Féeries

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

12 | 2015

À la croisée des genres

Le conte en scène, de *Cendrillon* au *Petit Chaperon rouge* : une métamorphose merveilleuse de l'opéra-comique, entre Empire et Restauration ?

Fairy Tale on Stage from Cinderella to Little Red Riding Hood: the Wonderful Metamorphose of the Comic Opera from the First Empire to the Restauration

Olivier Bara

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/972>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2015

Pagination : 115-130

ISBN : 978-2-84310-306-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Olivier Bara, « Le conte en scène, de *Cendrillon* au *Petit Chaperon rouge* : une métamorphose merveilleuse de l'opéra-comique, entre Empire et Restauration ? », *Féeries* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/972>

LE CONTE EN SCÈNE, DE *CENDRILLON* AU *PETIT*
CHAPERON ROUGE : UNE MÉTAMORPHOSE
MERVEILLEUSE DE L'OPÉRA-COMIQUE,
ENTRE EMPIRE ET RESTAURATION?

DEUX *OUVRAGES* créés dans la deuxième décennie du XIX^e siècle s'inscrivent durablement au répertoire de l'Opéra-Comique et des scènes de province, au point de constituer des modèles d'« opéras-féeries » dans l'art lyrique français : *Cendrillon*, sur un livret de Charles-Guillaume Étienne, avec une musique de Nicolas Isouard, dit Nicolo¹; *Le Petit Chaperon rouge*, livret d'Emmanuel Théaulon de Lambert et partition signée par François-Adrien Boieldieu². Créé le 22 février 1810 au théâtre impérial de l'Opéra-Comique (théâtre Feydeau), le premier est joué tout au long du siècle avant d'être supplanté par la *Cendrillon* de Jules Massenet (1899) ; il bénéficie de deux reprises importantes, le 25 janvier 1845 (avec une réorchestration d'Adolphe Adam et une nouvelle décoration de Cicéri) et le 23 janvier 1877 (avec de nouvelles décorations et l'ajout d'un *Ballet des saisons* sur des musiques, entre autres, de Lully et de

---

1. Charles-Guillaume Étienne (1779-1845) est journaliste (*Journal de l'Empire*), auteur dramatique et librettiste, élu à l'Académie française en 1811 ; parmi ses nombreux livrets d'opéra-comique se trouve dès 1805 l'adaptation d'un conte : *Gulistan* (musique de Dalayrac) d'après *Les Mille et Une Nuits*. Nicolas Isouard, dit Nicolo ou Nicolò (1775-1818), est un compositeur maltais d'ascendance française, auteur d'une quarantaine d'opéras, notamment d'opéras-comiques : fixé à Paris dans les premières années du XIX^e siècle, il profite de l'absence de Boieldieu (parti pour Saint-Petersbourg) pour imposer ses chefs-d'œuvre : *Les Rendez-vous bourgeois* (1807), *Cendrillon* (1810), avant *Le Billet de loterie* (1811), *Joconde* et *Jeannot et Colin* (1814).

2. Emmanuel Théaulon de Lambert (1787-1841) est auteur dramatique et librettiste, auteur de près de 300 vaudevilles et de plusieurs œuvres de circonstance pro-royalistes. François-Adrien Boieldieu (1775-1834) est l'un des plus éminents représentants de l'opéra-comique français dans les deux premières décennies du XIX^e siècle, à partir du succès du *Calife de Bagdad* (1800) et de *Ma Tante Aurore* (1803). Fixé à Saint-Petersbourg de 1804 à 1810, il y poursuit sa carrière de compositeur (*Les Voitures versées*, 1808), avant de revenir triompher à Paris : *Jean de Paris* (1812), *Le Nouveau Seigneur de village* (1813), *La Dame blanche* (1825), *Les Deux Nuits* (1829).

Gossec). Le second opéra-féerie, *Le Petit Chaperon rouge* de Boieldieu, est créé le 30 juin 1818 au théâtre royal de l'Opéra-Comique et demeure au répertoire jusqu'en 1861³.

Aucun des deux ouvrages n'est pionnier dans l'exploration de l'univers du conte dans l'opéra-comique et, plus généralement, dans l'opéra : une *Cendrillon* d'Anseume, Laruelle et Duni, opéra-comique en un acte, a déjà été jouée à l'Hôtel de Bourgogne en 1762, un an avant la comédie en ariettes *Le Bûcheron ou les Trois Souhais* de Philidor, d'après *Les Souhais ridicules*, conte en vers de Perrault. Quant à *La Barbe bleue* des *Contes du temps passé*, il a inspiré à Sedaine et Grétry leur *Raoul Barbe bleue* joué au théâtre Favart en 1789⁴. L'intérêt des deux ouvrages, outre leurs qualités théâtrales et musicales intrinsèques, réside tout d'abord dans leur contexte de création. Au tout début de l'Empire, comme l'a analysé Roxane Martin, la production scénique de féeries faiblit avant un nouvel « épanouissement du féérique⁵ » dans les années 1810 et sous la Restauration. C'est précisément avec la *Cendrillon* de Nicolo que « la féerie refait d'abord surface sur la scène de l'Opéra-Comique⁶ ». Le succès scénique du conte est tel que tous les théâtres semblent vouloir s'emparer du sujet à leur tour : pas moins de neuf *Cendrillons* prolifèrent alors, dont la « folie-vaudeville » en un acte *La Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, parodie de l'opéra-comique, créée par Désaugiers et Gentil de Chavagnac, au théâtre des Variétés, le 12 novembre 1810. Le succès de l'œuvre dérivée (197 représentations successives⁷) dépasse même sur le moment celui de l'œuvre parodiée : la *Cendrillon* de l'Opéra-Comique est jouée 79 fois en 1810, ce qui est déjà remarquable⁸. « Chaque théâtre veut avoir une Cendrillon. C'est

3. *Le Petit Chaperon rouge* est joué 165 fois à l'Opéra-Comique entre juin 1818 et juillet 1830, avant une première grande reprise dans ce théâtre le 11 décembre 1832. Je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 89.

