Féeries

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

7 | 2010

Le Conte et la Fable

Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux, 1697-1800, sous la direction de Martial Poirson, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII^e siècle », 2009, 335 p.

Catherine Ramond

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/747>

DOI : 10.4000/feeries.747

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2010

Pagination : 220-224

ISBN : 978-2-84310-182-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Catherine Ramond, « *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux, 1697-1800*, sous la direction de Martial Poirson, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII^e siècle », 2009, 335 p. », *Féeries* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.747>

Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux, 1697-1800, sous la direction de Martial Poirson, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII^e siècle », 2009, 335 p.

Cet ouvrage collectif comble un manque et ouvre de nombreuses perspectives : à la suite de la découverte récente du vaste champ des adaptations dramatiques des contes de fées au XVIII^e siècle¹, il permet de lire quatre pièces inspirées par les *Contes* de Perrault, ce dernier étant à la fois le plus célèbre des conteurs et le plus souvent transposé à la scène : textes inégalement connus et ne bénéficiant jusqu'alors d'aucune édition moderne critique². C'est chose faite grâce à ce recueil qui témoigne de la diversité des transpositions théâtrales des contes ; on y trouve en effet *Cendrillon*, opéra-comique d'Anseaume, musique de La Ruette, (Foire Saint-Germain, 1759), *Le Petit Poucet*, comédie-proverbe de Carmontelle destinée aux théâtres de société (1769), le canevas du ballet-pantomime de Jean-François Mussot dit Arnould, *Le Chat botté* (Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1770) et le *Raoul Barbe bleue* de Sedaine et Grétry, opéra-comique représenté à la Comédie-Italienne en 1789. Cet ensemble de textes est accompagné d'une préface et de notices très fournies ainsi que d'annexes : un inventaire des pièces et un résumé comparatif des contes-sources et de leurs transpositions dramatiques qui peut servir de base à des études précises sur le procédé de l'adaptation ou « transmodalisation » selon G. Genette.

La très riche préface de Martial Poirson, complétée par des notes substantielles, fait tout d'abord la synthèse de l'édition, de la réception des *Contes* de Perrault ainsi que des débats auxquels ils ont donné lieu. Consacrée au conte merveilleux et à ses dispositions scéniques, elle montre bien la place prépondérante des *Contes* de Perrault au vu de la variété et du nombre des adaptations qu'ils ont suscitées. Un très utile panorama, conte par conte, montre clairement le privilège de certains d'entre eux dans le

1. Dans les actes du colloque de Grenoble, *Le Conte en ses paroles*, réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin (Paris, Desjonquères, 2007), plusieurs articles étaient consacrés à l'adaptation dramatique des contes, sujet repris dans le volume 4 de la revue *Féeries*, « Le conte, la scène », Grenoble, Ellug, 2007.

2. Signalons dans ce domaine l'édition critique des *Fées* (1736) de Romagnesi et Procopé-Couteaux, adaptation de *Riquet à la houppe*, par N. Rizzoni dans le volume 5 de la série « Bibliothèque des Génies et des Fées », N. Jasmin (dir.), Paris, Champion, 2007. L'édition de S. Allera et D. Reynaud, *La Belle et la Bête, quatre métamorphoses (1742-1799)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, choisissait de rassembler plusieurs adaptations du même conte ; le présent collectif présente quatre adaptations de contes différents.

domaine de l'adaptation scénique : ainsi *La Barbe bleue*, *Le Petit Poucet* et *Cendrillon* sont le trio gagnant de la scène du XVIII^e siècle. M. Poirson fait une étude approfondie des diverses formes de transposition, de l'adaptation fidèle aux emprunts, variantes et réécritures. Il dégage une « poétique du conte dramatique » à partir d'éléments caractéristiques permettant de décrire le phénomène de l'adaptation en montrant son ambivalence : tout d'abord le merveilleux, déjà mis à mal, on le sait, par l'humour de Perrault lui-même, est sans doute atténué par un phénomène de rationalisation, mais resurgit à la scène sous une forme spectaculaire et souvent débridée ; de même la moralisation à l'œuvre dans certaines adaptations s'accompagne de détournements et de subversions, et l'on peut observer une actualisation et une politisation qui tranchent avec l'idéologie plutôt conservatrice des contes. Il souligne enfin l'évolution vers la parodie (l'analyse est ici accompagnée de savoureux exemples), ou du moins vers une prise de distance vis-à-vis des contes sources ; finalement se dégage un ultime paradoxe, l'alliance d'une esthétique volontiers archaïsante empreinte de la nostalgie du « bon vieux temps », avec une étonnante modernité dans les innovations dramaturgiques. Les prolongements de ces transpositions aux XIX^e et XX^e siècles sont signalés de façon très détaillée ; enfin les principes de l'édition, aussi bien la motivation du choix des pièces (un panel représentatif et varié des adaptations les plus explicites des contes-sources) que les principes d'établissement des textes sont très clairement annoncés.

