

# Un éloge paradoxal: transpositions dramatiques, musicales, lyriques et chorégraphiques des contes de Perrault (1697-1800)<sup>1</sup>

Martial Poirson  
Université Stendhal-Grenoble III  
UMR LIRE-CNRS

## **Dispositif d'occultation du Perrault conteur au XVIIIe siècle**

Tout comme, à la même époque, la fable, telle que La Fontaine en a fixé le « canon » classique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, connaît de nombreux avatars jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, sous les plumes d'auteurs, de pédagogues, de conteurs, de philosophes ou encore de polémistes, au point qu'il est permis de parler de « fureur des fables »<sup>2</sup>, le conte merveilleux, tel qu'il s'est imposé à la suite du modèle de Perrault et de ses contemporains, connaît une vogue considérable au XVIII<sup>e</sup> siècle, entraînant de nombreuses rééditions, adaptations, transpositions et de multiples détournements. Pourtant, la renommée de Charles Perrault au siècle des Lumières ne doit presque rien à la figure du conteur tantôt burlesque, tantôt galant, ni du poète mondain, qui seront redécouvertes seulement au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les philosophes des Lumières se plaisent même à occulter délibérément cette dimension pourtant essentielle de son œuvre au profit des figures plus convenues du mémorialiste (*Mémoires de ma vie*), de l'historiographe (*Poème de Louis Le Grand, Histoire des hommes illustres du siècle de Louis XIV*), du polémiste (*Parallèle des Anciens et des Modernes*) ou du moraliste (*Pensées chrétiennes*). Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de voir ses contes se diffuser dans la littérature européenne (notamment de colportage) et envahir notamment la production tant théâtrale que musicale et chorégraphique,

---

<sup>1</sup> Cet article présente les résultats d'un programme de recherche dont on peut lire l'intégralité dans Martial Poirson (dir.), *Perrault en scène : transpositions théâtrales de contes merveilleux (1697-1800)*, Montpellier, Espaces 34, 2009.

<sup>2</sup> Jean-Noël Pascal dans *Les successeurs de La Fontaine au siècle des Lumières (1715-1815)*, New York, Peter Lan, 1995, retrace ce parcours esthétique et intellectuel qui va de La Fontaine à Houdar de la Motte, Florian ou encore, dans un tout autre ordre d'idées, Le Bailly et Nivernais.

alors qu'ils sont perçus par les hommes de lettres du XVIII<sup>e</sup> siècle comme un vecteur de superstitions, entretenant artificiellement au sein du peuple les croyances les plus archaïques et faisant obstacle à son éducation rationnelle comme aux progrès de l'esprit humain. La notice consacrée à Perrault par d'Alembert dans ses *Éloges des académiciens morts de 1700 à 1770*, « lus dans les séances publiques de l'Académie française », est symptomatique de cette stratégie d'évitement. L'encyclopédiste consacre en effet de longues pages à commenter l'apport, considérable à ses yeux, des textes à caractère historique et se risque à faire un éloge appuyé des *Mémoires de ma vie*, publiés à titre posthume ; mais il ne dit pas un mot des contes merveilleux, les reléguant de façon elliptique dans les œuvres secondaires de l'auteur qu'il n'estime pas même utile d'évoquer : « Nous ne parlerons point de quelques ouvrages de Perrault, moins considérables que les deux qui ont le plus fait parler de lui, et le plus troublé son repos. »<sup>3</sup>. La plupart des hommes de lettres au XVIII<sup>e</sup> siècle, s'ils reconnaissent aisément leur dette envers Perrault, adopteront le même type de stratégie d'occultation de la figure comme de l'œuvre du conteur.

Seule fait exception à la règle la notice consacrée à Perrault dans *Le Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées et autres contes*, à l'initiative du chevalier Charles-Joseph de Mayer, où il est en bonne place, dans le premier volume, publié en 1785. Il est porté à son crédit d'être le père fondateur du genre du conte de fées au XVII<sup>e</sup> siècle :

Les vers satiriques (...) n'empêcheront jamais qu'on rende justice aux agréments de son esprit, à l'étendue de ses connaissances, et à l'utilité même de la plupart de ses écrits (...). Cet académicien écrivit en vers comme en prose ; et les trois contes que nous réimprimons, sont écrits avec autant de facilité, d'agrément et d'ingéniosité que les autres : ils ont aussi leur moralité, et ils seront pour les enfants une nouvelle source de plaisir et d'instruction. (...) Le ton naïf et familier, l'air de bonhomie, la simplicité, qui règnent dans ces fictions, étaient bien propres à leur acquérir la célébrité dont elles jouissent ; et nous ne savons si tant de contes écrits de nos jours avec plus de prétention, et d'un style plus brillant, plus noble et plus recherché, peuvent espérer la même fortune. Il y a dans les contes de Perrault une ingéniosité qui met au niveau le conteur et l'enfant qui l'écoute : on croit ici les voir également affectés du merveilleux du récit, également simples dans la manière d'exprimer ce qui les affecte (...)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Jean Le Rond d'Alembert, « Éloge de Charles Perrault », *Éloges des académiciens morts de 1700 à 1770* [1779], publiés dans *Œuvres de d'Alembert*, Paris, Belin, 1822, vol. II, p. 226-246, ici p. 236.

<sup>4</sup> Charles-Joseph Mayer, *Le Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*, Paris, Chardon, 1785-86, vol. I, « Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault, avec l'analyse de ses contes », resp. p. ii et iv.

Dès lors, l'ensemble de son œuvre est enfin, pour la première fois dans le siècle, mise sur un pied d'égalité (« l'utilité même de la plupart de ses écrits »), contes merveilleux compris, sans solution de continuité : « Cet académicien écrivit en vers et en prose ; et les trois contes que nous réimprimons, sont écrits avec autant de facilité, d'agrément et d'ingéniosité que les autres : ils ont aussi leur moralité ». Fustigeant la négligence des éditeurs, et notamment du marquis de Paulmy et de son édition lacunaire dans *La Bibliothèque universelle des Romans*, il invoque pour justifier sa propre entreprise éditoriale d'impression d'« une collection complète des Contes de Perrault » l'« empressement du public, qui ne cessait de demander » et « la gloire de leur auteur »<sup>5</sup>.

Déplorant dans son « Discours préliminaire » qu'au moment de la collecte, le genre se soit épuisé en France, tout en reconnaissant la valeur désormais patrimoniale de la plupart de ses fictions merveilleuses, il place d'emblée son recueil sous le signe de la création continuée, affirmant qu'il n'a d'autre ambition que de fournir une source d'inspiration inépuisable aux générations nouvelles d'auteurs : « La collection que nous donnons servira à prouver que des hommes d'âge mûr peuvent s'occuper de la lecture des fées. Si les écrivains, qui vont pillant des plans et des caractères dans les romans pour en faire des sujets de comédie, veulent l'ouvrir, ils trouveront assez de moissons à faire ». Les transpositions théâtrales ont la part belle dans cette exaltation des vertus de la reprise et du recyclage de la matière du conte merveilleux, et Mayer ne manque jamais une occasion d'évoquer les spectacles contemporains fondés sur leur réécriture et de les présenter comme de précieuses médiations entre le public et les contes. Il semble en effet qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que la mode du conte merveilleux narratif s'épuise, sombrant dans un « silence progressif »<sup>6</sup>, se multiplient ses adaptations théâtrales et musicales, installant durablement une mode de la féerie dramatique qui perdurera tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et même, sous une tout autre forme, d'une partie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Par un double effet de substitution et de légitimation croisées, c'est en grande partie la scène théâtrale qui donne un second souffle au conte merveilleux narratif et contribue à sa patrimonialisation, comme on peut s'en convaincre

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p. i-ij.

<sup>6</sup> Raymonde Robert, dans *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2002.

<sup>7</sup> Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007 ; Hélène Laplace-Claverie, *Modernes féeries. Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Champion, 2007.

à la lecture de *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault* de Nicolas Brazier<sup>8</sup>. Parfois, l'existence d'adaptation théâtrale d'un conte sert même d'argument à son édition, comme à propos du *Bûcheron ou Les Trois souhaits*, de Guichard : « Nous imprimons en même temps « Les Souhaits ridicules », conte qui a donné lieu au petit opéra-comique du *Bûcheron* ».

