fées vont entrer en scène et concurrencer les magiciennes. Les contes offrent indéniablement un nouveau répertoire au théâtre du merveilleux. L'année même de la publication des *Histoires ou contes du temps passé*, Dufresny et Barante font jouer *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oye* à la Comédie Italienne et même la Comédie-Française, pourtant hostile aux pièces à sujet merveilleux ou à grand spectacle, donne *Les Fées* de Dancourt en 1699. Les théâtres se font ensuite régulièrement l'écho des succès des contes et accompagnent l'évolution du genre. Le Nouveau Théâtre Italien, sous l'égide de Luigi Riccoboni en 1716, joue avec succès de nombreuses pièces à sujets féeriques et propose des adaptations de contes. Marivaux donne, par exemple, *Arlequin poli par l'amour* en 1720 inspiré d'un conte de Mme Durand. Les contes orientaux mis à la mode par les recueils des *Mille et Une Nuits* (1704-1717) et des *Mille et Un Jours* (1710-1712) sont très rapidement adaptés : *Arlequin Mahomet* (Foire Saint-Laurent, 1714) ; *Arlequin Hulla* à la foire Saint-Laurent de 1716 et en 1717 à la Comédie Italienne<sup>13</sup> ; *La Statue merveilleuse* (Foire Saint-Laurent, 1720) adaptée d'un conte des *Mille et Une Nuits*, obtient un grand succès et est régulièrement rejouée et réadaptée tout au long du siècle<sup>14</sup>. Les contes des années 1730 plus ouvertement parodiques ou critiques ne sont pas oubliés. *La Sylphide* (Romagnesi et Dominique) en 1730 est jouée au moment de la publication du conte de Crébillon<sup>15</sup>. Favart adapte le conte de Duclos *Acajou et Zirphile*, l'année même de sa publication, sous le titre *Acajou*, lequel sera donné en prose et en vaudevilles à la Foire Saint-Germain de 1744 puis tout en vaudevilles à la Foire Saint-Laurent de la même année et même à l'Académie royale de Musique en octobre 1744<sup>16</sup>. Au Théâtre Français, Nivelles de la Chaussée propose en 1742 une adaptation de *La Belle et la Bête* de Mme de

Villeneuve (1740) et en 1743 Cahusac donne *Zénéyde* à partir du conte éponyme d'Hamilton. Voisenon propose quant à lui une adaptation de *Fleur d'Épine* en 1776. À la fin du siècle, les contes moraux sont également mis en scène. Comme il a transposé avec succès *L'Ingénu* de Voltaire sous le titre *Le Huron* pour la Comédie Italienne (1768), Marmontel adapte ses propres contes moraux pour la scène : *Annette et Lubin* en mars 1762, *Lucile* en 1769. Les contes moraux ont également inspiré Favart qui adapte également *Annette et Lubin* dès 1762 avec Voisenon, puis donne *L'Amitié à l'épreuve* en 1770. Rochon de Chabannes propose quant à lui une adaptation de *Heureusement*, en un acte et en vers pour la Comédie-Française en 1762. Si tous les « genres » de contes sont transposés à la scène, il faut tout de même reconnaître la prégnance des contes de Perrault dans le répertoire féerique, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et même au delà comme le montre Noémie Courtès<sup>17</sup>. *Riquet à la Houppe* sert de modèle aux *Fées* de Romagnesi et Procope Couteaux ; Anseaume propose une nouvelle *Cendrillon* pour l'Opéra-Comique en 1759 ; Sedaine un *Raoul Barbe Bleue* en 1789, *Le Petit Poucet* inspire Carmontelle en 1768-1769 pour ses *Proverbes dramatiques*. Mais les contes de Perrault peuvent aussi fournir de simples prétextes à des intrigues nouvelles : *Arlequin roi des Ogres ou les Bottes de sept lieues* est donnée à la Foire en 1720, *La Foire des fées* reprend le motif des *Souhaits ridicules*, par ailleurs très ancien et fréquemment joué sur la scène italienne<sup>18</sup>. Isabelle Degauque montre comment Marignier profite à la fois de la mode des contes orientaux et de la renommée des contes de Perrault pour *La Pantoufle* en 1730<sup>19</sup>. Perrault et les personnages de ses contes deviennent ainsi au fil du siècle une sorte de référence en matière de féerie. La multiplicité des adaptations proposées montre déjà à la fois l'infinie plasticité du conte qui peut se plier à de multiples mises en situation nouvelles, et son caractère irréductible : sous les traits de Raoul, on reconnaît Barbe Bleue. Le plaisir du spectateur, comme de l'adaptateur peut-être, repose alors autant sur l'ingéniosité de l'adaptation qui déplace et démembré le conte que sur la reconnaissance d'un fonds féerique inaliénable. Nous y reviendrons. Marie-Emmanuelle Plagnol montre que les théâtres d'éducation cèdent en revanche assez peu à la magie du conte : pour M<sup>me</sup> de Genlis qui donne quelques pièces féeriques, dont la plus célèbre est *La Belle et la Bête* à partir du conte de Mme Leprince de Beaumont, le merveilleux n'est qu'un « habit » pour mettre en avant la raison et la leçon de morale. Quant aux théâtres de société, ils accueillent de même peu d'adaptations de conte à proprement parler mais aiment à représenter le merveilleux, ne serait-ce que pour le plaisir du déguisement et de la métamorphose des acteurs<sup>20</sup>.

Les machines du merveilleux

- 7 Le théâtre du merveilleux, dont relève le conte adapté pour la scène, est d'abord en effet un théâtre spectaculaire qui use des ressources des machines, de la musique et de la danse, lesquelles sont chargées de rendre le merveilleux sensible quand le théâtre régulier, défini sur le modèle de la tragédie, s'efforce de le contenir. Si selon Aristote, le spectacle fait la supériorité de la tragédie sur l'épopée et est un facteur indéniable de « séduction », il est cependant indigne de la tragédie dont les effets doivent naître du seul « système des faits » : « il faut qu'indépendamment du spectacle, l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent, on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe. [...] Produire cet effet par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art, c'est affaire de mise en scène »<sup>21</sup>. Or le théâtre du merveilleux est sans aucun doute un théâtre de l'effet qui se fonde sur l'art de la mise en scène et des machines. C'est d'ailleurs le trait commun à toutes nos adaptations de contes, quelle que soit la scène à laquelle elles se destinent. L'opéra sert ici de nouveau de modèle : les

machines de l'opéra sont reprises, à leur échelle, sur les théâtres des Foires ou à la Comédie Italienne. Ainsi, l'écriture d'une pièce à sujet merveilleux, qu'il soit issu du conte, de la Fable, du roman de chevalerie, de l'imagination du dramaturge, oblige l'auteur à tenir compte des possibilités techniques du décorateur, technicien puis du « truquiste » qui, comme le montre Noémie Courtès, devient omniprésent pour la représentation des « féeries » du XIX<sup>e</sup> siècle. Les « machines » les plus fréquemment utilisées sont celles qui permettent les changements à vue, notamment grâce à un plateau tournant et les systèmes permettant les disparitions et apparitions soudaines, à grands renforts souvent de feux d'artifices. Les machines accompagnent les manifestations du « merveilleux fort<sup>22</sup> » et visent le ravissement du spectateur, c'est un effet essentiel des spectacles de l'Opéra. Ces machines sont dessinées par Torelli ou Berain et l'enjeu était souvent de « composer des pièces où l'on puisse utiliser une machine déjà éprouvée, ou éventuellement de rajouter des scènes à effets, gratuites quant au développement de l'intrigue, mais qui permettent de mieux exploiter (et donc de mieux rentabiliser) le matériel et les talents des décorateurs<sup>23</sup> ». Il faut préciser que les grandes innovations en matière de « machines » interviennent surtout au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les techniques de Torelli sont encore utilisées jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et seule la généralisation des appareils électriques apportera un changement notable. Marie-Françoise Christout parle d'une « esthétique du prodige » pour qualifier ces manifestations scéniques du merveilleux : pantomime, funambules, fantasmagories, jeux d'eau, de lumière, pyrotechnie et constate que « le merveilleux immatériel recourt à une masse considérable d'effets matériels<sup>24</sup> ». On comprend que les scènes à machines soient alors toujours les mêmes d'une pièce à l'autre, d'une scène à l'autre.