Cette préface très intéressante et stimulante suscite évidemment quelques questions et débats : tout d'abord que doit-on penser de ce « temps de réaction » (signalé p. 22) entre la parution des *Contes* de Perrault et la plus grande partie des adaptations, datant de la seconde moitié du XVIII^e siècle ? En effet, cet important délai n'existe pas pour les innombrables transpositions d'œuvres narratives au XVIII^e siècle. Cela fait-il de Perrault un cas à part dans le phénomène de l'adaptation dramatique ? Ceci est d'autant plus curieux que la féerie est en vogue sur les théâtres dès le début du siècle. Les contes orientaux sont rapidement adaptés, qu'il s'agisse des *Mille et Une Nuits* ou des *Mille et Un Jours*, ainsi que les contes des années 1730 et 1740, joués souvent la même année que la publication du conte-source³. Une enquête sur les adaptations de contes merveilleux des contemporains de Perrault, M^{me} d'Aulnoy par exemple, permettrait peut-être d'y voir plus clair. Le décalage s'observe également pour certains contes, adaptés bien plus tardivement que les autres, tel *Le Petit Chaperon*

3. Voir l'introduction de C. Porte au volume 4 de *Féeries*, « Le conte à la scène : enquête sur une rencontre (XVII^e-XVIII^e siècles) », p. 16-17.

rouge, quasiment pas adapté avant le XIX^e siècle (mais au moins cinq fois entre 1800 et 1821) : les raisons de cet engouement soudain⁴ pourraient faire comprendre, *a contrario*, la quasi-absence d'adaptations de ce conte au XVIII^e siècle.

On peut poser également la question de l'importance de l'arrière-plan folklorique des contes pour ces transpositions théâtrales. S'il ne fait pas de doute que les *Contes* de Perrault sont le fait d'une culture lettrée, on ne peut nier que plusieurs de ces contes puisent aux sources populaires, que les adaptateurs pouvaient aussi connaître. Ainsi, par exemple, en réduisant le nombre d'enfants du *Petit Poucet* (de sept à quatre), en leur donnant des sexes opposés et des noms, Carmontelle trahit certes Perrault, qui a choisi d'opposer le héros cadet à un groupe indéterminé d'ainés, mais il retrouve la tradition orale ainsi que la version de Basile, où les enfants sont un frère et une sœur aux noms jumelés (Finon/Finette, Furon/Furette, Jeannot/Jeanette, Nenillo/Nenilla) fonctionnant comme un seul héros. Il n'amoindrit pas de ce fait la portée populaire, comme le dit la note 1 p. 194, mais se situe simplement dans un autre schéma tout aussi traditionnel⁵.

Enfin, la transposition théâtrale entraîne une modification majeure, celle de la disparition de la voix du conteur au profit de la parole des personnages. On peut discuter le terme employé de « ré-oralisation » dans la mesure où la parole retrouvée sur le théâtre n'est pas du même ordre que la parole perdue de la narration. La préface accorde une plus large place à l'étude très fouillée du matériau narratif des contes et à leur interprétation qu'à la question énonciative, or la disparition de la voix narrative, qui est une constante du principe même de la transposition et du changement générique, a des conséquences importantes sur le traitement de l'histoire et des personnages. La notice du *Petit Poucet* s'attache tout particulièrement à cette question essentielle (p. 186-188).

Deux notices générales complètent cette préface : celle de Jean-Charles Léon consacrée au genre de l'opéra-comique s'avère particulièrement utile, puisque deux des quatre adaptations sont accompagnées de musique, ou même complètement chantées. Il est donc très précieux que l'édition de *Cendrillon* comporte toute la partition musicale de la pièce, accompagnée de la liste minutieuse des sources musicales. En revanche, il faut de bons

4. Et le fait de savoir, par exemple, si la première version du conte par les frères Grimm en 1812 a pu favoriser l'adaptation du conte, en introduisant un dénouement heureux (le chasseur qui sort la fillette du ventre du loup).

5. La notice de J.-Y. Vialleton pour *La Barbe bleue* montre que la pièce de Sedaine rejoint des éléments des versions populaires du conte, p. 248.

yeux pour lire les variantes, présentées en caractères minuscules (p. 129-131). La solide notice (établie par J.-M. Hostiou, J. le Blanc et J.-C. Léon), qui présente le dramaturge, Anseaume, et le compositeur (La Ruette), montre bien la transformation du conte merveilleux en badinage amoureux, et comment cette *Cendrillon* fait la transition entre l'opéra-comique en vaudevilles et l'opéra-comique à ariettes, genre dont elle est un des premiers grands succès. Mais pourquoi véhiculer encore le sous-titre modifié au XIX^e siècle (*La petite pantoufle de vair*), alors que les éditions de référence⁶ et les commentateurs s'accordent aujourd'hui sur la graphie de Perrault, *La petite pantoufle de verre*? (p. 78, 79 et 316).