Ainsi, les notices introductives aux différents contes du *Cabinet des Fées* ne manquent jamais une occasion de mentionner, de façon le plus souvent élogieuse, les nombreuses transpositions dramatiques dont ils fons l'objet, pas toujours sous une forme comique ou même parodique : « Nous pourrions citer au moins trois tragédies bien applaudies au théâtre français, dont les auteurs ont profité de la pieuse infidélité du maître - d'hôtel, et de quelques autres circonstances de ce conte, qui, par ce moyen, fait pleurer les grands enfants comme les petits », précise le rédacteur à propos de « La Belle au bois dormant », tout en concédant l'influence du sommeil d'Épiménide sur le conte<sup>9</sup>. Le constat est le même avec « Le Petit Poucet » : « M. Carmontel a trouvé dans cette fiction le sujet d'un proverbe dramatique, et en a fait un usage conforme à l'opinion que l'on a de son goût et de ses talents. » (p. xii). La transposition dramatique fait donc partie intégrante de l'analyse, non seulement des phénomènes de réception et de réputation, mais encore des enjeux interprétatifs de la plupart des contes : « Tout le monde connaît la pièce lyrique jouée avec succès sous ce titre [*Cendrillon*, d'Anseaume et La Ruette] : dans le conte, et dans l'opéra-comique, le bonheur de Cendrillon est l'effet d'un coup de baguette ; des réflexions sages peuvent opérer, avec le temps, ce que la Fée que la malheureuse Cendrillon intéresse, fait réussir tout d'un coup. » (p. x). En outre, la reconnaissance de la théâtralité inhérente au conte merveilleux narratif va de pair avec la reconnaissance de la vocation théâtrale de ces contes. Ainsi, au sujet de « Barbe bleue », ce « conte tragique » par le « spectacle du supplice », l'auteur de la notice précise-t-il que « (...) rien n'est plus propre à développer dans un jeune cœur le sentiment de pitié qui doit l'animer un jour en faveur des malheureux, s'il est heureusement formé, que la filiation vraiment tragique que cette fiction leur présente », avant d'affirmer, en référence à *Raoul Barbe bleue* de Sedaine et Grétry : « Nous nous rappelons que ce sujet a été traité au théâtre : il est en effet

<sup>8</sup> Nicolas Brazier, *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault*, comédie en un acte mêlée de couplets, Paris, Barba, 1810, représentée sur le Théâtre de la Gaîté le 13 décembre 1810, scène 6.

<sup>9</sup> « Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault », *op. cit.*, vol. I, p. i-xvj.

très théâtral. Le tableau qu'il renferme, et la moralité qui en résulte, ne sont pas plus étrangers aux personnes formées qu'aux enfants » (p. vij-viii). Parfois, l'adaptation dramatique est même présentée comme révélatrice de potentialités inexploitées du conte, par exemple à propos de « Riquet à la Houppe » :

Du reste, rien de si ingénieux que le fond et la première idée de cette fiction. Perrault n'en a pas tiré tout le parti possible ; il n'a fait, en quelque façon, qu'un croquis. Madame de Villeneuve a mieux saisi cette idée dans ses contes marins ; car le conte charmant de *La Belle et la Bête* en est le fruit. Le Procope et Romagnesi avaient suivi plus à la lettre le conte de Perrault, en donnant au théâtre Italien, sous le titre des *Fées*, une comédie charmante, où les auteurs ont su répandre un intérêt délicat, qui n'est pas dans le conte ; en convertissant, pour ainsi dire, en sentiment, l'esprit que reçoit la jeune personne. Cette comédie est du nombre de celles qu'on regrette de ne pouvoir plus voir en province. (p. xj).

À la fin du siècle, les contes de Perrault sont devenus une référence pour un large public, autorisant toutes sortes d'effets de connivence que le théâtre sait si bien exploiter : « Les huit premiers de ces contes sont si connus, qu'on se souvient, pour ainsi dire, de tout ce qu'ils renferment, en les entendant nommer, tant ils firent d'impression dans la jeunesse. »<sup>10</sup>. C'est ce qui en fait une source d'inspiration privilégiée pour les auteurs dramatiques de la période, qui multiplient les adaptations, réappropriations ou transpositions aussi bien théâtrales que musicales, lyriques et chorégraphiques, en dépit d'un certain temps de réaction<sup>11</sup>.

### **Réinvestissement de patrimoine culturel et médiation théâtrale**

Si Perrault apparaît comme personnage de fiction sur les planches, c'est de façon relativement marginale au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, *La Fête de Perrault ou L'Horoscope des Cendrillons* pouvant être considérée, en 1810, comme

<sup>10</sup> *Ibid.* p. iv.

<sup>11</sup> C'est ainsi qu'on dénombre seulement trois adaptations dramatiques des plus de quatre vingt contes de fées publiés entre 1697 et 1709, à en juger par le « Tableau général » établi par Raymonde Robert, dans *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2002, à savoir *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* (1697), de Dufresny et Brugière de Barante, *Les Fées* (1699) de Dancourt, et *La Fée Bienfaisante* (1708), attribuée à « Le Chevalier de la Baume ».

<sup>12</sup> Le conteur est cependant convoqué sur scène par le père Coriot, oratorien, professeur de rhétorique à Marseille, dans *Le Jugement d'Apollon*, pour prendre position dans la célèbre querelle esthétique dont il est un des initiateurs. Ainsi peut-on lire dans Lérés,

sa véritable entrée en scène en forme d'apothéose. Mais ses contes, tant en prose qu'en vers, inspirent plus d'une trentaine d'adaptations directes et explicites, auxquelles il convient d'ajouter les très nombreux inserts, citations, allusions et emprunts plus ponctuels dont ils font l'objet dans toutes sortes de pièces sur l'ensemble des théâtres. Cependant ne nous y trompons pas : *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* (1697) de Dufresny et Brugière de Barante, comédie représentée au Théâtre-Italien juste avant son interdiction, n'ont presque aucun rapport avec les *Contes de ma mère l'Oie* de Perrault<sup>13</sup>, parus l'année même de création de la pièce. C'est une adaptation du conte de Madame d'Aulnoy « La Biche au bois », publié seulement l'année suivante, mais circulant auparavant dans les salons à l'état de manuscrit... L'attente du public suscitée par l'allusion, dans le titre de la pièce, au sous-titre du recueil de Perrault, doit donc être compris davantage comme une stratégie commerciale exploitant l'effet de réclame d'un succès de librairie du moment<sup>14</sup>. Il en est de même, dans une moindre mesure, pour *Les Fées* (1699) de Dancourt. Certains titres sont également trompeurs, *Les Fées* (1736) de Romagnesi et Procopé-Couteaux<sup>15</sup>, n'étant ni une reprise de la pièce de Dancourt, ni une adaptation des « Fées » de Perrault, mais celle d'un autre conte de Perrault, en l'occurrence de « Riquet à la Houppe ». C'est pourtant sur le mode du pillage, du braconnage et du vol que sont souvent désignées, au sein de la presse périodique et de la critique lettrée, les nombreuses adaptations hybrides de Perrault. Ainsi

---

*Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 263 : « *Le Jugement d'Apollon sur les Anciens et les Modernes*, poème dramatique en vers, représenté au Collège de l'Oratoire à Marseille, le 18 août 1738. Les interlocuteurs furent, pour les Anciens, Despréaux & Dacier ; et pour les Modernes, Perrault et de La Motte. Tout le monde connaît cette fameuse dispute ; les paroles de cette pièce sont de M. Coriot, de l'Oratoire ».

<sup>13</sup> Dufresny et Barante reprennent par deux fois dans la comédie la célèbre expression « je sens la chair fraîche » caractéristique du *Petit Poucet*.

<sup>14</sup> Nathalie Rizzoni propose une seconde piste dans *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709)*, Paris, Champion, « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, vol.V, p. 57 : elle suggère l'hypothèse d'une polémique poétique en action, voyant dans la pièce « un miroir parodique des contes de fées en général et de la manière de Perrault en particulier, mais aussi une attaque assassine contre le chef de file des Anciens [Boileau] que Charles Perrault lui-même ne pouvait plus se permettre d'affronter ».

<sup>15</sup> Pièces du nouveau théâtre italien qui manquent dans l'édition faite en 1733, Paris, Briasson, 1753, vol. II, p. 1-112. Voir Nathalie Rizzoni, « *Les Fées* de Romagnesi et Procopé-Couteaux (1736), entre Perrault et Marivaux », *Féeries* n°4, *op. cit.* pp. 131-153.

notamment du *Bûcheron ou Les Trois Souhais* (1763) de Guichard<sup>16</sup>, grand et durable succès du Théâtre-Italien, qui vaut au compositeur la réputation d'être « un des plus intrépides détrousseurs qui se soient montrés depuis longtemps »<sup>17</sup>.