- 8 Les changements de décor sont prisés par les adaptateurs de contes. Dufresny en 1697 termine *Les Fées* sur un changement à vue : « Arlequin donne un coup de baguette et le théâtre représente un palais magnifique » ; *Le Jeune Vieillard* (1722), en trois actes, offre quatre décors différents : l'extérieur d'un palais (acte I), un riche appartement (II), une île (III), l'appartement de la reine (III, s. 13). *Amour pour Amour* donnée au Théâtre Français en 1742, propose encore un changement de décor : « Le théâtre change et représente un Bosquet orné d'orangers avec un berceau de fleurs au milieu duquel est la statue de Zémire » (acte III, scène III). Les apparitions d'êtres merveilleux s'accompagnent de coups de tonnerre et d'éclairs, comme à l'opéra : « Aussitôt, l'air s'obscurcit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la terre tremble et le palais se change en désert » (*Le Jeune Vieillard*). Sur les théâtres de la Foire, les auteurs rivalisent d'imagination pour montrer le merveilleux avec des moyens moindres qu'à l'opéra. Pour *La Statue merveilleuse* (1720), une note des auteurs précise que le miroir magique qui sert à juger de la vertu des jeunes filles : « est fait de façon qu'en appuyant le doigt sur de petits boutons qui sont autour de la bordure, la glace paraît plus ou moins ternie<sup>25</sup> ». Le char volant des divinités mythologiques de l'opéra se retrouve, par exemple, dans *Acajou* de Favart : la fée Harpagine « enlève Zirphile dans un char tiré par un dragon volant » (sc. 8) mais est parfois remplacé par une simple caisse : dans *Arlequin Mahomet* (1714), Arlequin traverse la scène dans un coffre « sur lequel sont peints des groupes de nuages et un croissant » (sc. 11). Un énorme géant occupe la scène de *Roger roi de Sicile* (1731), adapté d'un conte des *Mille et Un Jours* puis celle du *Conte de fées* (1735)<sup>26</sup>. La gageure technique est atteinte lorsqu'il s'agit de montrer l'invisibilité. Lesage propose le stratagème suivant pour *Arlequin invisible* (1713) : « Asmodée prend le chapeau d'Arlequin, y attache une plume qui a la vertu de rendre invisible et se couvre ensuite du chapeau. Arlequin n'apercevant plus le démon le

cherche. Asmodée ôte le chapeau et se rend visible ». Dans *La Sylphide* (Dominique et Romagnesi, 1730), une sylphide et une gnomide sont censées agir sur scène « sans être vues » et les acteurs jouent donc de la convention de l'aparté. La représentation du merveilleux est donc bien un enjeu central pour l'adaptation d'un conte au théâtre : tous les adaptateurs acceptent volontiers de mettre en scène le merveilleux, qu'il soit « faible » par le biais des décors ou de personnages types, ou « fort » lors des changements à vue ou des métamorphoses.

- 9 Cependant, si les scènes qui accueillent le merveilleux du conte empruntent aux prestigieuses machines de l'opéra, elles s'en moquent également comme d'un ressort obligé du merveilleux théâtral : une caisse de bois, une baguette, un jeu d'acteur, une danse peuvent alors remplacer avantageusement une machine spectaculaire. Cet usage des machines permet alors peut-être de pointer une spécificité de l'adaptation d'un conte au théâtre ; celle-ci doit nécessairement se situer par rapport à deux modèles : celui du conte, nous y reviendrons à propos de la poétique de l'adaptation, mais aussi celui du théâtre du merveilleux par excellence qu'est l'opéra. De cette position nécessairement et doublement seconde, l'adaptateur peut faire une filiation en reprenant les techniques de l'opéra pour servir, dans une logique de l'admiration, le merveilleux du conte choisi ou bien adopter une logique discrètement, ou ouvertement, parodique en se moquant de ces machines spectaculaires. Ce n'est pas seulement une question de contraintes ou de moyens techniques, puisqu'une même scène, à une même époque, peut présenter des spectacles à grands effets comme des pièces plus dépouillées.
- 10 En diachronie, cependant, les spécialistes des différents théâtres du XVIII<sup>e</sup> siècle ont montré une atténuation des grands effets merveilleux au profit d'une intrigue qui privilégie les sentiments, la morale voire à la fin du siècle la philosophie et la politique. Xavier de Courville note une « décadence » du merveilleux à la Comédie Italienne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré quelques tentatives de Luigi Riccoboni fils – avec *Le Palais des fées*, par exemple, qui renoue avec la pyrotechnie – et des Véronèse père et filles qui entendent revenir à la féerie en réaction contre les « abus de la littérature » et jouent des pièces comme *Coraline esprit follet*, *Coraline magicienne*, *Coraline Fée*<sup>27</sup>. Philippe Vendrix et Manuel Couvreur font un constat similaire pour l'Opéra-Comique après sa réouverture en 1752<sup>28</sup>. Les études particulières proposées par Catherine Ramond autour des contes de Perrault puis dans ce numéro à partir des adaptations de *La Belle et la Bête* vont dans le même sens : « il semble bien que les adaptations des contes au XVIII<sup>e</sup> siècle aient subi cette atténuation voire cet effacement du merveilleux qu'on observe dans le conte lui-même<sup>29</sup> ». En effet, ce mouvement d'atténuation du grand spectacle correspond à l'évolution du genre même du conte : de la féerie galante puis orientale du début du siècle au « moralisme » fin de siècle en passant par la parodie et le libertinage à la manière de Crébillon ; il correspond également à l'évolution du théâtre comique : de l'inventivité polymorphe et joyeuse de la première moitié du siècle au « sérieux » théorisé par Diderot dans les années 1750<sup>30</sup> qui gagne l'opéra-comique tel qu'il est repris par Favart ou Sedaine. Cependant, l'atténuation du « merveilleux fort » à la scène n'est pas seulement un fait historique qui accompagne l'évolution générale du conte et des genres théâtraux. Elle peut relever d'un choix du dramaturge par rapport à sa propre compréhension du conte. Rappelons que les conteuses de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècles prétendaient proposer une peinture vraie des sentiments amoureux dans un cadre fantaisiste. Nadine Jasmin