La notice du *Petit Poucet* (due à Angela Braitto et à Martial Poirson) présente un riche tableau des talents de Carmontelle ainsi que du genre du proverbe dramatique; les nombreuses transformations du conte sont relevées et analysées, dans le sens de la parodie et de l'édulcoration de la violence primitive du conte (suppression des filles de l'ogre et de la scène de leur égorgement). L'étude très fouillée et nuancée de la moralité du conte et de son interprétation finale, ambiguë chez Perrault, plus explicite chez Carmontelle, qui par ailleurs ne croyait pas du tout à la vertu morale du théâtre, révèle, derrière l'idéologie conservatrice du proverbe, un « moralisme sensible » ainsi qu'un plaisir du jeu. *Le Chat botté*, dont le canevas est publié ici, est un ballet-pantomime représenté à l'Ambigu-Comique, le théâtre d'Audinot qui a remplacé ses marionnettes initiales par des enfants comédiens : les enfants, qui sont les héros et les destinataires de certains contes, jouaient tous les rôles de ce conte facétieux que l'adaptation tire vers la farce. La notice très complète (rédigée par A. Braitto, B. Pintiaux et M. Poirson) tente de reconstituer la représentation des animaux sur la scène et montre les infléchissements dus à la transposition. La violence du conte est atténuée : au lieu de dévorer la souris (résultat de la métamorphose de l'ogre dans le conte), le chat la laisse échapper, et elle se transforme en fée ! Enfin la notice de Jean-Yves Vialleton pour le *Raoul Barbe bleue* de Sedaine (musique de Grétry) montre très bien la double inspiration de la pièce, le conte de Perrault d'un côté, mais aussi deux histoires médiévales fusionnées pour l'occasion et très précisément identifiées. Le texte devient le lieu d'une intertextualité multiple, ce qui n'en fait pas pour autant une bonne pièce; sévèrement jugée par le cardinal Grente (« ridicule »), elle est l'objet d'un malentendu chez Grimm qui la considère comme un drame et n'en voit pas l'aspect parodique. J.-Y. Vialleton

6. Ch. Perrault, *Contes*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Gallimard, coll. « Folio », 1981.

défend la pièce au nom de son genre, l'opéra-comique, et sa démonstration est convaincante. Il donne également de la dimension politique de la pièce une analyse nuancée.

L'annexe 1, l'inventaire des pièces tirées des *Contes* de Perrault, vu l'énorme travail qu'il représente, aurait été plus utile encore si le descriptif avait donné les références des éditions ou des manuscrits des pièces, informations qu'on trouve dans certaines notes de la préface (p. 27-28 notamment).

On aura compris que ce volume offre une lecture passionnante, des analyses fouillées, une mine d'informations très précieuses sur l'histoire du théâtre et des spectacles. Il permet une véritable entrée dans le champ des adaptations dramatiques des contes, et ouvre des pistes pour la recherche et des suggestions pour les comédiens et metteurs en scène intéressés par ce répertoire⁷.

Catherine Ramond

Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Paris, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2009, 154 p.

Voici un livre comme on en trouve finalement bien peu. Il plaira non seulement aux amateurs des *Mille et Une Nuits* ou à ceux qui cherchent un chemin vers la littérature arabe ancienne, mais aussi à tous ceux qui aiment que la littérature soit *un secret sur un secret*. C'est un essai dense mais limpide, où les problèmes de la culture lettrée arabe classique sont présentés dans la lumière de notre présent, au fil d'une dizaine de brefs chapitres écrits dans une langue simplement élégante.

Abdelfattah Kilito enseigne à l'université Mohammed V de Rabat. Il est l'auteur d'une dizaine d'ouvrages, dont notamment : *L'Auteur et son double* (Seuil), *Les Séances* (Sindbad), sur un genre littéraire essentiel de la tradition classique arabe, *L'Œil et l'Aiguille* (La Découverte), un des plus beaux essais que j'aie jamais lus sur les *Mille et Une Nuits* et *Dites-moi le songe* (Actes Sud, coll. « Sindbad ») ; il est aussi l'auteur d'un roman, *La Querelle des images* (1985), et d'un recueil de nouvelles qui sont publiés

7. L'Opéra-Comique a donné cette année *Zémire et Azor* de Marmontel et Grétry, adaptation du conte de *La Belle et la Bête*.