4. Citons encore l'opéra bouffon *Ponce de Léon* d'Henri Montan Berton, d'après Madame d'Aulnoy, au théâtre Favart en 1797. Nous nous fondons sur Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005.

5. R. Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 127.

6. *Ibid.*

7. Nous reprenons le chiffre avancé par Roxane Martin, *ibid.* Selon Patrick Berthier, cette *Petite Cendrillon* atteint 250 représentations en cinq ans (*Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & Références », 2014, p. 328).

8. Nous reprenons le chiffre donné par Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2002, p. 104. La *Cendrillon* de Nicolo produit des recettes exceptionnelles et est jouée 128 fois à l'Opéra-Comique sous l'Empire (selon R. Legrand et P. Taïeb, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Em-

maintenant le nom à la mode [...] », commente *L'Esprit des journaux*⁹. Trente-cinq ans plus tard, lors de la reprise de *Cendrillon*, nouvellement orchestrée, à l'Opéra-Comique, Adam se rappelle le succès phénoménal du conte sur les scènes de sa jeunesse : « [...] pendant quelques années, Paris ne rêva que Cendrillon, que petite mule verte et que tambour de basque [...] » — tels sont les deux attributs de l'héroïne d'Étienne et Nicolo¹⁰. Les bals de l'Empire accueillent la « danse de Cendrillon » : « il y eut une consommation effrayante de jupes courtes, de toquets à plumes et de tambours de basques [*sic*] ; les désastres de 1813 mirent seuls fin à cette fureur », poursuit Adam¹¹. Le conte de Perrault joue bien un rôle décisif dans le retour en grâce de la féerie scénique entre Empire et Restauration : Roxane Martin estime que « sur la centaine de pièces répertoriées entre 1807 et 1830, près d'un tiers se réfère aux fables populaires transposées par Charles Perrault dans les *Contes de ma mère l'oye* (1697)¹² ».

Le Petit Chaperon rouge de Théaulon et Boieldieu, en 1818, s'inscrit dans un tel mouvement de renaissance du conte et du merveilleux féerique au théâtre. Une nouvelle fois, mais dans de plus modestes proportions, un effet de mode entraîne la multiplication des Chaperons rouges sur les scènes. Celui de l'Opéra-Comique est précédé par un « mélodrame-féerie » de « Frédéric » (Dupetit-Méré) et Brazier, *Le Petit Chaperon rouge*, joué au théâtre de la Porte Saint-Martin le 28 février 1818. Il est également suivi de sa réécriture parodique, témoignage de son succès : *Le Magasin de chaperons ou l'Opéra-Comique vengé*, de Désaugiers, Armand d'Artois (et

---

pire », dans P. Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 30-31 et p. 46). Parmi les autres pièces dérivées du conte de Perrault en 1810 figurent *Sophie ou la Nouvelle Cendrillon* de Balisson de Rougemont et René Périn (théâtre de l'Odéon / de l'Impératrice, 6 novembre 1810), *La Fête de Perrault ou l'Horoscope des Cendrillons* de Nicolas Brazier (théâtre de la Gaîté, 18 décembre 1810, revue de toutes les *Cendrillons* théâtrales du moment), ou encore *La Famille des Cendrillons ou Il y en aura pour tout le monde* de Simon au théâtre des Jeux Forains (4 décembre 1810), *Le Tarif des prix ou la Cendrillon des écoles* de Saint-Rémy au théâtre du Vaudeville (10 novembre 1810), *Les Six Pantoufles ou le Rendez-vous des Cendrillons* de Dupin et Armand d'Artois (théâtre du Vaudeville, 29 décembre 1810).

9. *L'Esprit des journaux, français et étrangers par une société de gens de lettres*, Bruxelles, imprimerie de Weissenbruch, janvier 1811, p. 270.

10. Dans le finale de l'acte II, Cendrillon chante les couplets « À quoi bon la richesse ? » et danse pendant la ritournelle de l'orchestre, en s'accompagnant d'un tambour de basque. *Cendrillon*, opéra-féerie en trois actes, « paroles de M. Étienne, musique de Nicolo de Malte, dédié à Mademoiselle Alexandrine Saint-Aubin », partition d'orchestre, Paris, chez l'auteur, rue des Colonnes, s. d., p. 212-215.

11. *La France musicale*, 2 février 1845, « Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Première de la reprise de *Cendrillon* ».

12. R. Martin, *La Féerie romantique*, ouvr. cité, p. 129.

Théaulon lui-même, s'auto-parodiant), créé au théâtre du Vaudeville le 5 septembre 1818.

L'examen couplé des deux « opéras-féeries » de l'Opéra-Comique, *Cendrillon* et *Le Petit Chaperon rouge*, ainsi que de leurs parodies, présente un second intérêt, moins contextuel que culturel et esthétique. Ces deux pièces œuvrent pour ainsi dire à *front renversé* dans la relation entretenue avec leur source littéraire. *Le Petit Chaperon rouge* « n'est pas vraiment un conte merveilleux, surtout pas chez Perrault, qui a supprimé le seul élément légèrement surnaturel que présente ce récit dans la tradition orale française¹³ » — l'ouverture du ventre du loup et la résurrection de la grand-mère comme de l'enfant. Le récit de Perrault se caractérise en outre par sa grande simplicité et il forme « le seul conte [...] où le jeu ironique à l'égard des événements narrés est totalement absent¹⁴ ». Or, l'opéra-comique de Théaulon et Boieldieu repose sur une complexification des données du conte, et surtout sur un enrichissement merveilleux du récit, transfiguré en « opéra-féerie ». À l'inverse, huit ans auparavant, la *Cendrillon* d'Étienne et Nicolo paraît bien pauvre en éléments merveilleux, à rebours du texte-source comme du conte de tradition orale où, s'ils « ne sont pas toujours fournis par la baguette magique d'une fée-marraine », les parures de bal et l'équipage de *Cendrillon* sont « souvent trouvés en cassant trois fruits merveilleux (noix, noisette, amande), parfois fournis par sa mère morte, parfois rapportés de la foire par son père¹⁵ ». Allant plus loin que le traitement distancié du merveilleux par Perrault, dépassant son ironie « condescendante¹⁶ », les auteurs de l'opéra-comique de 1810 rationalisent le conte et l'inscrivent, presque de force, dans l'esprit des Lumières. Ainsi, entre 1810 et 1818, d'un « opéra-féerie » à l'autre, de *Cendrillon* au *Petit Chaperon rouge*, nous assisterions à un progressif consentement de l'opéra-comique au merveilleux. L'usage scénique du conte, qu'il soit de fées ou non, révélerait les métamorphoses d'un genre lyrique et d'une esthétique dramatique entre Empire et Restauration : une conversion, non sans hésitations, au romantisme théâtral ?