montre comment Mme d'Aulnoy se plaît à décrire les différentes étapes de la carte du tendre : la naissance de l'amour, ses incertitudes, ses illusions et participant à « l'invention d'un merveilleux amoureux<sup>31</sup> ». Dans « Riquet à la Houppe » comme dans « La Belle au bois dormant », Perrault déplace le merveilleux de la métamorphose ou de l'aventure chevaleresque vers le merveilleux du sentiment. Au théâtre, c'est sans aucun doute Marivaux qui reprend à son compte cette notion de « merveilleux amoureux » aux effets plus spectaculaires parfois que le merveilleux fort de la féerie. Dans *Arlequin poli par l'amour*, adapté d'un conte de M<sup>me</sup> Durand, il reprend certes le personnage de la fée et la baguette magique mais refuse les mises en scène spectaculaires : pas de « char de perles » tiré par des « éléphants d'un fort beau bleu », pas de sylphes ou de furies<sup>32</sup>. Le merveilleux porte désormais sur la surprise de l'amour capable de métamorphoser les cœurs ou sur l'épreuve imposée à l'être aimé. Cet usage « atténué » du merveilleux au profit du sentiment fera école chez les dramaturges adaptateurs de contes qui y voient une solution dramaturgique idéale pour retrouver cette alliance entre le merveilleux et la galanterie qui faisait le succès de leur double modèle : le conte et l'opéra. Nathalie Rizzoni montre très précisément, dans ce numéro, comment Romagnesi et Couteaux relisent Perrault à l'aune de Marivaux pour leur adaptation de « Riquet à la Houppe » intitulée *Les Fées*. Nivelle de La Chaussée reprend également le modèle marivaudien pour *Amour pour Amour*, à tel point que le marquis d'Argenson ne note pas l'origine du conte mais remarque la « vérité » de la peinture de l'amour<sup>33</sup>. Le goût pour le spectacle féerique ne se dément pourtant pas comme le prouve la permanence des scénarios merveilleux sur toutes les scènes tout au long du siècle mais, après Marivaux, il semble que l'enjeu soit moins d'éblouir par le spectacle des machines, ce qui était l'objet de l'opéra, que de parvenir à un équilibre dramaturgique entre l'intrigue d'amour (puis de morale) et la part du spectacle, à une harmonie entre le merveilleux sentimental ou moral et le merveilleux spectaculaire, sans que celui-ci ne soit remis en cause.

La transposition du conte à la scène

- 11 Dans le domaine de la poétique, l'adaptation d'un conte pour la scène relève de la transposition d'un genre dans un autre, une pratique de réécriture qui relève certes de l'exercice de style mais permet aussi d'engager une réflexion d'ordre esthétique sur les deux genres concernés, le conte et le théâtre. Quel est l'effet visé par l'adaptateur ? Entend-il seulement profiter du succès d'un conte ? Le conte offre-t-il un nouveau scénario, au même titre qu'une nouvelle ou un roman, ou se révèle-t-il un genre particulièrement propice à la mise en scène ?
- 12 Pour Gérard Genette, l'adaptation théâtrale d'un genre narratif relève de la transposition en régime sérieux, « de loin la plus riche en opérations techniques et en investissements littéraires<sup>34</sup> ». Le poéticien Gérard-Denis Farcy résume la difficulté de l'opération :

Au départ, les positions sont exclusives : d'un côté, il y a récit d'une histoire par narration ultérieure, de l'autre une action, c'est-à-dire une histoire en cours sans médiation ni décalage temporel ; d'un côté un personnel manipulé (par l'omniscience), de l'autre un personnel nanti de l'autonomie ; d'un côté un découpage de faible impact, de l'autre une scansion beaucoup plus prégnante (actes, scènes, tableaux) ; d'un côté une écriture homogène, de l'autre une parole diversifiée ; d'un côté un espace-temps absolument libre, de l'autre son équivalent dont la marge de manœuvre dépend de l'aval (la scénographie)<sup>35</sup>.

- 13 Par rapport au roman cependant, si on pense aux études structurales de Propp, le conte semble *a priori* plus facile à adapter pour le théâtre : c'est un genre court fondé sur une intrigue linéaire autour d'un méfait qu'il convient de réparer. Les personnages peuvent se réduire à des fonctions : héros, adjuvants ou opposants. Le schéma actanciel du conte peut alors se rapprocher aisément de celui du théâtre. Christian Delmas montre ainsi qu'*Andromède*, tragédie à machine de Corneille (1650), peut se rattacher par sa structure « à la catégorie du conte », avec des personnages qui « apparaissent comme des fonctions dans un jeu de relations dynamiques » et un schéma actanciel qui répond au système sémiotique de Greimas. Il conclut que la « dimension mythique rendue à la fable antique est largement redevable au merveilleux de conte de fée<sup>36</sup> ».
- 14 Outre une « morphologie » comparable, le conte et le théâtre, en particulier la comédie, se donnent comme principaux objectifs de divertir et, dans une moindre mesure, d'instruire en peignant les mœurs contemporaines. Le conte est en effet principalement adapté pour la scène comique que ce soit en prose ou en vers, sous forme de vaudevilles ou d'opéras comiques, pas nécessairement parce que le conte serait un genre mineur ou un « petit » genre, digne d'alimenter les « petites » scènes mais peut-être parce que le conte est un genre essentiellement comique. Marmontel met en évidence cette parenté entre conte et comédie dans ses *Éléments de littérature* : « Le conte est à la comédie ce que l'épopée est à la tragédie mais en petit ». Il décrit ainsi la tâche du conteur en la comparant à celle du dramaturge : « le conteur doit décrire et peindre, rendre présent aux yeux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime et le tableau de l'action », en évitant les « longueurs ». Il précise ensuite que « la partie la plus piquante du conte sont les scènes dialoguées<sup>37</sup> ». Marmontel a essayé de mettre lui-même en pratique cette parenté qu'il théorise. Dans la préface de ses *Contes moraux* de 1766, il se donne explicitement un modèle dramatique et se vante en particulier d'avoir rendu les dialogues plus vifs en supprimant les propositions incises. Et c'est sans fausse modestie qu'il affirme créer un genre lorsqu'il adapte des contes pour la scène. Dans ses *Mémoires*, il note le « plein succès » reçu par *Le Huron*, adaptation dramatique de *L'Ingénu* de Voltaire et rédige *Lucile* en collaboration avec Grétry. Marmontel décrit alors son enthousiasme pour ce type d'adaptation :
- Par le succès encore plus grand qu'eut celle-ci, je m'aperçus que le public était disposé à goûter un spectacle *d'un caractère analogue*<sup>38</sup> à celui de mes *Contes* ; et avec un musicien et des acteurs en état de répondre à mes intentions, voyant que je pouvais former des tableaux dont les couleurs et les nuances seraient fidèlement rendues, je prie moi-même un goût très vif pour cette espèce de création ; car je puis dire qu'en relevant le caractère de l'opéra-comique, j'en créais un genre nouveau. Après *Lucile*, je fis *Sylvain* ; après *Sylvain*, *l'Ami de la maison* et *Zémire et Azor*<sup>39</sup>.
- 15 Ce « genre nouveau » né de la rencontre du conte et de la comédie va connaître encore une belle fortune sur les scènes du XIX<sup>e</sup> siècle et prendra le nom de « féeries<sup>40</sup> ».
- 16 Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, on ne parle pas encore du genre de la « féerie dramatique » mais on peut décrire les modalités de la transposition scénique d'un conte. Pour Genette, l'adaptation théâtrale ou « transmodalisation » impose un certain nombre d'opérations à partir du texte narratif, notamment le resserrement de la durée de l'action et l'obligation du partage de la parole au style direct. En revanche, les adaptations respectent en général le schéma narratif du conte, les personnages principaux et les péripéties liées à un événement merveilleux : la métamorphose de la Bête après une