En effet, les adaptations proprement dites des contes de Perrault se multiplient sur scène, notamment dans le théâtre en musique, surtout à partir de la seconde moitié du siècle, manifestant une très grande variété de formes (comédie, opéra-comique, pantomime, proverbe dramatique, ballet, féerie...), donnant au conte une nouvelle forme d'oralité et une efficacité performative particulières<sup>18</sup>. Tous types de théâtre confondus, les pièces adaptées de contes, y compris de Perrault, si elles peuvent parfois être jouées par des troupes d'enfants, comme *Le Chat botté* (1772) de Mussot, ne sont jamais à destination d'un public exclusivement enfantin, le merveilleux tenant une place marginale dans le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Certaines rencontrent un grand succès auprès du public, en dépit de comptes-rendus souvent particulièrement critiques au sein de la presse périodique. Tel est notamment le cas de *La Belle au bois dormant*, « pantomime à grand spectacle » de Mussot et Audinot, représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1770, servie par une distribution qui en impose : « Une actrice nommée Louise Masson vint jouer chez Audinot *La Belle au bois dormant*, deux cents représentations ne suffirent pas pour rassasier le public. La Cour et la ville, comme on disait alors, voulurent voir cette actrice extraordinaire ; les journaux du temps assurent que cette demoiselle Masson était d'une beauté remarquable. » Mademoiselle Louise sera ensuite présentée dans les anecdotes dramatiques comme celle « qui a fait courir tout Paris dans *La Belle au bois dormant* »<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Jean-François Guichard, *Le Bûcheron ou Les Trois Souhais*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, musique de Philidor, Paris, Hérisant Fils, 1963. Créée le 28 février 1763 au Théâtre-Italien, la pièce est reprise très régulièrement et circule sur plusieurs scènes françaises concurrentes jusqu'en 1799, où on la retrouve au Théâtre des Ombres de Jean-Jacques Rousseau et au Grand Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

<sup>17</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, 15 avril 1763.

<sup>18</sup> Martial Poirson, « (M-)oralité du proverbe dramatique en société : *Le Petit Poucet* (1769) de Carmentelle », Nathalie Rizzoni, « Quand dire, c'est faire. Les parlars merveilleux au théâtre », *Le conte en ses paroles, op. cit.*, resp. p. 268-284 et p. 285-295.

<sup>19</sup> Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Féeries* n°4, *op. cit.*, p. 51-71.

<sup>20</sup> *Almanach forain, 1776* ; *Journal de Paris*, 22, 24 avril, 23 juillet 1780. Voir Nicolas Brazier, *Histoire des petits théâtres*, Alladrin, Paris, 1838, vol. I, p. 178.

La polarisation des adaptations sur certains contes est particulièrement révélatrice, surtout quand on la compare à la répartition de celles des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>21</sup> : le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle privilégie en effet nettement les contes d'origine plutôt populaire aux résonances les plus politiques ; celui du XIX<sup>e</sup> siècle accorde ses faveurs aux contes plutôt galants et d'inspiration mondaine, tels que « Cendrillon », « La Belle au bois dormant », ou encore, propres à alimenter le goût du temps pour la féerie dramatique et ses effets à grand spectacle<sup>22</sup> ; celui du XX<sup>e</sup> siècle, tout en réinvestissant l'imaginaire érotique et macabre de « Barbe bleue » au théâtre, à l'opéra, et même au cinéma, propose de très nombreuses réécritures tantôt parodiques, tantôt politiques de « Cendrillon », « La Belle au bois dormant » et « Le Petit Chaperon rouge », jusqu'à celle écrite, illustrée et mise en scène par Joël Pommerat en 2005<sup>23</sup>.

Le conte le plus souvent adapté au XVIII<sup>e</sup> siècle est sans conteste « Barbe bleue », fort d'une dizaine d'adaptations dramatiques, essentiellement concentrées dans la seconde moitié du siècle, entre 1746 et 1795<sup>24</sup>. C'est l'indice d'un goût certain pour les contes les plus cruels et sanglants du recueil de Perrault, dont le relai sera pris, dès 1800, sur un mode moins immédiatement idéologique, par les nombreuses adaptations du « Petit Chaperon rouge »<sup>25</sup> ; mais c'est aussi le signe d'une réflexion politique sur

<sup>21</sup> Il convient cependant de prendre en considération le fait que les contes en vers (« Peau d'Âne », « Grisélidis » et « Les Trois Souhaits ») sont d'accès plus difficile, car ils font l'objet de moins de rééditions, comme s'en plaint encore en 1785 le rédacteur de la notice consacrée à Charles Perrault dans *Le Cabinet des fées, op. cit.*, vol. I, p. ii.

<sup>22</sup> L'adaptation de 1802 de *Riquet à la Houppe*, Paris, Jean-François Girard, 1802, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, est ainsi un « opéra-pantomime-féerie », signé par Jean-Baptiste Dubois, et Eugène Hus pour la chorégraphie, représenté au Théâtre des Jeunes Artistes.

<sup>23</sup> Joël Pommerat, *Le Petit Chaperon rouge*, Arles, Actes-Sud, 2005, spectacle qu'il a mis en scène et donné en ouverture de la 60<sup>ème</sup> édition du Festival d'Avignon en 2006.

<sup>24</sup> Adrien-Joseph de Valois d'Orville, *La Barbe bleue* [manuscrit BnF, f. f. 9318], pantomime représentée à la Foire Saint-Laurent en 1746 ; Delautel, *La Barbe bleue* [manuscrit BnF, f. f. 9248], tragédie amphigourique représentée au Théâtre de Nicolet en 1766 ; une pantomime anonyme représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1779 [manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal Ms 9484] ; une autre représentée au Théâtre des Élèves pour la danse de l'Opéra Paris en 1780, dont il ne reste pas de trace ; François-Martin Poulter d'Elmotte, *La Barbe bleue*, tragédie burlesque représentée au Théâtre de la Cour de Lunéville en 1782 ; *Raoul Barbe bleue*, opéra-comique de Sedaine et Grétry représentée au Théâtre-Italien en 1789, publiée dans le présent volume ; et deux pièces données sur les théâtres d'ombres dans les années 1795-1799...

<sup>25</sup> Dont on ne trouve que deux adaptations au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Le Petit Chaperon rouge* de Mension, comédie en un acte et en prose, non imprimée, représentée au Théâtre de

la figure du seigneur féodal et du pouvoir, qui culminera avec la version de Sedaine et Grétry dans *Raoul Barbe bleue* (1789)<sup>26</sup>, inspiré par l'esthétique du genre troubadour et le développement du roman sadien, libertin, gothique ou noir.

La seconde position est occupée par un autre conte à connotation fortement politique, « Le Petit Poucet »<sup>27</sup>, qui rentre également dans la catégorie des contes populaires, tout comme, dans une moindre mesure « Le Chat botté », qui n'a pourtant inspiré que la pantomime d'Arnould et de Papavoine<sup>28</sup>. Il est traité, le plus souvent, sur le mode burlesque, satirique et volontiers parodique. C'est le conte adapté de la façon la plus constante tout au long du siècle, notamment pendant la Révolution française, depuis *Arlequin Roi des Ogres*, petite comédie représentée à la Foire Saint-Germain dès février 1720, jusqu'au *Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt*, drame représenté au Théâtre des Jeunes artistes en mars 1798, en passant par le proverbe-dramatique éponyme de Carmontelle<sup>29</sup> et la parade *Les Bottes de sept lieues* de Beaumarchais<sup>30</sup>. Il faut dire que l'argument de ces deux

---

l'Ambigu-Comique en 1774 ; et Pierre Blanchard, *Le Petit Chaperon rouge*, vaudeville en un acte, Paris, Fagès, An IX [1800], représenté au Théâtre de la Gaîté le 2 Fructidor an VIII. Par comparaison, le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle en a produit au moins quatre adaptations explicites et de très nombreuses citations indirectes. Marie-Emmanuel Théaulon de Lambert en donnera notamment une version, sous forme d'opéra-féerie en trois actes, sur une musique de François Adrien Boieldieu, avec *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Barba, 1832, représenté sur le Théâtre royal de l'Opéra-Comique le 30 juin 1818, et repris le 11 décembre 1832.

<sup>26</sup> Michel-Jean Sedaine, *Raoul Barbe bleue*, opéra-comique en trois actes et en prose et vaudeville, musique d'André-Ernest-Modeste Grétry, Avignon, Garrigan, 1791, représentée au Théâtre-Italien le 2 mars 1789.