13. M. Simonsen, *Perrault* — *Contes*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1992, p. 58.

14. *Ibid.*, p. 64.

15. *Ibid.*, p. 88.

16. *Ibid.*, p. 98.

Cendrillon, « féerie sans féerie¹⁷ »

Si la vague localisation de l'action dans « un vieux castel¹⁸ » inscrit d'emblée Cendrillon dans l'univers lointain du conte, la distribution de la pièce laisse percevoir les distances prises avec le modèle littéraire. Aucune marraine ni aucune fée ne figure parmi les *dramatis personae*. On y trouve certes un seigneur, le baron de Montefiascone, flanqué de deux filles (Clorinde et Tisbé) et d'une belle-fille (Cendrillon), ainsi qu'un prince (de Salerne) prénommé Ramir : le personnel du conte est réuni. Mais pour exercer la fonction d'adjuvant, c'est le précepteur de Ramir, Alidor, par ailleurs « grand astrologue », qui remplit le rôle dévolu à la marraine¹⁹. Seule la cheminée inscrite dans le décor de l'acte I convoque directement le conte de Perrault, même si la Cendrillon de l'Opéra-Comique, vêtue d'une « robe de serge grise²⁰ », ne va pas « s'asseoir dans les cendres²¹ », mais sur un « petit tabouret ». Déguisé en vieux mendiant, Alidor soumet Cendrillon à une première épreuve : il paraît à la porte de sa demeure en chantant « Ayez pitié de ma misère²² » pour provoquer la compassion de la jeune fille. Une fois la qualité morale de l'héroïne éprouvée, l'action est lancée en deux temps. D'abord, on apprend que le prince « chasse aujourd'hui, donne un bal ce soir, et se marie demain²³ » car le temps dévolu au choix d'une épouse, imposé par le testament de feu son père, arrive à expiration. La péripétie est davantage motivée que dans le conte (« Il arriva que le fils du Roi donna un bal²⁴ [...] ») : le livret d'opéra-comique remplace le

17. *La France musicale*, 2 février 1845, art. cité. Adolphe Adam y écrit : « Le plus grand défaut de la pièce primitive était d'être une féerie sans féerie. »

18. *Cendrillon*, opéra-féerie en trois actes, « paroles de M. Étienne, musique de Nicolo Isouard, de Malte », livret imprimé, Paris, C. Tresse éditeur, coll. « La France dramatique au XIX^e siècle. Choix de pièces modernes », 1845, p. 1.

19. De l'opéra-comique d'Étienne et Nicolo découle assez fidèlement l'opéra en deux actes qui l'a éclipsé à la scène : *La Cenerentola ossia la bontà in trionfo* de Jacopo Ferretti et Gioacchino Rossini (théâtre Valle de Rome, 1817). L'adaptation rossinienne a été filtrée par une première version italienne de l'ouvrage français : *Agatina o la virtù premiata* de Stefano Pavesi (théâtre de la Scala, Milan, 1814). Le livret d'Étienne a également été repris, en France, en 1810, par le compositeur Daniel Steibelt : voir K. A. Hagberg, *Cendrillon, by Daniel Steibelt, an edition with notes on Steibelt's life and operas*, thèse de doctorat (university of Rochester), 1976.

20. *Cendrillon*, partition d'orchestre, ouvr. cité, p. 3.

21. C. Perrault, *Contes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 171.

22. *Cendrillon*, livret, ouvr. cité, acte I, scène 2, p. 2. Pendant le quatuor (n° 1) qui unit les personnages de la scène d'exposition, Cendrillon, en contrepoint du chant des deux sœurs préoccupées par le bal, « fait asseoir sur une petite chaise » le mendiant, lui « donne du linge chaud et lui défait ses sandales ». *Cendrillon*, partition d'orchestre, ouvr. cité, p. 40.

23. *Cendrillon*, livret, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 3-4.

24. C. Perrault, *Contes*, ouvr. cité, p. 172.

hasard *nécessaire* de la légende par une justification d'ordre psychologique. En effet, contrairement au conte où le prince n'existe pas avant le bal²⁵, l'opéra-féerie le dote d'un passé et d'une formation intellectuelle, culturelle et morale aux côtés du précepteur Alidor : « [...] dès l'âge de neuf ans, le jeune prince fut confié à ses soins ; il l'a d'abord conduit à Padoue, pour y faire ses premières études, et ce n'est que lorsqu'ils ont appris la mort du dernier roi, qu'ils sont revenus à la cour²⁶. » Le déplacement opéré par rapport au conte féminin de Perrault et à la tradition orale est considérable : plus de scission entre mauvaise et bonne mère, marâtre et fée, mais un jeu contrastif entre barbon un peu ridicule (le baron) et figure idéalisée du tuteur (Alidor) ; le choix du « bon » père remplace celui de la mère. L'enjeu dramatique consiste en outre à unir un prince à l'éducation achevée et une jeune fille sans talent acquis, mais à la bonté innée²⁷.