parole d'amour, l'ouverture de la palissade qui sépare Acajou et Zirphile par exemple. L'action du conte est certes resserrée. « Collé opte pour un scénario raccourci et simplifié » du conte de Crébillon, *Tanzai et Néadarné*<sup>41</sup>. Favart supprime toute la deuxième partie du conte de Duclos consacré aux égarements spirituels d'Acajou ; Lesage Fuzelier et d'Orneval ne mettent en scène qu'un seul des deux frères génies dans *Le Jeune Vieillard* (1722). Mais si le « resserrement » de l'action est une nécessité imposée par la scène, il ne signifie pas nécessairement un appauvrissement. Ainsi pour adapter les contes persans, les adaptateurs privilégient les pièces en trois actes et sont attentifs à rendre la complexité de l'action. *La Princesse de la Chine* (Foire Saint-Laurent, 1729) se fonde sur l'« Histoire de Calaf et de la Princesse de la Chine », conte des *Mille et Un Jours*. L'ordre séquentiel du conte est respecté mais « dramatisé » : dans le conte, le prince Calaf arrive en Chine et apprend que la princesse a fait promulguer un édit qui condamne à mort tout prétendant qui ne serait pas capable de répondre à ses énigmes. Calaf assiste ensuite aux funérailles du prince de Samarcande, victime de l'édit, puis, séduit à son tour par le portrait de la jeune princesse, décide d'aller répondre aux énigmes. Dans la pièce, Nouredin assiste à la condamnation à mort du prince de Basra et en apprend ensuite la raison, ce qui ménage un effet de suspens proprement dramatique. Le Prince découvre le portrait de la princesse, tombe amoureux et va répondre aux énigmes (acte II), il gagne l'amitié du roi qui fait tout pour le dissuader (acte II, sc. 7). Cette dernière circonstance est « inutile » à l'action mais les adaptateurs l'ont conservée pour maintenir la tension dramatique du conte et préciser le portrait du héros oriental intrépide. Le Prince répond aux énigmes et obtient la main de la princesse. La fin du conte est certes raccourcie – dans le conte, la princesse demandait une nouvelle épreuve –, mais les adaptateurs ont refusé de trop simplifier le conte en conservant des épisodes annexes (la mort du prince de Basra, l'amitié du roi) qui enrichissent l'intrigue. De la même façon, Martial Poirson montre comment Carmontelle entend respecter l'intrigue du *Petit Poucet* : « au lieu de simplifier l'intrigue à l'extrême, afin de la rendre compatible aussi bien avec les conditions matérielles de production (décors minimalistes des théâtres de société) qu'avec les règles de composition dramaturgique (lieu unique, temps unique, unité de l'action), il conserve au contraire la multiplicité de foyers de l'action et l'éclatement topographique<sup>42</sup> ». Ces deux exemples, un opéra-comique pour le théâtre de la Foire, un proverbe dramatique pour un théâtre de société, montrent que les adaptateurs parviennent à transformer une séquence narrative en « action » théâtrale et permettent de suggérer que, du point de vue du théâtre, la « considérable déperdition des moyens textuels<sup>43</sup> » de la narration au drame n'est pas qualitative.

- 17 D'autre part, les adaptations théâtrales de contes peuvent utiliser des pratiques que Genette classe comme typiques des « transpositions thématiques » : le changement de cadre spatio-temporel ou de milieu social par exemple. Ces transformations sont des « translations », c'est-à-dire qu'elles ne modifient en rien l'intrigue ou l'action et ont une « vocation proximisante », elles tentent d'insérer le conte dans le monde contemporain du public<sup>44</sup>. Plus intéressantes sont les « transmigrations » ou transformations axiologiques : lorsque le dramaturge choisit de rendre un personnage plus ou moins sympathique ou de faire passer une figure de second plan au premier plan. Marmontel explique dans ses *Mémoires* comment il a dû composer avec la monstruosité de la Bête léguée par le conte et comment le conte avait créé une forme d'horizon d'attente chez le public, attente qu'il entend contrecarrer en proposant sa propre interprétation du « monstre ». Le duc de Duras demande que *Zémire et Azor* soit

jouée à Fontainebleau en 1771 : « le bruit courut que c'était le conte de *La Belle et la Bête* mis sur la scène, et que le principal personnage y marcherait à quatre pattes ». Le décorateur et le tailleur ne tiennent pas compte des indications de Marmontel et font les décors et costumes « d'après le conte de la Belle et la Bête ». L'acteur Clairval fait part de son inquiétude à Marmontel : « comment voulez-vous me dit-il, que je rende intéressant un rôle où je serai hideux ? – Hideux ! lui dis-je ; vous ne le serez point. Vous serez effrayant au premier coup d'œil mais dans votre laideur, vous aurez de la noblesse, et même de la grâce ». Mais Clairval est inquiet de « l'habit de bête qu'on [lui] prépare ». Marmontel demande à voir le costume en question, nous sommes à la veille de la représentation :

Que vis-je ? Un pantalon tout semblable à la peau d'un singe, avec une longue queue rase, un dos pelé, d'énormes griffes aux quatre pattes, deux longues cornes au capuchon et le masque le plus difforme avec des dents de sanglier. Je fis un cri d'horreur en protestant que ma pièce ne serait point jouée avec ce ridicule et monstrueux travestissement.

- 18 S'ensuit une discussion animée avec le tailleur qui répond à la question de Marmontel : « Et qui vous a dit qu'Azor soit une bête ? – Le conte me le dit » ; Marmontel de répondre : « Le conte n'est point mon ouvrage ; et mon ouvrage ne sera point mis au théâtre que tout cela ne soit changé<sup>45</sup> ». Marmontel fait changer le costume, confectionne lui-même le masque et se réjouit de l'effet produit : l'entrée « fière et hardie » de Clairval « ne fit que l'impression d'étonnement qu'elle devait faire » ; la musique et le chant achèvent de persuader les dames de l'assistance de la « beauté » de cette Bête. Collé pour sa part choisit de focaliser l'action de sa pièce sur Néadarné et d'exploiter ainsi « un possible dans l'œuvre narrative<sup>46</sup> ». Ces différents exemples suggèrent alors que le conte n'est pas seulement envisagé par les dramaturges comme une « source » mais bien comme le support d'une expérience dramaturgique qui consiste certes à transposer une narration en drame mais aussi à proposer une nouvelle version du conte. Le dramaturge pourrait alors être, après la nourrice, après le conteur-écrivain, un nouveau passeur du conte.
- 19 Revenons à l'origine, et rappelons que dès sa naissance, le conte littéraire accueille volontiers le théâtre, non seulement parce qu'il emprunte parfois à l'Opéra ses décors et sa conception du merveilleux<sup>47</sup> mais parce qu'il offre à ses héros de véritables spectacles. Le théâtre s'épanche volontiers dans le monde du conte : Gracieuse profite des spectacles de l'Opéra et en particulier d'une mise en scène de ses propres amours avec Percinet (M<sup>me</sup> d'Aulnoy) ; chez M<sup>me</sup> de Murat, dans le royaume des Fariboles, on croise des danseurs de cordes, joueurs de marionnettes, Tabarin, célèbre comédien, ou d'Angely, fou de Louis XIII. Les plus spirituels sujets du roi « se font comédiens italiens sous les noms d'Arlequin, de Mezzetin, de Scaramouche et de Docteur Balouarde<sup>48</sup> ». Gueullette, grand amateur du théâtre italien pour lequel il écrit des scénarios, se plaît à insérer des mises en scène de spectacles dans ses contes, que ce soit de manière implicite lorsqu'il transforme la résolution du méfait du conte en scène de comédie à la fin des *Soirées Bretonnes* ou de manière explicite lorsque les personnages de contes assistent à des représentations théâtrales, dans les *Contes Chinois* ou dans *Les Sultanes de Guzarate*. Cette présence du théâtre dans le conte ne doit pas seulement être interprétée comme un miroir sociologique tendu au lecteur<sup>49</sup>, mais rend compte d'une volonté de légitimation réciproque des deux genres. Le rapprochement entre conte et comédie en particulier s'explique sans doute par une parenté morphologique – et Marmontel la décrit très bien – mais aussi par une identité poétique plus profonde. Le conte comme