<sup>27</sup> Louis Marin, « L'Ogre de Charles Perrault ou le portrait inversé du Roi », *L'Ogre. Mélanges pour Jacques Le Goff*, Paris, Gallimard, 1992, p. 283-302, repris dans *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005.

<sup>28</sup> Jean-François Mussot dit Arnould, *Programme du Chat botté*, pantomime publiée dans *Recueil des Fêtes et Spectacles donnés devant Sa Majesté à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau pendant l'année 1772*, Paris, Ballard, 1772, représentée à Choisy devant sa Majesté par les Enfants de l'Ambigu-Comique, le 8 avril 1772.

<sup>29</sup> Louis Carrogis, dit Carmontelle, *Le Petit Poucet*, proverbe dramatique en un acte, publié dans *Les Proverbes dramatiques ou amusements de société*, Paris, Sébastien Jorry, 1769, représenté en société.

<sup>30</sup> Alain-René Lesage, Louis Fuzelier, Jacques-Philippe d'Orneval, *Arlequin Roi des Ogres ou Les Bottes de sept lieues*, publié dans *Théâtre de la Foire*, Paris, Etienne Ganeau, 1724, vol. IV ; Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier de Trie, *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt*, Paris, Fagès, an IX [1801], représenté au Théâtre des Jeunes artistes le 8 Préréal an VIII, musique arrangée par J. Gaultier, avec la participation de Jean-Baptiste-Augustin

contes est particulièrement propice à la structure comique canonique, par la représentation de cadets de famille, roturiers ambitieux autant qu'audacieux. Quant à « Riquet à la Houpe », sans doute trop imprégné par le roman psychologique précieux et marqué par sa dimension initiatique et symbolique, il ne donne naissance qu'à deux adaptations dramatiques au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

Il semble donc que la production dramatique et lyrique du siècle se focalise essentiellement sur les contes d'inspiration populaire, souvent cyniques ou pour le moins, facétieux, et à forte coloration politique, même si elle est souvent ambiguë, au détriment des autres contes-sources de Perrault. C'est ainsi que les contes de la veine galante tels que « Peau d'Âne » (qui en-dehors de l'adaptation de Perrault appartient pourtant au fonds folklorique et littéraire depuis plusieurs siècles), ou « La Belle au bois dormant »<sup>32</sup>, sont relativement laissés au second plan. La seule exception est « Cendrillon », qui occupe la troisième place du palmarès des contes les plus souvent adaptés au cours du siècle<sup>33</sup>, bien que dans des proportions bien inférieures à celles du XIX<sup>e</sup> siècle, qui en offrira plus de trente versions dramatiques : ce conte-source donne lieu à des adaptations qui tirent souvent vers le conte libertin ou pour le moins, se prêtent aisément aux équivoques grivoises. C'est ce qui est notamment reproché par Nou-

---

Hapde pour les paroles, qui sera repris dans les années 1820 sous forme de « mélodrame-féerie » ; Caron de Beaumarchais, *Les Bottes de sept lieues*, parade représentée en société au Château d'Étiolles en 1760 [Archives de la Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, manuscrit], éditée par Pierre Larthomas dans Beaumarchais, *Parades*, Paris, Sedes, 1977, p. 61-107.

<sup>31</sup> Seulement deux adaptations, celle de Toussaint-Gaspard Taconet, *Riquet à la houpe*, comédie en un acte et en prose représentée au Théâtre de Nicolet en 1770, et celle de Jean-François Mussot, *Riquet à la houpe*, pièce en un acte et en prose, représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 5 décembre 1774.

<sup>32</sup> Aucune adaptation connue de *Peau d'Âne* avant le XIX<sup>e</sup> siècle ; seulement deux *Belle au bois dormant*, celle de Jean-François Mussot et Nicolas-Médard Audinot, pantomime en deux actes représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1770 et reprise en 1777, et une autre pantomime en trois actes, anonyme, représentée à Lyon en 1783 ; alors que le XIX<sup>e</sup> siècle en offrira au moins 5 exemples directs.

<sup>33</sup> Le recueil factice intitulé *Théâtre de Cendrillon*, conservé à la Bibliothèque des Arts du spectacle, atteste de cette postérité, qui va de l'opéra-comique d'Anseaume et La Ruette édité dans ce volume à la féerie éponyme de Maillé de Marencourt représentée au Théâtre des Ombres chinoises de Séraphin en 1785, en passant par la pantomime de Pierre-Germain Parisau intitulée *La Pantoufle de Cendrillon*, représentée au Théâtre des Élèves pour la Danse de l'Opéra de Paris, puis au Théâtre des Grands danseurs du Roi en 1782.

garet<sup>34</sup> à la *Cendrillon* d'Anseaume et La Rulette<sup>35</sup>, conduisant à l'érotisation du pied de Cendrillon, parfaitement décelable dans l'air dit de la mule : « Seigneur, / Un peu moins d'ardeur, / Qui trop avance, recule » (scène 15, airs 82 et 83). Dans le même ordre d'idées, les contes moraux, pédagogiques et didactiques, tels que « Les Fées » ou « Les Souhaits ridicules », sont relégués en queue de classement, à quelques exceptions près, comme *Le Bûcheron ou Les Trois Souhaits*, représenté avec succès au Théâtre-Italien en 1763<sup>36</sup>. S'ils suscitent un certain intérêt de la part des théâtres de société, tout particulièrement des théâtres d'éducation, ou notamment à l'occasion des fêtes privées, croisant intrigues amoureuses et histoires de fées, comme dans *L'Oracle* de Poullain de Saint-Foix, c'est à la marge, le nombre d'adaptations restant relativement réduit, et davantage sous la forme d'une survivance que d'une veine véritablement active au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

Mais pour comprendre l'ampleur de ce phénomène à la fois littéraire et culturel, il faut ajouter aux adaptations explicites qui viennent d'être évoquées les très nombreuses adaptations indirectes, fruit d'une forme d'intertextualité diffuse qui se manifeste à travers les citations, inserts et allusions aux contes de Perrault qui essaient à travers une part importante du théâtre merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il convient surtout d'établir une typologie, non seulement des modalités de l'adaptation<sup>38</sup>, mais encore des formes d'emprunts dans ce corpus élargi, seul à même de permettre de

---

<sup>34</sup> Nougaret, dans *De l'art du théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre*, Paris, Cailleau, 1769, vol. II, Livre V, chapitre 3 : « De l'indécence », p. 35, la donne comme exemple de cet « opéra-bouffon » qui, selon lui, s'est « fait un genre de l'indécence », et commente, Ovide à l'appui (« Il suffit d'avoir lu Ovide pour comprendre le sens de ce couplet »), l'équivoque de la scène 12, au moment où Azor « tient dans sa main une pantoufle qui l'enchanter par sa petitesse », décrypté en ces termes : « Chez une femme : petit pied, petit bijou ; / Chez un homme : gros nez, gros membre ».

<sup>35</sup> Louis Anseaume, *Cendrillon*, opéra-comique en un acte et en prose mêlée d'ariettes, Paris, Duchesne, 1759, musique de Jean-Louis La Rulette, représentée à la Foire Saint-Germain le 20 février 1759, reprise au Théâtre-Italien en 14 juillet 1762.

<sup>36</sup> Jean-François Guichard, *Le Bûcheron ou Les Trois Souhaits*, Paris, Hérisant Fils, 1963. Créée le 28 février 1763 au Théâtre-Italien, la pièce est reprise très régulièrement et circule sur plusieurs scènes françaises concurrentes jusqu'en 1799 au Théâtre des Ombres de Jean-Jacques Rousseau et au Grand Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

<sup>37</sup> Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Féeries* n°4, *op. cit.*, p. 51-71.

<sup>38</sup> Catherine Ramond, « Le merveilleux sur les planches : l'adaptation théâtrale de quelques contes de fées au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Le conte en ses paroles, op. cit.*, p. 256-267. Elle affirme : « L'opéra-comique psychologise le conte, le proverbe dramatique le moralise, (...) la

prendre toute la mesure de ces transpositions d'art entre conte narratif et conte dramatique merveilleux, qui vont de l'adaptation la plus littérale à la simple allusion, en passant par toute la palette des synthèses, mélanges et croisements entre contes-sources distincts. C'est ainsi, par exemple, que Sedaine insère plaisamment l'histoire de Psyché dans la scène 5 de *Raoul Barbe bleue*, au moment où Vergy cherche à mettre à l'épreuve la curiosité d'Isaure et à l'avertir des risques qu'elle encourt.