Une décision d'Alidor complique bientôt la donne et noue, dans un second temps, l'intrigue dramatique : le tuteur impose à son élève « deux jours d'épreuve » en le forçant à échanger ses habits princiers contre ceux de son sénéchal Dandini, « le plus maniéré, le plus sot des hommes de [sa] suite²⁸ ». En résultent une série de quiproquos comiques, les deux sœurs s'entichant du faux prince. En découle aussi un déplacement de la moralité du conte : à la démonstration de la nécessité pour les filles d'acquérir et de faire valoir la « bonne grâce » est substituée une réflexion sur les apparences trompeuses, accusées de laisser les vrais talents dans l'ombre. L'esprit philosophique imprègne le livret d'opéra-comique. S'éloignant du modèle immédiat du conte de fées, *Cendrillon* se rapproche de la comédie de Marivaux, comme l'a immédiatement remarqué la critique : « C'est le sujet des *Jeux de l'Amour et du Hasard* [sic], et l'on est forcé d'avouer que le Roi de M. Étienne entre beaucoup moins dans l'action, inspire beaucoup moins d'intérêt que le Dorante de Marivaux²⁹. »

Le merveilleux du conte se trouve sinon effacé, du moins tenu à bonne distance. La seule concession à l'imaginaire et aux sens des spectateurs

25. « [...] c'est aussi un conte féminin dans la mesure où tous les épisodes qui, dans les contes traditionnels, traitent des aventures du conjoint, sont ici réduits au minimum ou carrément supprimés. Le prince n'a pas d'existence avant sa rencontre avec Cendrillon. » M. Simonsen, *Perrault — Contes*, ouvr. cité, p. 90.

26. *Cendrillon*, livret, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 4.

27. On projette ainsi sur le prince la « bonne grâce » de la Cendrillon du conte, conférée par sa marraine qui l'a « dressée » et « instruite » selon les termes de la première « moralité » de Perrault. *Contes*, ouvr. cité, p. 177.

28. *Cendrillon*, livret, ouvr. cité, acte I, scène 6, p. 6.

29. *Journal de Paris*, 25 février 1810, « Théâtres ».

réside dans l'épisode du songe de Cendrillon qui ouvre l'acte II. La fin de l'acte I laissait Cendrillon seule, endormie devant sa cheminée³⁰, tandis que tous partaient au bal ; le nouvel acte la découvre toujours livrée au sommeil mais transportée dans le palais du prince, plus précisément sur les degrés menant au trône, et dans une élégante parure : « En face du trône on aperçoit un groupe d'hommes et de femmes vêtus en blanc, tenant des lyres à la main et représentant des génies. De jeunes enfants également vêtus en blanc ont des guirlandes de fleurs à la main³¹ » — tableau qu'accompagne, dans l'orchestre, le son de la harpe. À son réveil, Alidor remet à Cendrillon une rose qui lui confère aussitôt grâce et assurance pour porter ses nouveaux atours. L'épisode onirique présente un double avantage : d'une part, il écarte de la représentation scénique la scène magique de la métamorphose de Cendrillon dotée par la fée de sa parure et de tout son équipage ; d'autre part, la transfiguration de l'héroïne semble être autant le fait des pouvoirs d'Alidor que des rêveries de la jeune fille, l'acte princier se déroulant dans un entre-deux semi-onirique face auquel la raison du spectateur ne cède pas entièrement ses droits. La rationalisation du conte est complétée par le remplacement de la « petite pantoufle de verre » (selon le sous-titre de Perrault) en simples « souliers verts », d'un prosaïsme désarmant mais sans doute nécessaire aux spectateurs de l'Opéra-Comique. Un équilibre est ainsi trouvé par le librettiste entre la vraisemblance de la comédie morale et l'éblouissement visuel promis par le conte de fées. Une ultime concession aux promesses de la féerie se trouve dans le changement à vue de la dernière scène : dans la réapparition spectaculaire, accompagnée par un roulement *fortissimo* des timbales, du trône princier et de la parure élégante de Cendrillon lorsque celle-ci chausse le soulier perdu³².

Les transformations imposées à la source folklorique comme au conte de Perrault doivent aussi se comprendre à la lumière du système des emplois d'opéra-comique. La transformation de la fée en précepteur permet de confier au chanteur Jean-Pierre Solié un de ses rôles de prédilection : « C'est sous cette apparence qu'il s'était révélé dans *Euphrosine* d'É.-N. Méhul, où il incarnait le sage médecin Alibour, et dans *Stratonice* du même auteur où il tenait le rôle équivalent d'Érisistrate, autre médecin conseiller des

30. « Elle s'endort. Ici on baisse la toile », note la partition d'orchestre, *Cendrillon*, ouvr. cité, p. 114.

31. *Ibid.*, p. 117.

32. « Une dame lui met le soulier. Au moment où elle met la rose sur son sein, toutes les femmes se groupent devant elle, afin qu'elle puisse faire son changement, qui doit être très prompt, n'ayant qu'une robe grise à ôter. Pendant ce temps, le Théâtre change et représente un vaste palais [...] » *Ibid.*, p. 284.

amours débutantes³³. » L'invention du personnage de Dandini permet en outre d'introduire le traditionnel personnage burlesque et de fournir un emploi au « Trial » (ténor comique) de la troupe de l'Opéra-Comique, en l'occurrence Le Sage³⁴. Par ailleurs, le librettiste a pris ses distances avec le conte pour mieux inscrire son œuvre dans la tradition de l'opéra-comique français. Étienne s'inspire aussi pour son intrigue d'une œuvre fétiche du répertoire : *Zémire et Azor*, comédie-ballet de Marmontel et Grétry créée en 1771, dérivée de *La Belle et la Bête* de Marie-Jeanne Leprince de Beaumont³⁵. La présence de trois sœurs, le dévouement de Zémire/Cendrillon, la transformation finale des amants forment autant d'éléments thématiques et structurels communs. La portée morale des deux opéras-comiques les rapproche aussi, par-delà la diversité de leurs sources : comme la Belle face à la Bête, « la petite souillon est finalement récompensée pour le sentiment désintéressé qu'elle porte au prince Ramir, alors qu'il lui était d'abord apparu dans l'habit d'un modeste écuyer³⁶ ».