l'opéra à ses débuts, puis comme la comédie italienne ou l'opéra comique sont des genres qui se comprennent dans une relation de dépendance vis-à-vis d'un autre genre – le théâtre parlé pour l'opéra ; l'opéra et la comédie parlée pour l'Opéra-comique ; le roman, la nouvelle ou même le conte oral, si mythifié soit-il, pour le conte. Mais ce sont des genres « modernes » qui revendiquent en même temps une autonomie vis-à-vis de cette tradition. Cette identité essentiellement « seconde » ou « parodique<sup>50</sup> » du conte et de la comédie qui l'accueille pourrait expliquer cette affinité persistante entre conte et théâtre et nous semble se manifester par un goût commun pour l'auto-représentation par le biais de l'encadrement.

- 20 Encadré dans un roman ou une nouvelle, dans une histoire qui le « justifie » que ce soit sur le mode sérieux des contes orientaux ou sur le mode parodique de la conversation entre lecteurs de contes, le conte se montre capable d'encadrer à son tour le théâtre et cela dès son apparition sur la scène littéraire. Jean Mainil rappelle cette caractéristique du conte, qui est d'abord un genre enchâssé trouvant son sens et sa légitimation par le récit-cadre : « un conte de fées est un récit bref, indépendant qui, par sa nature, est transposable dans un nombre infini de circonstances narratives, littéraires, culturelles ou idéologiques<sup>51</sup> ». Le théâtre peut donc être un nouveau cadre pour le conte qui se voit ainsi « montré » comme un point de référence originel : le conte après être passé par le livre passe par la scène. Nombreux sont alors les adaptateurs qui glissent à l'intérieur de leur pièce à modèle féerique une référence au conte ou plus généralement au fait de conter. Dans *Les Fées ou Contes de ma mère l'Oye* (1697), Barante et Dufresny insèrent deux récits de contes. Arlequin raconte l'histoire de Croquignolet à la fée qui lui offre (en récompense ?) une baguette magique. Une nourrice mandatée par l'ogre raconte une histoire à Isménie pour l'endormir. La pièce n'est pas une adaptation au sens strict d'un conte de Perrault mais l'année même de la publication des *Histoires ou Contes du temps passé*, Barante et Dufresny représentent littéralement la scène d'énonciation du conte et s'en amusent. Tout au long du siècle, l'acte de raconter est mis en scène dans les pièces d'origine féerique sur un mode ludique ou plus sérieux. Quelques exemples pris au hasard : dans *Arlequin jouet des fées* (1716), la fée Badine réclame une histoire : « contez- nous votre aventure, contez, contez, nous autres fées aimons fort les contes »<sup>52</sup>. Dans *L'Isle des talents* (1743) gouvernée par la fée Urgandine et le génie Faracardin, le talent de raconter peut permettre d'échapper à une caverne profonde gardée par deux dragons. Dans le *Raoul Barbe Bleue* de Sedaine, la femme de Barbe Bleue raconte l'histoire de Psyché et Cupidon à son amant ; dans *Acajou* de Favart, c'est un air de vaudeville qui vient rappeler plaisamment la voix du conte :

Ninette

Air n° 135. *Quel chien de conte !*

L'amour encor lui fait peur

Podagrambo

Bon, bon, quel conte !

Ninette

Vous avez pour elle une ardeur

Un peu trop prompte

Et vous la fachiez, Seigneur

Podagrambo

Quel chien de conte ! (acte II, sc. 2)

- 21 À la fin de la pièce, le génie Podagrambo entreprend lui-même de raconter « un conte à dormir debout » à Zirphile et finit par s'endormir. Sur le mode comique, le conte de Podagrambo ne raconte rien, sinon la transmission d'une parole :

Podagrambo

Air n° 193 *Voyelles anciennes*

Il était une fois un roi...

Et puis il était une reine...

La Reine un jour disait au Roi...

Et le Roi disait à la Reine...

La Reine un jour disait au Roi...

Et le Roi disait à la Reine... (*Il s'endort*) (acte III, sc. 3)

- 22 Ces épanchements malicieux du conte dans le théâtre nous invitent alors à aborder la question la plus délicate lorsque l'on traite de la transposition du conte à la scène, celle de l'énonciation. Pour Genette, « la catégorie de la voix », totalement liée par définition à l'existence d'un discours narratif, « disparaît entièrement » au théâtre<sup>53</sup>. Le théâtre impose en effet un partage de la parole entre les personnages, qui réduit au silence le « narrateur ». Il me semble cependant que le théâtre, que ce soit par des références ponctuelles au conte ou de manière plus ambitieuse lorsque l'adaptateur se met au défi de recréer la situation d'énonciation de son modèle, donne sinon l'équivalent de la voix du conteur en tout cas engage une relation avec le public similaire à celle qui lie le conteur et son lecteur.

L'enchantement : du conte au théâtre

- 23 En choisissant d'adapter un conte pour la scène, le dramaturge peut *a priori* adopter deux attitudes par rapport à son modèle. Il peut utiliser le conte comme la source commode d'un scénario qui pourra combler le goût du merveilleux du public ou même encore plus simplement profiter du succès de librairie d'un conte pour l'exploiter sur la scène. Les pièces mettant en scène un sylphe ou une sylphide dans les années 1730 profitent du succès du conte de Crébillon. L'adaptation des contes persans ou arabes sur les scènes des théâtres de Foire relève également de cette exploitation commerciale, qui peut être de grande qualité, là n'est pas le problème. Dans cette perspective, il n'est nullement attendu du public qu'il connaisse le conte qui a servi de modèle. L'autre attitude consisterait au contraire à postuler cette connaissance du conte par le public pour proposer une réécriture du conte sur la scène. C'était toute l'ambition de Collé, décrite par Régine Jomand-Baudry dans son article, que de trouver le plus fidèle équivalent dramatique du conte de Crébillon avant qu'il ne renonce à faire jouer la pièce, conscient des limites de son expérience.
- 24 Ces deux extrêmes étant posés, toute pièce qui prend pour modèle et parfois pour sujet un conte induit une réception particulière de la part du public. Le théâtre offre indéniablement un nouveau cadre au conte et le dramaturge, comme on l'a vu, se plaît souvent à mettre en scène des histoires qui se racontent au sein même de son adaptation, par un effet de mise en abyme ou d'auto-représentation dont le genre du conte est coutumier. Lorsqu'il va voir un conte joué au théâtre, le public se trouve alors dans une position analogue à celle du lecteur de conte. Cette relation vient alors pallier la « disparition » de la voix du conteur et rendre compte, de manière toute théâtrale, de la polyphonie définitionnelle du conte. Le public est convié à un « enchantement », c'est un mot-clé du théâtre du merveilleux qui revient fréquemment sous la plume des critiques de l'opéra notamment. Cependant, sous la plume de La Bruyère ou de Cahusac,

l'enchantement promis est proche du ravissement : c'est un transport qui suscite l'admiration. Nous pensons plutôt à l'« enchantement » tel qu'il est décrit par Mademoiselle Lhéritier lorsqu'elle rend compte de sa lecture des premiers contes en vers de son oncle Charles Perrault :