La forme la plus fréquente de réemploi du matériau du conte narratif est la simple évocation de citations de formules consacrées<sup>39</sup>, d'accessoires à forte charge symbolique (les bottes de sept lieues dans *Le Petit Poucet*, la baguette magique des fées), de procédés merveilleux (métamorphoses en rochers et en animaux), de personnages stéréotypés (fées, ogres, animaux à comportements humains) ou de scènes des contes-sources bien connues du public<sup>40</sup>. Parfois, l'effet de citation intervient dès le titre de la pièce, entrant dans des stratégies publicitaires, comme pour *Les Fées* de Dancourt en 1699 ou dans *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* de Brugière de Barante et Dufresny<sup>41</sup>. Mais souvent, comme dans ce second cas, la citation est doublée de stratégies de réemprunt moins anecdotiques, qui prennent fréquemment la forme du conte inséré dans la pièce-cadre, l'irruption du récit donnant une dimension épique au conte dramatique et restituant au conte narratif une part de son oralité. Outre l'hommage sans équivoque du titre même, d'une partie de la distribution des personnages (nourrice d'Isménie, Octave,

---

comédie de Sedaine (...) le politise » (p. 259) ; « l'opéra comique tend au lyrisme, à l'expression des sentiments, le conte dramatique à l'édification » (p. 262). Selon moi, ces différentes tendances ne sont ni univoques ni exclusives les unes des autres au sein d'une adaptation donnée, aussi clairement identifiable soit-elle sur le plan poétique.

<sup>39</sup> « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » dans « Barbe bleue », plaisamment repris dans l'opéra-comique éponyme de Sedaine et Grétry ; les Ogres, de façon assez systématique, « sentent la chair fraîche », aussi bien dans l'adaptation du « Petit Poucet » par Carmontelle que dans *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* de Barante et Dufresny, ou dans *Arlequin roi des Ogres* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval.

<sup>40</sup> L'essai de la pantoufle de vair dans « Cendrillon », le don des fées ou le sommeil éternel dans « La Belle au bois dormant », parfois repris de façon inattendue, comme dans *La Foire des fées* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, en 1722, avec la Boutique de sommeil où se rend la petite fille qui souhaite devenir grande.

<sup>41</sup> Florent Carton Dancourt, *Les Fées* [1699], comédie-ballet, sur une musique de Michel-Richard de Lalande, Paris, Ribou, 1711, représentée au Château de Fontainebleau le 24 septembre 1699 ; Claude-Ignace Brugière de Barante et Charles Dufresny, *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie*, comédie en un acte et en prose avec prologue et intermède, publiée dans *Théâtre-Italien de Ghérardi*, Amsterdam, Michel Charles Le Cène, 1721, vol. VI, représentée au Théâtre-Italien le 2 mars 1697.

décrit scène 1 comme un « héros de roman », fées, troupe d'ogres) et de nombreux accessoires et procédés à caractère merveilleux, la pièce-cadre de Barante et Dufresny, dont l'intrigue ne doit rien aux contes de Perrault, met pourtant subtilement en abyme les conditions mêmes de contage, en proposant deux contes insérés : d'abord l'histoire de Croquignolet, racontée à la Fée par Arlequin (scène 3) ; ensuite le conte de la nourrice raconté pour endormir Isménie, commençant par la célèbre formule consacrée « Il était une fois » (scène 5). On observe le même type de procédé, plus tard, dans *Les Fées* (1736) de Procope-Couteaux et Romagnesi, adaptation de « Riquet à La Houppe » au titre trompeur, qui comporte le récit inséré de l'histoire d'un prince transformé en hibou (acte II) et fait ponctuellement référence à d'autres motifs de contes comme celui du don des fées, avec la vengeance de la Fée Bruyante emprunté à « La Belle au bois dormant », donné pour explication de la laideur du prince et de sa métamorphose. Les frontières sont donc poreuses entre adaptation d'un seul conte dramatisé, quitte à ce qu'il ne corresponde pas à celui auquel se réfère le titre de la pièce, et adaptation hybride de plusieurs contes-sources, qu'il s'agisse de mêler Perrault à d'autres influences de contes, comme dans *La Pantoufle* (1730) de Marignier<sup>42</sup>, mélange syncrétique du conte merveilleux et du conte oriental inspiré par Antoine Galland, qui se déroule dans l'Empire Ottoman, au sein du sérail de Soliman, et dont le couplet du divertissement final s'achève par « Chacun trouve, liron, lirecte, / Chaussure à son pied » ; ou de croiser plusieurs contes de Perrault, comme dans *Raoul Barbe bleue* de Sedaine, l'un des frères d'Isaure se nommant le Marquis de Carabas, emprunt appuyé au « Chat botté », ou comme dans *Le Chat botté* (1770), ballet-pantomime de Jean-François Mussot, dit Arnould, qui invente dans la distribution des personnages absents du conte-source et prélevés sur d'autres contes, comme la Fée.

Multipliant à l'envi ce type de procédés d'insertion, et mélangeant plaisamment plusieurs contes-sources afin de susciter des effets de reconnaissance ou de connivence culturelle avec le public, tout en ménageant des effets de leurre et de brouillage des ressources intertextuelles, certaines adaptations hybrides poussent très loin le travail dramaturgique de montage, au sens cinématographique du terme. Tel est le cas d'*Arlequin roi des*

<sup>42</sup> M. de Marignier, *La Pantoufle* [manuscrit BnF, f. f. 9312], divertissement en musique créé au Théâtre de la Foire Saint-Germain le 20 mars 1730.. Voir Isabelle Degauque, « 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 XVIII<sup>e</sup> siècle », *Féeries* n°4, *op. cit.*, p. 117-130.

*ogres* ou *Les Bottes de sept lieues*, qui tisse le motif du don des fées avec celui des souhaits ridicules, tout en soulignant explicitement l'emprunt de l'accessoire bien connu des bottes de sept lieues (« ces fameuses bottes dont il est fait mention dans l'histoire des fées », acte I, scène 10), commun au « Petit Poucet » et à « La Belle au bois dormant », et en évoquant la fameuse « chair fraîche » dont se repaissent les ogres, mais en transposant le tout dans le décor exotique en vogue, sans aucun rapport avec l'univers de Perrault, d'une « île sauvage », décor stéréotypé de l'opéra-comique<sup>43</sup> qu'on retrouvera, bien plus tard, dans le « site agreste et d'un aspect sauvage » (scène 6) du *Petit Poucet* ou *L'Orphelin de la forêt* (1798) de Cuvelier de Trie.

Même dans le cas des adaptations fidèles, sinon littérales, comme les quatre pièces éditées dans ce volume, où l'intrigue est globalement calquée sur celle du conte-source, la transposition dramatique ou lyrique procède souvent par déplacement ou réagencement du matériau narratif, par sélection d'épisodes considérés comme emblématiques et par réécriture, sur le mode, tantôt de l'euphémisation, tantôt de l'amplification, de certains éléments considérés comme significatifs et même constitutifs du genre. Souvent, les péripéties romanesques sont réduites à l'extrême, et les épisodes répétitifs, qui sont une des marques de fabrique du conte narratif, supprimées. C'est ainsi que *Le Petit Poucet* de Carmontelle commence à la seconde tentative de perte des enfants dans la forêt, l'épisode des miettes de pain étant simplement raconté, cependant que pour des raisons de bienséances, les filles de l'Ogre disparaissent de la distribution, et que la fratrie de Poucet est réduite au minimum ; ou que *Cendrillon* d'Anseaume et *La Ruelle* s'ouvre à un stade déjà très avancé de l'histoire, le lendemain du bal au palais, court-circuitant toute la mise en place de l'intrigue, l'évocation de la situation de servitude de la jeune fille vis-à-vis de sa belle-mère et de ses filles, la transformation de l'apparence et de l'équipage de Cendrillon par sa marraine la fée, et jusqu'à la scène fondatrice de la rencontre avec le Prince lors du bal, pour concentrer la tension dramatique sur la résolution de la crise, au prix d'importants déplacements par rapport au conte-source : par exemple, l'essai de la pantoufle par Cendrillon, qui se présente en haillons, se fait dans la pièce en public et en présence du Prince. Dans *Raoul Barbe bleue* de Sedaine et Grétry, la stratégie dramaturgique est inverse et conduit à développer à l'extrême la scène primitive de la découverte du cabinet interdit

<sup>43</sup> Lesage, Fuzelier, d'Orneval, *Arlequin roi des ogres ou Les Bottes de sept lieu*, pièce en un acte et en prose, publiée dans *Le Théâtre de la Foire* [1724], Paris, Gandouin, 1737, vol. IV, représentée au Théâtre de la Foire Saint-Germain en 1720.

où sont dissimulées les dépouilles mortuaires des précédentes épouses du seigneur, en lui adjoignant de copieuses didascalies à effet pathétique, puis une description du cabinet par Vergi, qui précède la mise à mort du tyran, précisément, sur la porte de son cabinet.