Aussi les éléments empruntés au conte de Perrault n'assurent-ils pas à eux seuls le triomphe de l'opéra-comique « féerique » en 1810. Les débuts d'Alexandrine Saint-Aubin, fille de Madame Saint-Aubin, dans le rôle-titre ont attiré les foules³⁷, tout comme l'inventivité musicale de Nicolo. L'ouverture consiste en une symphonie concertante pour harpe et cor, unissant deux instruments emblématiques de la fiction, l'univers chevaleresque de la chasse princière et le monde onirique où évolue l'héroïne. Les jeux de spatialisation sonore confèrent une profondeur de champ à plusieurs scènes, et redoublent le contraste entre la simplicité de la vie

---

33. R. Legrand et P. Taïeb, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », art. cité, p. 32, note 95.

34. En revanche, le traitement vocal, virtuose, des rôles de Clorinde et Tisbé impose de confier ceux-ci à des premières chanteuses (à roulades). Pour la province, la partition conseille de confier Tisbé à une deuxième chanteuse, en supprimant son air du troisième acte et en simplifiant les traits vocalisés du duo du premier acte.

35. Le livret de *Zémire et Azor* dérive aussi de la comédie de Nivelles de La Chaussée, *Amour pour amour*. Voir *La Belle et la Bête. Quatre métamorphoses*, S. Allera et D. Reynaud (éds), Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Textes et Contre-Textes », 2002.

36. R. Legrand et P. Taïeb, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », art. cité, p. 32.

37. « [...] plus de deux mille personnes qui se croyaient très diligentes ont trouvé, à 6 heures, toutes les places prises. Les corridors ont été constamment remplis de curieux (et même de curieuses en grande parure) qui, péniblement montés sur de misérables banquettes, s'efforçaient de voir le spectacle à travers les carreaux des loges » : tel est le témoignage du *Journal de Paris*, le 23 février 1810. Cité par R. Legrand et N. Wild, *Regards sur l'opéra-comique*, ouvr. cité, p. 105. Alexandrine Saint-Aubin, alors âgée de quinze ans, avait commencé à se faire un prénom l'année précédente dans *L'Opéra-Comique* de Della Maria et *Ambroise* de Dalayrac. Voir R. Legrand et P. Taïeb, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », art. cité, p. 33.

de Cendrillon et la grandeur qui lui est promise : une sonnerie de cors dans la coulisse annonce la chasse (acte I, scène 3) ou le tournoi (finale de l'acte II)³⁸. La chanson de Cendrillon « Il était un petit homme qui s'appelait guilleri carabi », en contrepoint de ses sœurs dans le premier ensemble (quatuor, n° 1), installe le personnage dans l'univers du folklore français, tandis que Clorinde et Tisbé sont d'emblée inscrites dans l'artifice de la préciosité et de la convention lyrique. De même, la romance sentimentale de Ramir (« Ô sexe aimable mais trompeur », acte II, n° 10), sacrifie au style mélodique français, tandis que le duo des deux sœurs coquettes, abondant en traits vocalisés et en trilles, cède à la mode italienne (« Qui ? vous, ma souveraine ? », acte II, n° 9). L'opposition des deux mondes, de la nature et de la cour, de l'idylle rousseauiste et des faux-semblants de la culture aristocratique, est musicalement traduite. Cendrillon incarne, en une forme d'allégorie musicale, les vertus de l'opéra-comique français (profondeur et vérité) opposées aux séductions trompeuses du style italien.

Quant au matériau merveilleux dont la *Cendrillon* de l'Opéra-Comique s'est partiellement dépouillée, il échoit aux scènes secondaires, chargées de montrer au public ce qu'un théâtre principal ne saurait franchement dévoiler : la merveille scénique et le prodige spectaculaire³⁹. Telle est l'origine du succès immense rencontré par *La Petite Cendrillon* aux Variétés. Dans cette « folie » en forme de vaudeville, tous les éléments merveilleux du conte originel sont non seulement conservés, mais traduits visuellement grâce à la baguette de la « fée Minette » — une chatte blanche sauvée de la mort par Cendrillon et transformée en bonne fée sortie de la cheminée : le potiron « se change en une jolie calèche, à deux chevaux », la souricière « s'agrandit [...] et on en voit sortir un cocher à moustaches et deux laquais représentés par des enfants⁴⁰ ». L'humour du conte de Perrault trouve même un écho dans la pièce puisque la livrée de la suite de Cendrillon est couleur « gris de souris⁴¹ ». Les épisodes burlesques sont ajoutés à la féerie, notamment à la scène 15 lorsque la fée brise la voix d'une

38. *Cendrillon*, partition d'orchestre, ouvr. cité, p. 54 et p. 159 (les cors en *si* peuvent être remplacés par des trompettes).

39. Rappelons que les décrets napoléoniens mettant fin à la liberté des théâtres et rétablissant, avec le système des privilèges, une stricte répartition des genres entre les théâtres, datent de 1806 et 1807. Les *Cendrillons* scéniques de 1810 sont créés dans ce nouveau contexte institutionnel et culturel.

40. *La Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, « folie-vaudeville en un acte de Désaugiers et Gentil », Paris, Barba, 1810, scène 11, p. 24.

41. *Ibid.*, scène 4, p. 29. Chez Perrault, ce sont les chevaux qui sont « d'un beau gris de souris » (*Contes*, ouvr. cité, p. 173).

des sœurs désireuses de chanter devant le prince et suspend la danse de l'autre, immobilisée une jambe en l'air. La presse célèbre dans *La Petite Cendrillon* la fidélité à la source littéraire qu'avaient trahie l'opéra-comique et d'autres *Cendrillons* du moment :

Cette fois, au moins, nous avons vu une véritable Cendrillon, et celle de toute cette nombreuse famille qui, certainement, ressemble le plus à sa patronne. C'est le conte de Perrault mis en scène avec toute l'exactitude possible. Une fée bonne et puissante, un prince tout aimable, un beau-père et deux sœurs fort ridicules, une Cendrillon bien naïve, et pour qu'il n'y manque rien, une citrouille changée en carrosse, un gros rat et deux souris métamorphosés en laquais et en cocher. Si les auteurs n'ont pas eu de grands frais d'imagination à faire pour inventer tous ces détails heureux dont on a bercé notre enfance, ils n'en ont pas moins le mérite de les avoir arrangés pour la scène avec une adresse admirable⁴².