Le Conte de Peau d'Âne est ici raconté  
Avec tant de naïveté,  
Qu'il ne m'a pas moins divertie,  
Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma mie  
Tenaient en le faisant mon esprit enchanté.<sup>54</sup>

- 25 Perrault lui-même définit cette espèce d'enchantement au début de « Peau d'Âne » en l'associant au sommeil de la raison et à l'ingéniosité du conteur<sup>55</sup> :

Pourquoi faut-il s'émerveiller  
Que la raison la mieux sensée,  
Lasse souvent de trop veiller,  
Par des Contes d'ogres et de fée  
Ingénieusement bercée,  
Prenne plaisir à sommeiller ?<sup>56</sup>

- 26 Cette définition du plaisir des contes comme enchantement consenti trouve alors un écho dans les *Lettres sur l'Opéra* de Mably (1741), confirmant la parenté entre ces deux genres « modernes ». Mably donne la parole à un détracteur du théâtre lyrique qui explique que le merveilleux au théâtre, sur lequel repose l'enchantement, est parfois si « lourd » qu'il peut porter à rire : « à l'opéra c'est un char fort lourd, une Vénus qui tremble et les Amours qui l'accompagnent sont dans une contenance si contrainte que j'en ris malgré moi en attendant quelque catastrophe tragique ». Mme de C\*\*\* lui répond que la « lourdeur » des machines n'est pas en soi une difficulté mais que l'important est qu'elles soient rationnellement utilisées, reprenant l'argument du « merveilleux vraisemblable ». Sa conclusion est plus intéressante et nous renvoie à la problématique du conte telle qu'elle est abordée par Perrault : « n'allez pas vous imaginer, dit-elle au détracteur de l'opéra, que la raison soit assez dupe pour dédaigner le plaisir que lui présentent les fables<sup>57</sup> ». Il semble donc que l'enchantement entendu non comme un ravissement de tous les sens mais bien comme l'admiration de l'ingéniosité du dramaturge et le consentement au spectacle de la merveille puisse définir l'effet produit par le théâtre du merveilleux et recréer ce lien avec l'auditeur/public déjà inventé par le conteur avec son lecteur.

- 27 Dans cette perspective, le conte transposé au théâtre peut faire figure d'« hyperconte » dans un « hyperthéâtre ». Nous empruntons ce concept à Catherine Kintzler qui définit ainsi la relation de l'opéra au théâtre<sup>58</sup>. Le théâtre lyrique est un lieu de condensation littéraire et de la formule toute faite, qui peut être source d'effets comiques secondaires : la rapidité des aveux amoureux, les reconnaissances, les retournements de situations, l'absence de délibérations font de la scène lyrique « un concentré caricatural un peu chargé » du théâtre et contient une dimension parodique ; le théâtre se révèle de façon outrée et dévoile un grand nombre de ses propriétés qui apparaissent comme des « ficelles ». Dans cette optique, l'opéra est « l'outrance et l'aveu du théâtre » : il ose ce que le théâtre n'ose pas. On pourrait transposer l'analyse pour expliciter le rapport entre le conte et son adaptation à la scène : le conte au théâtre devient un « hyperconte » qui se joue des « ficelles » du conte. Mais la relation, c'était un principe essentiel de notre étude, est réciproque. L'hyperconte est aussi un

hyperthéâtre dans le sens où il oblige le théâtre à réfléchir sur ses conditions d'existence (le spectacle et ses machines, la transmission d'une parole) et sa capacité à renouveler « l'émerveillement » de son public. C'est peut-être pourquoi les contes de Perrault sont si régulièrement repris à la scène. Les dramaturges trouvent sans doute dans ces contes un moyen archétypal de mettre en question notre rapport à l'imaginaire, à l'enfance par le biais d'une parole qui se donne en spectacle, qui se revendique déjà comme « machine » ingénieusement orchestrée pour créer de l'enchantement. Et c'est là la réussite de Marmontel, qui est sans doute celui qui a le plus précisément pensé et expérimenté ce rapport entre conte et théâtre, lorsqu'il crée le « tableau magique » du troisième acte de *Zémire et Azor* qui a enchanté le public contemporain et touché même ses plus virulents détracteurs<sup>59</sup>. Azor (la Bête) permet à Zémire de voir sa famille par l'artifice d'un tableau magique : Zémire peut voir et entendre son père et ses sœurs, elle devient spectatrice d'une scène pathétique qui se joue loin d'elle. La « machine » est simple, Marmontel s'en donne la gloire de l'invention dans ses *Mémoires* : « avec deux aunes de moire d'argent, pour imiter la glace du trumeau, et deux aunes de gaze claire et transparente, je lui [au décorateur] appris à produire l'une des plus agréables illusions du théâtre<sup>60</sup> ». La simplicité de la machine est pourtant porteuse de sens. Elle s'éloigne des « lourdes » techniques de l'opéra en postulant le charme d'une « illusion » et parvient à suggérer l'encadrement du conte par le théâtre : le dramaturge/Azor parvient à recréer l'espace d'une courte scène, soutenue par la musique, la nostalgie de l'enfance et le charme de la demi-illusion qu'il a si bien définie<sup>61</sup> et qui permet de lier le plaisir du conte et le plaisir théâtral.

- 28 Le conte au théâtre révèle donc les caractéristiques communes de deux genres faits pour se rencontrer : le goût de l'expérimentation poétique et le plaisir manifeste de l'auto-représentation. Le conte entre sur la scène littéraire en se parant des prestiges du théâtre et notamment de sa conception spectaculaire mais néanmoins rationnelle du merveilleux puis se met en question en imposant une distanciation qui n'est pas éloignée d'une scénographie d'ordre théâtral. Réciproquement, le théâtre profite de la vogue du conte tout en lui tendant un miroir certes déformant mais révélateur : le théâtre peut être un « hyperconte », empruntant des voies laissées de côté par le conte, en donnant la parole à celui qui ne l'avait pas, en révélant la part comique des comportements amoureux. Le conte, en rencontrant la comédie, permet au théâtre de se confronter à sa propre image et met littéralement en scène la capacité, ou l'incapacité, du public à se laisser enchanter. Le conte et le théâtre sont des genres à « effets » qui font des « machines » du merveilleux, le plus spectaculaire moyen d'interroger le pouvoir de la fiction.

---

## NOTES

1. Pour Gérard Genette, l'adaptation des ouvrages à succès est une « pratique culturelle » avec des implications « socio-commerciales », *Palimpsestes*, Points, Essais, 1982, p. 396.