Il semble donc que la mécanique du conte dramatique, fort de sa modularité, entre de façon adéquate en correspondance avec le « meccano du conte » narratif<sup>44</sup>, cet art du récit qui connaît pourtant, au théâtre, des modifications fondamentales de sa structure narrative, de ses données énonciatives et également de ses enjeux esthétique-idéologiques. On peut ainsi isoler quatre formes principales de traitement à l'œuvre à travers les transpositions de contes merveilleux, qui sont autant d'arbitrages de la part des auteurs de théâtre, et permettent de poser les jalons d'une poétique du conte dramatique : le réinvestissement du conte merveilleux en enchantement spectaculaire ; le rapport à la fonction moralisante et la subversion des codes ; la nature plus ou moins idéologique de l'argumentaire ; la prise de distance par rapport au matériau narratif et aux propres modalités de fonctionnement du conte dramatique.

La tendance générale des transpositions dramatiques est à l'atténuation des éléments merveilleux, pour des raisons qu'on ne peut réduire aux impératifs pratiques du plateau, dans la mesure où l'on assiste, à la même période, à l'essor considérable d'un théâtre d'enchantement (encore plus sensible à travers l'opéra, dont les origines ont d'ailleurs partie liée à celles du conte narratif) fort au goût du public, donnant parfois lieu à des mises en scène à grand spectacle. L'ironie et l'humour que Perrault lui-même a si bien su insuffler à son recueil de contes ne sont sans doute pas étrangères à ce phénomène de mise à distance des éléments merveilleux. Mais la raison principale de cette atténuation du merveilleux tient davantage à la nature même de l'écriture dramatique, qui ne cherche pas tant dans les contes-sources les ressorts d'un merveilleux scénique dont elle s'est fait, par ailleurs, une spécialité, qu'un jeu subtil sur la mystification démystifiante, sur la renégociation du pacte de créance, sur l'exhibition et la dénonciation simultanées de l'illusion propre à la convention merveilleuse. C'est ainsi notamment que la fameuse scène de « prodige », selon les termes de Perrault lui-même, où le chapelet de boudin s'accroche par enchantement au nez de la bûcheronne à la suite de la malédiction de son mari, dans « Les Trois Souhais », se transforme dans *Le Bûcheron ou Les Trois Souhais* de Guichard en simple mutisme, à l'issue d'un second souhait qui fait suite à

<sup>44</sup> Claude Brémont, « Le meccano du conte », *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

la commande malencontreuse d'un plat d'anguilles, entraînant toutes sortes de jeux sur les onomatopées du meilleur effet au sein d'une comédie mêlée d'ariettes (scène 14). C'est ainsi également que *Raoul Barbe bleue* évacue presque toute forme d'intervention du merveilleux, réduisant la fameuse « barbe bleue » à une simple connivence intertextuelle, substituant à la « clef Fée » du conte-source une clef en or ornée de pierres précieuses (acte II, scène 5), ce qui rend peu vraisemblable le fait qu'elle puisse se casser (acte III, scène 9), cependant que l'horreur du cabinet des épouses défuntes est réduite à l'évocation d'un hors scène proprement « effrayant » (« Dieux ! qu'ai-je vu... que de sang ! que d'horreurs », acte III, scène 6), contribuant à édulcorer la violence primitive contenue dans le conte de Perrault.

On est cependant bien loin de pouvoir réduire cette tendance générale à un simple processus de rationalisation du conte merveilleux supposé propre à la scène, et on doit se garder de l'appliquer trop systématiquement à l'ensemble des pièces considérées : certaines comédies multiplient en effet à l'envi les épisodes faisant intervenir, le plus souvent sans aucune nécessité dramaturgique, la merveille ou le surnaturel. Le merveilleux est en effet omniprésent dans *La Belle au bois dormant*, « pantomime mêlée de danse et de tout son spectacle »<sup>45</sup>, qui fait intervenir dans la distribution une énorme figuration (la plus lourde de toute la série des adaptations), détaille sous forme de didascalies une scénographie monumentale, inspirée par les romans gothiques, faite de « palais magnifique », « péristyle », « temple », « autel », « trône du roi » (acte I), « place de village », « pont levis » (acte II), « bois », « château » (acte III), destinés à accueillir une liturgie particulièrement ritualisée et une chorégraphie mélangeant allègrement le personnel d'Église (prêtres) et de Cour (gentilshommes, dames de la Cour, gardes) aux figures de fées, de revenants, ou encore, d'animaux fabuleux. La mise en scène à grand spectacle exploite ainsi les ressources de la machinerie nouvelle et l'harmonie imitative de la musique pour exhiber des rites synchrétiques mêlant mythes païens, liturgie chrétienne ou encore cabbale, dans des scènes à effets requérant l'art consommé du machiniste-truquiste : « Le Grand Prêtre entre dans l'enthousiasme, il examine le feu, le serpent en sort, tout le monde frémit, les éclairs brillent, le tonnerre gronde (...). Les dieux, toute la Cour est dans la consternation. (...) La foudre et les éclairs font frémir toute l'assemblée » (acte I, scène 3).

<sup>45</sup> Anonyme, *La Belle au bois dormant*, Lyon, Olier, 1783, pantomime en trois actes et en prose mêlée de danses, représentée à Lyon en 1783. Il s'agit du canevas de la pièce.

Cette surexploitation des ressorts du merveilleux spectaculaire est encore plus nette dans *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt* (1798), drame plus tardif de Cuvelier de Trie, mêlé de chants, pantomimes et danses, qui ménage de nombreux changements de décors à vue et multiplie l'intervention visible de prodiges sans aucun rapport avec le conte-source, comme la consultation de l'oracle dans le beffroi par le seigneur Barbastal, qui se perce le bras de son poignard, trace un cercle au sol, y jette un papier en feu, et entraîne le miracle : « la terre s'ouvre dans ce cercle ; des vapeurs en sortent ; son autel s'élève en portant un gros livre ; (...) l'autel s'éclaire et laisse lire ces mots : "Le présent te condamne, tremble pour l'avenir !" L'autel s'abîme » (acte III, scène 1). La scène finale est encore plus significative, par l'accumulation apparemment gratuite d'éléments à caractère merveilleux :

Les tigres se précipitent sur Barbastal ; la foudre tombe ; la terre s'ouvre ; ils sont engloutis avec le tyran dont ils déchirent le sein ; alors les murs et colonnes de l'arène s'écroulent avec un bruit effrayant au milieu d'une pluie de feu ; Rosaure et son fils montent dans le char de la Fée, et s'élancent avec elle dans les airs (...) (Acte V, scène dernière).

Il existe donc bien, en marge de la tendance générale à l'euphémisation, voire à la suppression des éléments merveilleux des contes-sources de Perrault, un courant contraire qui cherche, par le mélange syncrétique des systèmes de croyances, l'exhibition ostentatoire de la merveille et du surnaturel, sans aucune nécessité fonctionnelle dans la structure dramaturgique, quitte à solliciter le concours de techniques et d'effets de scène complexes et lourds à mettre en œuvre. Le conte dramatique conserve donc, pour partie, son ancrage merveilleux, au prix de notables inflexions du matériau merveilleux.