Et le critique de saluer « l'effet des changements de costumes à vue », la « fraîcheur » et la « variété des décorations », les « prestiges de la féerie⁴³ ». La parodie touche alors un public plus vaste, sans doute moins attentif aux critères du bon goût et de la distinction que celui de l'Opéra-Comique : « [...] le public se ruait aux représentations de ce genre de pièce où l'émotion se partageait entre l'éclat de rire et l'émerveillement devant les prouesses du machiniste⁴⁴. » Une confirmation de la hiérarchie esthétique et socio-culturelle respectée dans les théâtres de l'Empire est donnée par Balzac : dans *La Maison du chat-qui-pelote*, le drapier Guillaume, pour fêter la fin de son inventaire, emmène sa famille voir « *Cendrillon aux Variétés*⁴⁵ » plutôt que la *Cendrillon* plus raffinée et rationalisée, davantage tournée vers l'esprit des Lumières, de l'Opéra-Comique.

42. *L'Esprit des journaux*, janvier 1811, art. cité, « Théâtre des Variétés. *La Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse* », p. 284-289.

43. *Ibid.*

44. R. Martin, *La Féerie sur les scènes romantiques*, ouvr. cité, p. 135. Le compte rendu de la presse de l'époque confirme cette analyse de la réception et de la nature du plaisir des spectateurs : « Je n'essayerai pas de décrire l'enthousiasme du public, et, franchement, la rapidité de l'action, la gaieté du dialogue et des couplets méritaient à cet ouvrage une réception favorable. Les caricatures des deux sœurs ont paru très comiques ; le jeu plaisant de Potier, dans le rôle du prince Mirliflore et de Tiercelin dans celui de M. de La Canardière, n'ont rien laissé à désirer ; mais Brunet surtout a réuni tous les suffrages [...] ». (*L'Esprit des journaux*, janvier 1811, art. cité) L'acteur comique Brunet jouait Cendrillon en travesti.

45. H. de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Intégrale », 1965, t. I, p. 67.

Le Petit Chaperon rouge, du conte sans fées à l'opéra-féerie

Huit ans plus tard, *Le Petit Chaperon rouge* de Théaulon et Boieldieu exploite en apparence la même veine. La relation entretenue avec le conte de Perrault demeure aussi libre. Mode «troubadour» oblige, en ce début de Restauration, l'action est historiquement et géographiquement située «dans le Vivarais, sous le règne de Henri I^{er}, vers l'an 1040» — en contradiction avec le «Il était une fois» d'où jaillit le récit originel. Le conte est en outre soumis à une lecture métaphorique : point de loup sur scène, mais un seigneur Rodolphe surnommé «le Loup», exerçant son droit de cuissage sur les jeunes filles de la contrée, invitées par tirage au sort à «jardiner» dans son château avant de pouvoir être dotées et se marier. Dans des décors de sombres forêts, de ponts jetés sur des torrents, de chambres gothiques rappelant le roman noir, l'héroïne (Rose d'Amour) subit une série d'épreuves avant de pouvoir s'unir au bon comte Roger, ennemi et rival de Rodolphe. C'est un mystérieux ermite qui, tout à la fois, lui impose les défis périlleux pour sa vertu et la protège jusqu'à l'unir à Roger, une fois prouvée sa pureté morale. Une transformation profonde est imposée au conte de Perrault où l'absence de figure paternelle place le Chaperon rouge sous l'autorité défaillante de ses seules mère et grand-mère, adoratrices de la petite fille : «[...] les enfants sont victimes de l'irresponsabilité de leurs parents, malgré — ou à cause — de l'amour excessif que ceux-ci leur portent⁴⁶.» Dans l'opéra-comique, Rose d'Amour est entourée de figures masculines (l'ermite, Roger, Rodolphe, les bûcherons) et doit trouver sa (modeste) place dans un monde d'hommes que sa séduction naturelle est susceptible de troubler. Quant à l'élimination du mauvais seigneur prédateur au profit de l'élection du bon comte Roger, elle prend tout son sens symbolique et politique en période de Restauration.

Du conte de Perrault ne demeure qu'une citation (presque) littérale, «Tirez la bobinette et la chevillette cherra⁴⁷», dont une note dit qu'elle est remplacée à la scène par un simple «Entrez» de Rodolphe, «entraîné par la situation⁴⁸». Une autre citation, plus clairement parodique, survient lors du duo de la séduction du Chaperon rouge/Rose d'Amour par le Loup/Rodolphe déguisé en ermite :

46. M. Simonsen, *Perrault* — *Contes*, ouvr. cité, p. 63.

47. La formule du conte de Perrault est «Tire la chevillette, la bobinette cherra». *Contes*, ouvr. cité, p. 144.

48. *Le Petit Chaperon rouge*, «opéra-féerie en trois actes et en prose», livret d'Emmanuel Théaulon de Lambert, musique de François-Adrien Boieldieu, livret imprimé, Paris, Vente et Ballard, 1818, acte III, scène 5, p. 54.

Rose d'Amour : Mon Dieu ! mon père ;
 Que vous avez des yeux étincelants !
 Rodolphe : C'est pour mieux t'admirer, ma chère. [...]
 Rose d'Amour : Que vous avez une voix forte aujourd'hui !
 Rodolphe, *ôtant sa barbe et rejetant son capuchon* : C'est pour mieux te dire : Je t'aime⁴⁹ !

Le traitement distancié du conte pour enfants, auquel le public de l'Opéra-Comique ne saurait totalement souscrire, perdure jusqu'à la fin de l'ouvrage : lorsque Rodolphe déclare qu'il souhaite désormais réparer ses torts, c'est « d'un ton ironique », indique la didascalie — manière de remettre en question le pouvoir moral des contes et d'atténuer le moralisme de l'ouvrage.