2. Selon l'expression de Sophie Rabaud, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX<sup>e</sup> siècle*, Champion, 2000. La problématique de la parole et de l'oralité dans le conte a été abordée dans un récent colloque sous la direction d'Anne Defrance et Jean-François Perrin, *Le Conte en ses paroles - La Figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Desjonquères, 2007.
3. M.-F. Christout, *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle*, La Haye, Mouton, 1965, p. 13.
4. P. Sellier, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" », dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Champion, 2003, p. 97-103.
5. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve [1991], 2006, p. 231 et suiv. Voir également *Théâtre et Opéra à l'Âge classique, une famille étrangeté*, Fayard, 2004.
6. « La fable et la féerie une fois reçues, tout le système existe en notre imagination. Dès qu'Armide apparaît, on s'attend à voir des génies » explique Marmontel dans le très riche article « Opéra » des *Éléments de littérature*, Desjonquères, 2005, p. 809.
7. Article « Enchantement » de l'*Encyclopédie*.
8. L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Champion, 2004, p. 73. Cahusac donne un *Zoroastre* en 1749. Zoroastre était cependant déjà le personnage central de la première « pièce » donnée à la Foire, *Les Forces de l'amour et de la magie* en 1678.
9. François Nodot publie une *Histoire de Mélusine* en 1698. Mélusine apparaît dans une pastorale de Le Brun intitulée *Frédéric* et surtout dans une pièce éponyme qui reprend la légende des Lusignan, *ibid.*, p. 74. Mélusine reparaît en 1719 dans une pièce de Fuzelier donnée au théâtre italien.
10. Voir « Hippolyte et Cendrillon : La tragédie en musique est un conte » dans ce numéro et B. Pintiaux, « L'opéra-ballet et le conte merveilleux : « La Féerie » de Cahusac et Rameau (1745) », *Le Conte en ses paroles*, ouvr. cité, p. 314-327.
11. Perrault aborde la question du merveilleux de l'opéra dans *La Critique de l'Opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste* (1674) et dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* à propos du genre moderne de l'opéra, Tome III, Slatkine Reprints, 1979, p. 283 et suiv.
12. P. de Villiers, Épitre XII « À un homme qui aimait de mauvais ouvrages et surtout les tragédies de l'opéra », citée par C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, ouvr. cité, p. 210.
13. Sur les adaptations des contes persans pour les théâtres de la Foire, voir notre Introduction à l'édition des *Mille et Un Jours* de François Pétis de La Croix, Champion, 2006, « Bibliothèque des Génies et des Fées, vol. 8 », p. 257-270.
14. La pièce est réduite en un acte par le fils de Lesage, François Antoine dit Pittenec et remaniée par Fleury, à la Foire Saint-Laurent de 1752 sous le titre *Le Miroir magique*.
15. Le Marquis d'Argenson note cette coïncidence : « Un petit ouvrage de Crébillon fils, intitulé *La Nuit Sylphide* (*Le Sylphe, ou Songe de Mme de R\*\*\*, écrit par elle-même*) y a donné lieu », *Notices sur les œuvres de théâtre*, éditées par Henri Lagrave, SVEC, vol. XLIII, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1966, p. 715.
16. Le Marquis d'Argenson précise : « ce sujet est tiré d'un conte de fée qui était encore fort à la mode ; M. de Duclos de l'Académie Française l'avait composé par occasion sur des estampes (Boucher) qui appartenaient à un autre ouvrage, et il y réussit au gré des oisifs de Paris. Ainsi, le succès de cette pièce-cy a été assuré par son origine. L'auteur y a répandu assez de gentillesse, de joie, de galanteries et de sel forain. Ces contes de

féerie sont fort propres à ce théâtre, je ne sais pourquoi on n'y en a pas mis davantage », *ibid.*, p. 534.

17. Voir dans ce numéro : « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIXe siècle ».

18. Une pièce intitulée *Les Souhais* (1693) se trouve dans le *Théâtre Italien* de Gherardi (tome V), elle repose sur la descente de Jupiter sur terre, fatigué des souhaits ridicules des mortels. *La Ceinture de Vénus* (Foire Saint-Germain 1715) reprend la même thématique ainsi qu'une pièce en société de M. de La Popelinière jouée en mars 1747 et intitulée *Les Souhais*. L'exemple est intéressant car c'est sans doute la fable de La Fontaine, « Jupiter et Le Métayer », qui a d'abord inspiré les dramaturges, confortés dans un second temps par la publication du conte de Perrault « Les souhaits ridicules ».

19. Voir dans ce numéro : « Des Contes des *Mille et Une Nuits* à *La Pantoufle* de Marignier (1730) : un exemple de l'influence de l'Orient sur le théâtre du XVIIIe siècle ».

20. Voir dans ce numéro : « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ».

21. Aristote, *Poétique*, chap. 14, 53b, Éd. du Seuil, 1980, p. 81.

22.C. Kintzler propose une distinction commode entre le « merveilleux faible » qui désigne le « cadre » de l'action et le « merveilleux fort » lequel « est amené non par la nature des personnages ou le cadre général mais par l'agencement des faits et n'intervient qu'après l'échec des moyens ordinaires et du merveilleux faible », c'est l'intervention des prodiges en particulier, *Poétique de l'opéra français*, éd. citée, p. 231.

23. G. Spielmann, « Poétiques du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVIIe-XVIIIe siècles », <[www.georgetown.edu/faculty/spielmag/index.htm](http://www.georgetown.edu/faculty/spielmag/index.htm)>. Sur les machines voir également, Jérôme La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines, costumes en France 1645-1765*, Éd. du Patrimoine, 1997.

24. M.-F. Christout, « Techniques et effets du merveilleux dans le ballet et les arts voisins », *Revue d'histoire du théâtre*, 1963-1, p. 88.

25. Lesage, Fuzelier, D'Orneval, *La Statue merveilleuse*, pièce en trois actes tirée de l'arabe, dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, t. IV, 1724, Slatkine Reprints, 1968, p. 409.

26. Dans *Roger roi de Sicile*, on trouve : « un géant de marbre blanc sur un marchepied de verdure de trois marches. D'une main une bouteille, de l'autre un sabre nu. Au-dessus une cartouche avec trois mains, trois têtes, trois soleils ». Le marquis d'Argenson note que le seul intérêt de la pièce *Le Conte de fées*, en vers et en un acte par Romagnesi et Riccoboni représentée pour la première fois le 26 mai 1735 est un géant haut de sept pieds trois pouces qui combat contre Léléo en chevalier errant (*Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. citée, p. 664).

27. X. de Courville, « Le merveilleux dans le théâtre de Marivaux, « Théâtre et merveilleux », *Revue d'histoire du théâtre*, 1963-1, p. 29-35.

28. M. Couvreur, Ph. Vendrix montrent que dans la seconde moitié du siècle, l'opéra-comique rejoint l'évolution de la comédie et de la tragédie vers un ton sérieux qui vise à l'identification édifiante du public, « Les enjeux théoriques de l'opéra-comique », dans *L'Opéra-comique au XVIIIe siècle*, Mardaga, 1992, p. 223-226.

29.C. Ramond, « Le merveilleux sur les planches, l'adaptation théâtrale de quelques contes de fées au XVIIIe siècle », dans *Le Conte en ses paroles*, ouvr. cité, p. 256-267.