Cette stratégie de déplacement est encore plus significative à travers le détournement de la fonction axiologique et éthique du conte merveilleux, qui relève du même type d'ambivalence. Certes, la plupart des adaptations théâtrales poursuivent le travail d'atténuation de la violence, et même de l'horreur inhérente à un certain nombre de contes populaires, entrepris par Charles Perrault dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, conformément au processus de civilisation en cours. Ils vont même parfois jusqu'à en accentuer la vocation moralisante et pédagogique. Mais à l'inverse, la conservation, l'accentuation de certains motifs des contes-sources révèle à la scène des potentialités fantasmatiques parfois à peine perceptibles à la lecture. En outre, un certain nombre d'adaptations détournent délibérément les codes

du contage afin d'en donner une vision qui tend, tantôt vers le libertinage et la grivoiserie, tantôt vers la subversion idéologique, les deux tendances n'étant nullement exclusives l'une de l'autre. Il ne fait aucun doute que la version du « Petit Poucet » proposée par Carmontelle cherche à toute force à moraliser Perrault, en concentrant l'action sur la valeur exemplaire du personnage éponyme, en supprimant la scène d'infanticide des filles de l'Ogre, mais aussi la scène du vol de l'Ogre par les enfants, en proposant en guise de dénouement un éloge appuyé du Prince qui se dit prêt à faire élever les enfants nécessiteux et un blâme des parents irresponsables qui ont voulu se séparer de leur progéniture<sup>46</sup>. Mais *Raoul Barbe bleue* atteste d'une toute autre réalité, en forçant les détails macabres liés à la découverte du cabinet, chambre mortuaire des épouses défuntées, qui a défaut d'être montré, afin de rester conforme aux bienséances, alimente plusieurs tirades à effet pathétique. Ces récits ont attiré les foudres de la critique au moment de la création, affirmant que « de pareils sujets ne devraient jamais être portés sur la scène, et surtout sur la scène lyrique », et que l'auteur est bien présomptueux de s'être emparé, pour son opéra-comique, d'un « sujet spécifique des grands genres classiques », autrement dit, en l'occurrence, de la tragédie<sup>47</sup>. La pièce relève en outre d'une lecture particulièrement orientée politiquement du conte-source, en le croisant avec les influences de la littérature médiévale (tout comme plus tard dans *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la Forêt*), du genre troubadour et même, des tragédies de l'horreur au goût du temps (celles de Dormont de Belloy ou de Baculard d'Arnaud) : laissant de côté la question de la mésalliance et du « sang bleu », signe aristocratique<sup>48</sup>, tout en introduisant dans les propos d'Isaure la revendication féminine nouvelle du droit au bonheur dans le mariage, Sedaine fait de Raoul, pour reprendre les termes de la distribution de certaines éditions, un « tyran féodal », un « tyran exécrationnel » (chœur général, acte III, scène finale), tout disposé à décapiter son épouse comme il l'a fait avec les précédentes, qui sera finalement puni par le peuple et cloué sur la porte du cabinet des horreurs : « *il le tue sur la porte même du cabinet ; on lui témoigne la joie d'être délivré du monstre* » (acte III, scène dernière).

<sup>46</sup> Martial Poirson, « (M-)oralité du proverbe dramatique en société : *Le Petit Poucet* (1769) de Carmontelle », *op. cit.*

<sup>47</sup> *Mercure de France*, compte-rendu de *Raoul Barbe bleue*, mars 1789, p. 98-99.

<sup>48</sup> Claude Brémont, « La barbe et le sang bleus », *Une nouvelle civilisation ?*, Paris, Gallimard, 1973, p. 355-366 ; voir aussi Jean-Paul Sermain, *Le conte des fées*, *op. cit.*, p. 259, qui dénie au conte de Perrault toute visée caricaturale attachée à la figure du monarque.

De façon moins directement explicite, même la dimension sentimentale ajoutée à la plupart des adaptations de contes, qui participe d'un goût nouveau pour les effets pathétiques et d'une tentative de moralisation des genres comiques, peut également se lire comme un travail d'actualisation et d'idéologisation du conte qui, à travers la production des affects et l'implication émotionnelle du spectateur dans la fiction, rend compte de préoccupations émergentes qui tranchent fortement avec le caractère relativement conservateur de la morale sociale affichée par Perrault. Ainsi, par exemple, de questions telles que celles de la place des femmes ou du peuple dans la société, des risques de la mésalliance, ou encore, des dangers de l'ascension sociale... Sous couvert de répliques qu'on qualifierait aisément aujourd'hui de misogynes ou de réactionnaires, la plupart des adaptations dramatiques, sans totalement remettre en question les stéréotypes romanesques, contribuent à les rendre insolites, incongrus, et partant à en déplacer les enjeux.

Tel est le cas du *Bûcheron ou Les Trois Souhais*, où l'intrigue amoureuse prend le pas sur la préoccupation pédagogique et la fonction d'avertissement, et où le pittoresque de la représentation à la mode du temps des milieux ruraux sert l'évocation de l'aliénation propre à la condition paysanne, presque totalement absente du conte-source. C'est ainsi que le bûcheron Blaise se présente sur scène en sueur, ployant sous son fardeau, et tenant le langage suivant : « Ouf ! je suis tout en eau. Respirons un moment... Les pauvres gens sont-ils assez à plaindre ! Depuis que je suis au monde, je ne fais que travailler et je n'en suis pas mieux. » Cette déploration de la pénibilité des tâches est ensuite reprise par le chant (« Qu'on a de peine / Pour un petit gain », scène 2), et radicalisée un peu plus tard en appel à la restitution des biens du peuple spolié et à la réhabilitation des « intellectuels précaires » : « Si je demandions la Terre du Seigneur !... Bon, je ne ferions quasiment que rentrer dans notre bien... Le Maître d'école !... Il n'est guère plus riche que nous... » (scène 4). Ce type de considérations fortement idéologiques se prolonge tout au long de la pièce, sans pour autant remettre en cause le dénouement très conservateur du conte de Perrault, persiflant sur le ressentiment du peuple et sur son incapacité à sortir de son état d'indigence, même quand l'opportunité lui en est offerte. En effet, le Bailli répète sans cesse : « Ce que c'est que de n'avoir pas de modération » (scène 14) ; il exhorte le bûcheron à persévérer dans son état plutôt qu'à chercher à en changer (« Travaillez Blaise », scène 18) ; et Suzette la servante dit le mot de la fin en affirmant : « Pour moi, je ne demande pas mieux que d'être toute ma vie Suzette, pourvu que j'aie Colin »

(scène dernière). Les relations de genres sont justiciables du même type de traitement que les relations sociales dans la pièce, qui mêle sans solution de continuité revendications « féministes » modernes et grivoiseries misogynes traditionnelles. C'est ainsi que Margot milite en faveur du partage des tâches et dénonce la situation d'aliénation domestique de la femme propre au patriarcat marchand d'Ancien Régime : « Tout l'ouvrage / Du ménage / Roule, roule, roule, / Roule sur la pauvre Margot. / Je file, je file, je tricote, tricote, tricote, / Je cuis le pain, j'ai soin du pot (...) / Je balaye, et je frotte, / Tout est net à s'y mirer. / Je suis bien sotté, bien sotté, bien sotté. / Monsieur ne sait que s'enivrer (...) » ; et plus loin : « Ta femme ! Tu ne te soucies ni d'elle, ni de tes enfants » (scène 5). Et pourtant, le septuor de la scène 18 crée la connivence du spectateur sur le refrain sexiste : « Femme muette, combien voudraient en faire emplette ». Les couplets du divertissement final, qui tournent aux prescriptions inversées, sont emblématiques de cette ambivalence fondamentale de la majeure partie de ce type d'adaptations ; elles s'achèvent sur le refrain : « Trop de pétulance / Gâte le goût » (scène dernière).

Mais la plupart des adaptations dramatiques des contes de Perrault participent surtout d'un art consommé dans le détournement, qui tend à se radicaliser au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, et se manifeste principalement dans la parodie ou pour le moins, dans la prise de distance par rapport aux contes-sources. Celui-ci prend souvent la forme du paradoxe, voire d'un théâtre qui confine délibérément à l'absurde ou au non-sens et se plaît, en particulier, à exhiber les contradictions du processus de civilisation et à poser les bases d'une anthropologie négative. Dufresny et Barante, dans *Les Fées* ou *Les Contes de ma mère l'Oie*, se lancent plaisamment dans l'apologie drolatique de l'anthropophagie. L'Ogre ordonne ainsi qu'on apprête le prince Octave (« qu'on le mène au cuisinier, et qu'on le mette au court-bouillon »), puis l'offre en pâture à son amante, la princesse Isménie (« pour vous, Madame, si vous l'aimez tant, on vous en servira un quartier à votre souper », scène 2), à laquelle il avait auparavant proposé de l'épouser : « Mariage, ou carnage, carnage » (scène 6). L'évocation de la cruauté propre au rituel cannibale voisine dans la pièce avec l'équivoque grivoise à connotation franchement sexuelle, comme lorsque l'Ogre vante ses mérites d'amant magnifique : « voilà bien du fracas pour un petit homme à demi formé. À sa place vous auriez un mari double, triple, quadruple, un ogre enfin. Ah si vous saviez ce que c'est que l'amour d'un ogre ! L'Ogre mon Maître vous épousera, et vous serez la Sultane Ogrine » (scène 2). Comme souvent, la transposition libertine prend ici une tonalité

orientalisante stéréotypée. Appétit gastronomique et sexuel sont mis sur le même plan et présentés comme deux modalités d'une même pulsion, décrite à l'aide d'un seul réseau métaphorique : « Je frissonne d'amour ; mais j'enrage de faim. Si tu veux je serai un ours affamé, un tigre en fureur, ou bien un bichon caressant, un petit mouton », déclare l'Ogre à Isménie, qui lui répond selon le même registre, filant la métaphore alimentaire (« Ah ! je n'ai point d'autre choix à faire, dévore-moi, monstre horrible », scène 6). Le procédé se fait parfois plus directement subversif, comme dans *Arlequin roi des ogres* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, lorsque Pierrot, cuisinier du roi des Ogres, s'entretient avec ses marmitons sur les mérites comparés de la chair (qualifiée de « marchandise ») des hommes de différents pays et de différentes conditions :

Premier Marmiton.