Toutefois, l'utilisation ludique du récit-source s'accompagne d'une réinterprétation merveilleuse d'un conte où les fées n'apparaissent guère. Après avoir supprimé la fée de *Cendrillon*, en 1810, l'opéra-comique impose au *Petit Chaperon rouge* des épisodes prodigieux. L'intrigue se fonde sur une opposition de pouvoir entre deux talismans : le chaperon rouge magique, qui protège Rose d'Amour contre tout viol, et la bague enchantée qui assure la puissance de séduction du viril Rodolphe. Une note de mise en scène précise sur le livret : « Cet anneau, placé à la main droite, doit être très riche et très apparent⁵⁰. » Plusieurs scènes merveilleuses ponctuent en outre le spectacle. Dans le finale de l'acte I, lors du tirage au sort du nom de la jeune fille vouée à servir son seigneur, l'ermite paraît en fond de scène sur le pont, lève son bâton et efface des bulletins le nom de Rose d'Amour. Au dénouement, lorsque Rose d'Amour est arrachée des bras du libertin par l'ermite, un changement à vue se produit dans « un éclat de tonnerre⁵¹ » et remplace le décor de l'ermitage par celui du palais du comte où trône ce dernier, prêt à recevoir l'héroïne pour le triomphe final de la vertu. Le clou du spectacle est, comme dans *Cendrillon*, la scène du songe de l'acte II. Celui-ci néanmoins ne déclenche aucune hésitation dans la réception de l'œuvre : il ne transfère pas le prodige dans le monde intérieur du rêve. Il s'inscrit merveilleusement dans la réalité commune représentée : dans un âge d'or de la croyance, identifié avec le Moyen Âge

49. *Ibid.*, acte III, scène 8, p. 59. On a reconnu la fin du dialogue du loup et du Chaperon rouge, chez Perrault : « — Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! — C'est pour mieux voir, mon enfant. — Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! — C'est pour te manger. » (*Contes*, ouvr. cité, p. 144-145) Le festin du loup est ironiquement et explicitement rendu à sa dimension sexuelle, dans l'opéra-comique.

50. *Le Petit Chaperon rouge*, livret, ouvr. cité, acte I, scène 9, p. 19.

51. *Ibid.*, acte III, scène 8, p. 60.

chrétien — *Le Petit Chaperon rouge* est bien un « opéra-Restauration ». Tandis qu'un « chœur aérien » berce Rose d'Amour, « le fond de la forêt s'entr'ouvre, et à travers une vapeur légère on aperçoit l'intérieur d'un palais magnifique⁵² ». Le songe commence alors vraiment, articulant pantomime, danse, chant et déploiement visuel⁵³. Le comte Roger « sous un habit de cour très brillant » apparaît entouré de « Plaisirs » à qui il chante une cavatine — « Pendant cette cavatine les Plaisirs forment des groupes et des tableaux gracieux⁵⁴ ». Ceux-ci « volent au-dessus de Rose d'Amour, qui paraît, amenée par Berthe et l'ermite » — tandis qu'une figurante remplace Rose d'Amour endormie sur son banc. Une cérémonie nuptiale est représentée : « Des enfants apportent un autel au milieu de la scène ; l'ermite se place derrière ; le comte et Rose d'Amour sont de chaque côté de l'autel. » Une fois épuisé l'effet produit par ce tableau animé, « le songe disparaît doucement et la forêt se retrouve dans l'obscurité⁵⁵ ».

L'on assiste ici à la conversion de l'Opéra-Comique au merveilleux scénique et à un langage hérité des petites scènes secondaires. Quelque temps avant la création du *Petit Chaperon rouge*, en 1817, *La Clochette ou le Diable page*, opéra-féerie de Louis-Ferdinand Hérold sur un livret signé, déjà, de Théaulon⁵⁶, était tiré d'*Aladin*, un des *Contes des mille et Une Nuits*⁵⁷ ; l'ouvrage a connu un joli succès avec 60 représentations jusqu'en 1820. Moins chanceux est *Corisandre ou la Rose magique*, opéra-féerie d'Henri Montan Berton sur un livret de François Ancelot et Xavier Saintine, créé en 1820 pour 11 représentations seulement. La Restauration favorise l'expansion du merveilleux sur les scènes : *Cendrillon* conquiert l'Opéra de Paris en 1823 dans un ballet-féerie d'Albert Decombe et Fernando Sor où la fée et les pantoufles « de verre » du conte originel sont rétablies.

La parodie de *Cendrillon* consistait, en 1810, à rétablir dans ses droits à la féerie le conte de fées, trahi par l'opéra-comique, et à en exploiter les

52. *Ibid.*, acte II, scène 7, p. 42.

53. Craignant qu'une telle scène à grand spectacle n'empêche la pièce d'être reprise hors de Paris, les auteurs notent sur le livret imprimé : « L'exécution de ce songe peut être extrêmement simplifiée, suivant les localités ; les danses n'y sont point indispensables : toutefois le fond du théâtre doit être exhaussé et représenter le palais du troisième acte. » *Ibid.*, acte II, scène 7, p. 42.

54. *Le Petit Chaperon rouge*, opéra-féerie en trois actes, « paroles françaises, musique de Boïeldieu [sic] », partition pour chant et piano, Bruxelles, Éditions Lauweryns, s. d., p. 132.

55. *Le Petit Chaperon rouge*, livret, ouvr. cité, acte II, scène 7, p. 44.

56. Théaulon cultive volontiers le domaine de la féerie : *Le Prince chéri ou les Lis enchantés* (théâtre du Vaudeville, 23 août 1815), *L'Oiseau bleu ou la Princesse ingénue* (théâtre de Versailles, 4 août 1821).

57. L'opéra-comique *La Clochette* anticipe ainsi l'opéra-féerie *Aladin ou la Lampe merveilleuse* d'Étienne et Nicolo (création posthume) à l'Académie royale de musique (Opéra), ouvrage créé pour inaugurer l'éclairage au gaz dans ce théâtre le 6 février 1822.

ressources spectaculaires sur la scène des Variétés. Au contraire, en 1818, au Vaudeville, la parodie du *Petit Chaperon rouge* par Désaugiers, d'Artois et Théaulon ironise sur le consentement du théâtre royal de l'Opéra-Comique aux fastes visuels, ramené à une simple volonté commerciale de remplir les caisses. Dans *Le Magasin de Chaperons*, Mère l'Oie vend des coiffes qui assurent le succès à qui les porte. Rose d'Amour (l'héroïne de Boieldieu transportée dans la parodie) est chargée par l'Opéra-Comique de lui ramener un tel chaperon magique. Un dialogue s'engage alors entre le Public et la jeune fille :

Rose d'Amour : Vrai, je vous amuserai.