30. Dans les *Entretiens sur le fils naturel*, Diderot se moque de Quinault qui dans *Roland* entreprend de « montrer » l'invisibilité d'Angélique : « Angélique se rend invisible à son amant, par le pouvoir d'un anneau qui ne la cache à aucun des spectateurs, et cette

machine ridicule ne choque personne », Garnier Flammarion, 1981, p. 99. Cependant, les dramaturges savent bien que le seul fait de faire jouer une pièce à sujet merveilleux suffit à faire admettre toutes formes de « machines ». Ce qui est en jeu est en fait moins le talent de l'adaptateur que la faculté du public à admettre cette « illusion de magie ».

31. N. Jasmin, *Naissance du conte féminin - Mots et Merveilles : Les contes de fées de Mme d'Aulnoy (1690-1698)*, Champion, 2002, p. 309.
32. Voir l'étude de Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand : du *Prodige d'amour* à *Arlequin poli par l'amour* ».
33. « [...] ici il a traité l'amour avec toute la vérité de la nature », Argenson, dans *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. citée, vol. XLII, p. 129.
34. G. Genette, *Palimpsestes*, Points, Essais, 1982, p. 47.
35. G.-D. Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, nov. 1993, p. 395.
36. Ch. Delmas, « Le merveilleux dans *Andromède* », *Cahiers de Littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° 3, 1981, repris dans *Mythologie et Mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Droz, 1985, p. 67-75.
37. Marmontel, *Éléments de Littérature*, article « Conte », éd. citée, p. 302-303. En 1699, l'abbé de Villiers convoquait déjà le modèle du théâtre régulier lorsqu'il s'agissait de définir un modèle idéal de conte : « vous voudriez qu'il y eût une unité dans les contes comme dans les pièces de théâtre : c'est-à-dire qu'il n'y eût rien qui ne tendît à la fin qu'il se propose », *Entretien sur les contes de fées*, J. Collombat, 1699.
38. Nous soulignons.
39. Marmontel, *Mémoires*, édition critique par John Renwick, G. de Bussac, Clermont-Ferrand, 1972, tome I, p. 261.
40. Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, voir la thèse de Roxane Martin : *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 2003.
41. Voir l'étude de Régine Jomand-Baudry, « La dramatisation de *Tanzaï et Néadarné* par Charles Collé : une caricature involontaire du conte ».
42. M. Poirson, « (M-)Oralités du proverbe dramatique en société : « Le Petit Poucet » (1769) de Carmontelle », *Le Conte en ses paroles*, ouvr. cité, p. 276.
43. G. Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 399.
44. *Ibid.*, p. 418. Voir par exemple le traitement réservé à Cendrillon au XIX<sup>e</sup> siècle tel que le décrit N. Courtès.
45. Marmontel, *Mémoires*, éd. citée, p. 269.
46. Voir l'étude de Régine Jomand-Baudry. Henri Lafon remarque également que l'adaptation théâtrale des succès narratifs dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle révèle les « potentialités du texte » : « les auteurs de dramatisations empruntent et prolongent des sentiers dont l'auteur quelquefois avait plus ou moins évidemment détourné le lecteur », « Le roman au miroir du dramatique », *Eighteenth Century Fiction*, vol. 13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 443.
47. R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Champion, 2002, p. 391-399.
48. Mme de Murat, « L'île de la Magnificence », dans *Contes*, éd. G. Patard, Champion, « Bibliothèque des génies et des fées, vol. 3 », 2006, p. 237.
49. R. Robert interprète la présence des décors somptueux, les fêtes et spectacles des contes comme « un souvenir ébloui des fêtes princières », « un moyen de figurer un monde idéal », fondé sur l'exhibition des valeurs de la noblesse. Ouvr. cité, p. 402.

50. Voir sur cette nature essentiellement parodique du conte, Jean-Paul Sermain, « La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? », *Biblio* 17, n° 33, 1987, p. 541-552.
51. J. Mainil, *Madame d'Aulnoy et le Rire des fées*, Kimé, 2001, p. 71. Voir également Jean-Paul Sermain, « La face cachée du conte : le recueil et l'encadrement », *Féeries* 1, Grenoble, Ellug, 2003 p. 11-25.
52. Cité par N. Rizzoni, « Quand dire c'est faire : les parlars merveilleux au théâtre », *Le Conte en ses paroles*, ouvr. cité, p. 295.
53. G. Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 399.
54. Perrault, « Préface » des Contes en vers dans *Contes*, Garnier Flammarion, 2006, p. 49.
55. Sur cette « ingéniosité » caractéristique du conte voir J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du Classicisme aux Lumières*, Desjonquères, 2005, p. 89-113.
56. Perrault, « Peau d'Âne », éd. citée, p. 89.
57. Mably, *Lettres sur l'opéra*, citées par C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, éd. citée, p. 215-217.
58. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, p. 276-278.
59. Fréron et Grimm sont en particulier fort critiques pour la pièce mais apprécient sincèrement cette scène, voir *La Belle et la Bête, quatre métamorphoses*, édition de Sophie Allera et Denis Reynaud, PUSE, 2002, p. 206-207.
60. Marmontel, *Mémoires*, éd. citée, p. 269.
61. Marmontel, *Éléments de Littérature*, article « Illusion » : « Quelle est cependant cette demi-illusion, cette erreur continue et sans cesse mêlée d'une réflexion qui la dément, cette façon d'être trompé et de ne l'être pas ? », éd. citée, p. 635.

## RÉSUMÉS

En s'intéressant aux adaptations de contes merveilleux pour la scène, cet article entend mettre en avant les questions d'ordre poétique et esthétique posées par la rencontre entre le conte et le théâtre de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècles. La rencontre entre les deux genres relève d'un très riche phénomène d'interaction. Dans le domaine théorique, le conte et l'opéra à leurs débuts revendiquent leur « modernité » en s'appropriant le concept de « merveilleux vraisemblable » créé par les théoriciens du théâtre et en revendiquant une esthétique spectaculaire. Dans le domaine poétique, en mettant en scène des contes à succès, les dramaturges se plient au difficile exercice de la transposition d'un genre dans un autre. Cependant, loin d'être un simple exercice de style aux finalités plus ou moins commerciales, cette pratique révèle les principes poétiques communs de deux genres faits pour se rencontrer, notamment le goût de l'auto-représentation par le biais de l'encadrement et le rapport essentiel au public. Le lecteur de conte et le spectateur de théâtre sont en effet conviés à un même « enchantement » et les machines du merveilleux se trouvent être de fort puissantes allégories du pouvoir des fables.

### **Tales on Stage: Investigation on an Encounter (XVII<sup>th</sup>-XVIII<sup>th</sup> century)**

This article, devoted to the theatrical adaptations of marvel-tales, addresses the questions raised by the rich and complex encounter of these two genres, from the end of the XVII<sup>th</sup> until the end

of the XVIIIth century. On a theoretical level, tales and operas initially claim their “modernity” by appropriating the notion of “*merveilleux vraisemblable*”, proposed by the theorists of theater, and by calling for a type of aesthetics based on “special effects”. On a poetical level, playwrights attempt the difficult task of adapting for the stage the most successful tales of the time. Far from being a mere commercial enterprise, such adaptations reveal a deeper convergence between two genres that seemed made for each other, with a common taste for self-representation, meta-narrative framing and a common attitude towards the public. The reader of a tale and the spectator of a play share a similar “enchantment”, while the machines in charge of producing the marvel happen to offer striking allegories of the power of fables.

## AUTEUR

**CHRISTELLE BAHIER-PORTE**

Université de Saint-Étienne, Institut Claude Longeon (UMR 5037)