Air : *Du partage de la Richesse*.

Je danse un' ronde de village,

Je dors, je rêve et fuis un loup cruel ;

Malgré ce loup, je reste sage.

Le Public : Cela n'est pas très naturel !

Rose d'Amour : Et mes décors, mes effets de lumière.

Le Public : Font qu'on ne sait, étant sur votre sol,

Si l'on se trouve au théâtre de Pierre,

Ou si l'on est au théâtre de Paul⁵⁸.

Le chanteur Paul est celui qui introduit alors les effets de « grand spectacle » à l'Opéra-Comique, tandis que Pierre était, antérieurement, le maître du théâtre mécanique : le scandale, pour le public, consiste à voir niveler les spectacles, à voir se laisser confondre scène principale et simples « curiosités » dans l'exploitation du merveilleux spectaculaire. Au terme de la parodie, le Public de l'Opéra-Comique cède aux charmes du spectacle mais conseille néanmoins au théâtre de « laisser reposer la féerie » : « Le public ne se laisse pas toujours mener à la baguette, et pour lui la fausse magie vaut mieux que la véritable⁵⁹. » La réplique, tout en rappelant à l'Opéra-Comique son répertoire traditionnel (*La Fausse Magie* est une comédie mêlée de chant de Marmontel et Grétry créée en 1775), suggère que la féerie à grand spectacle et le déploiement scénique merveilleux doivent demeurer l'apanage des scènes secondaires, tandis que l'Opéra-Comique cultiverait plus raisonnablement la féerie sans fées ni machines — selon le modèle de la *Cendrillon* de Nicolo.

L'introduction, même mesurée, du grand spectacle féerique à l'Opéra-Comique dérange les habitudes et déplace suffisamment les hiérarchies de

58. Marc-Antoine Désaugiers, Armand d'Artois, [Théaulon], *Le Magasin de Chaperons ou l'Opéra-Comique vengé*, « folie-féerie-parodie, en un acte », Paris, Barba, [1818], scène 12, p. 29.

59. *Ibid.*, scène 13 et dernière, p. 31.

valeurs pour susciter un discours de réaction dans les parodies (lesquelles adoptent par convention des postures conservatrices) comme dans certains comptes rendus. Le critique du *Journal des débats* consacre ainsi un double feuillet aux événements concomitants du début de l'été 1818 : *Le Petit Chaperon rouge* à l'Opéra-Comique et, la veille à l'Académie royale de musique, l'opéra-féerie d'Étienne de Jouy et Noël Lefebvre (musique de Catel, ballets de Gardel, décorations de Cicéri) : *Zirphile et Fleur-de-Myrthe ou Cent Ans en un jour*. À l'Opéra, le journaliste déplore l'abandon de l'ancienne mythologie au profit de la féerie : « Que disent à notre imagination et l'enchanteur Galaor et la fée Morgane ? Quelle leçon de morale peut être cachée sous le voile allégorique de ces Farfadets qui obéissent à la baguette⁶⁰ [...] ? » Un même reproche est adressé dans l'article suivant, consacré à l'Opéra-Comique : *Le Petit Chaperon rouge*, « le plus niais de tous les contes de Perrault », offre une lecture allégorique très pauvre. Transposé à la scène, un tel conte de fées ne peut viser qu'à amuser les enfants, à condition que l'illusion ne soit pas brisée par les maladresses des machinistes :

[les ennemis de la féerie scénique] disent donc que, malgré toute l'habileté d'un machiniste, ses opérations sont bien lentes et bien lourdes en comparaison des transformations rapides effectuées par la magie ; [...] que, dans un poème, on a du moins l'agrément de ne pas trembler pour la solidité des chars ; que les voyages d'un bout de la terre à l'autre, et même de la terre et la lune, s'y font toujours sans secousse et sans encombre ; que l'on n'y entend ni le cri des poulies, ni le frottement des cordes, ni le jeu des contrepoids, et qu'enfin, le lecteur qui s'abandonne tranquillement aux innocentes rêveries de son auteur, n'a pas, pour le réveiller et le faire revenir de sa surprise, ces témoins importuns qu'on appelle les sens, et qui affectent comme à l'envi de contrarier au théâtre les impressions fantastiques et la puissance de l'illusion⁶¹.

Renvoyant le conte dans le livre ou du côté du récit, le critique ne trouve de justification à l'opéra-féerie que dans le prodige musical déployé par ces « magiciens » que sont les compositeurs. *Le Petit Chaperon rouge* n'aurait ainsi de valeur que grâce à la musique de Boieldieu, dont l'œuvre est inscrite dans la lignée d'*Armide* de Gluck à l'Opéra, ou de *La Belle Arsène* de Monsigny et de *Zémire et Azor* de Grétry à l'Opéra-Comique. Le magicien des sons serait préféré, à l'opéra, aux machinistes les plus habiles à ravir les regards.

60. *Journal des débats*, 1^{er} juillet 1818, « Académie royale de musique. Première représentation de *Zirphile et Fleur-de-Myrthe ou Cent Ans en un jour* ». Article signé « C. ».

61. *Journal des débats*, 2 juillet 1818, « Opéra-Comique. Première représentation du *Petit Chaperon rouge* ». Article signé « C. ».

Avec le recul, *Le Petit Chaperon rouge* de l'Opéra-Comique paraît, bien plutôt, riche d'avenir pour l'opéra et le ballet romantiques, fécondés par la féerie. Bientôt, continuant à assimiler la scénographie et les techniques forgées sur les scènes secondaires, l'opéra saura associer étroitement prodiges visuels et musiques inouïes pour fracturer le monde visible et suggérer l'existence de mondes autres. Ces œuvres étranges, brisant les cadres connus, seront dites non plus « merveilleuses » mais « fantastiques ».