Il croyait pourtant vous donner un friand morceau, quand il vous apporta dernièrement un petit-maître.

Pierrot.

Il n'avait que la peau et les os. Il était si sec que je le pris d'abord pour un poète.

Deuxième Marmiton.

Et cette grosse Parisienne qui pesait six cents ?

Pierrot.

C'est une baleine dont nous n'avons pu tirer que de l'huile.

Premier Marmiton.

Vous souvenez-vous de ce Procureur que vous mîtes à la daube ?

Pierrot.

Le diable de ragoût ! Il était si dur, qu'après avoir bouilli deux fois vingt-quatre heures, quatre chasseurs affamés n'en purent tirer parti.

(Scène 7)

Et comme si le procédé d'ironie n'était pas suffisamment transparent, l'Ogre Adario est érigé en personnage porte-parole d'un anti-humanisme supposé éclairé :

Hé, n[e] faites-vous pas paraître davantage [de cruauté], vous autres [les humains], lorsque vous égorgez d'innocentes bêtes pour vous nourrir de leur chair, après qu'elles ont labouré vos champs, après qu'elles ont donné leurs toisons pour vous couvrir ? Nous, en mangeant les hommes, nous croyons en même temps purger la terre de mauvais animaux, de monstres pleins de malice qui ne songent qu'à nous nuire. (...) Vous, vous pensez avoir en partage toute l'humanité, comment en usez-vous les uns avec les autres ? Vous vous querellez, vous vous chicanez, vous vous pillez, chez vous le plus fort ôte au plus faible sa subsistance ; cela ne s'appelle-t-il pas manger ? Et les Ogres vous en doivent-ils beaucoup de reste ? (scène 12)

Travestissement burlesque du merveilleux mythologique, dimension parodique, procédé d'ironie sont quelques-uns des nombreux dispositifs

de mise à distance des contes-sources : ils alimentent des adaptations théâtrales allant de la transposition ludique et libertine à des considérations plus philosophiques, éthiques, politiques et idéologiques, ces deux tendances n'étant nullement exclusives l'une de l'autre. Mais force est de constater que, dans la majorité des cas, ces réappropriations et détournements sont solidaires d'une conception plutôt conservatrice de la société (misogynie, refus de l'ascension sociale et de la mobilité des conditions...) et rétrograde de l'Histoire, empreinte d'une nostalgie qui était déjà, dans une certaine mesure, celle des premiers conteurs de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette nostalgie amalgame l'inquiétude réelle face au risque de perte de ce qui fait la matière du conte, qui est aussi l'angoisse d'un possible déclasserement du genre auprès du public, et le fantasme d'un âge d'or imaginaire, celui d'une protohistoire propre à l'univers merveilleux du conte, où les rapports de castes et de sexes n'auraient pas lieu d'être, au sein d'une humanité réconciliée. Cette double déploration s'exprime particulièrement bien dans le monologue de la Fée des spectacles qui ouvre le prologue des *Fées* de Dancourt, seule en scène, faisant le deuil des splendeurs passées :

Par quelle étrange destinée,  
 Moi Souveraine des plaisirs,  
 Moi de tous les mortels l'amour et les désirs,  
 Me trouve-je ici seule sans ornements ?  
 (...)  
 Suis-je donc cette même Fée,  
 Qui tant de fois aux yeux de la Cour étonnée  
 Y fit briller mille agréments ?  
 Hélas ! dans ces heureux moments  
 Du plus grand des Héros j'étais favorisée ;  
 (...)  
 Ma puissance est presque épuisée,  
 Ose-t-on publier que j'en suis méprisée ?  
 (...)  
 Esprits divins, savantes Fées,  
 D'un nouveau zèle animez les auteurs,  
 Choisissez d'excellents acteurs,  
 Rassemblez tout ce qui peut faire  
 Les délices des spectateurs,  
 (...)  
 Que les Jeux, les Plaisirs amènent les Amours,  
 Qu'ils viennent amuser cette Auguste Jeunesse,  
 Et, s'il se peut, qu'ils la suivent toujours.  
 (Prologue, scène 1)

Cette tendance est encore plus nette dans la scène d'ouverture de *La Foire des Fées*<sup>49</sup>, où la Fée Doyenne convoque l'assemblée des fées pour

chercher à enrayer le processus inéluctable d'amnésie dont sont supposés être frappés les contes traditionnels :

La Fée Doyenne.

Vous savez qu'on ne parle plus de nous dans le monde comme on en parlait au temps de ma Mère l'Oie.

La Fée Argentine.

Il est vrai qu'on ne fait plus mention de nous, que pour endormir les petits enfants.

La Fée Doyenne.

He bien, il faut, pour notre honneur, que nous fassions connaître aux hommes que nous jouissons toujours de notre puissance. (Scène 1)

Cette inspiration s'exprime également à travers ce que je serais tenté de qualifier de processus de vieillissement accéléré de l'écriture dramatique, qui renforce l'esthétique sciemment archaïsante de certaines adaptations pourtant particulièrement innovantes sur le plan des techniques de scène. Là encore, le conte dramatique se situe dans la continuité de Perrault lui-même, cet académicien qui a si bien su employer des formules qui n'étaient plus en usage au moment de l'écriture de ces contes. Cette tendance s'inscrit dans une poétique du « bon vieux temps » dans laquelle Sedaine est passé maître, non seulement dans *Raoul Barbe bleue*, mais encore dans la plupart de ses opéras-comiques, et qu'on retrouve notamment dans *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt*, dont l'action est placée « en France, au pied des Alpes, au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle », dans une atmosphère digne d'un roman gothique, ou dans *La Belle au bois dormant*, qui multiplie par la scénographie les évocations à connotation médiévale.

Cependant, cette esthétique délibérément tournée vers le passé nourrit, et ce n'est pas le moindre des paradoxes du conte dramatique, une profonde modernité, non seulement dans l'exploitation des possibilités nouvelles des arts du spectacle, en plein essor de ce qu'on n'appelle pas encore la mise en scène, mais qui relève déjà d'un théâtre à effets (machinerie, scénographie, décors, costumes, jeu de l'acteur, accessoires...), mais encore dans l'écriture dramatique elle-même. Cette inventivité est particulièrement perceptible à travers un certain nombre de procédés d'hybridation, de distanciation et surtout, de mise en scène des conditions

---

<sup>49</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *La Foire des Fées*, comédie en un acte et en vaudeville, musique de Jean-Joseph Mouret, Paris, Ganeau, 1724, repris dans *Théâtre de la Foire*, op. cit., vol. 5, p. 368, représentée à Foire Saint-Germain en 1720.

même d'énonciation propres à la situation de contage et à son oralité supposée. « ConteZ-nous votre aventure, conteZ, conteZ, nous autres fées aimons fort les contes » affirme ainsi la Fée Badine dans *Arlequin jouet des fées*<sup>50</sup> de Louis Fuzelier. *Les Trois Souhairs* multiplie également les mises en abyme de la parole conteuse, comme lorsque Margot est sceptique devant le récit enchanté de son mari, affirmant « Il va nous faire un conte » (scène 3), ou que Simon, prétendant éconduit de la fille des bûcherons, est dubitatif face au dénouement de l'intrigue (« Je suis curieux de voir la fin de tout ceci », scène 14), bientôt secondé par le Bailli, qui précipite le dénouement (« Allons, allons ; car il faut conclure », scène finale). Il en découle, dans la majeure partie des adaptations, un jeu sur la valeur performative ou autoréalisatrice des paroles merveilleuses, mais aussi sur la réoralisation du conte et enfin, sur la portée métathéâtrale d'une telle mise en scène de la parole, qui n'est jamais aussi convaincante que dans *Les Contes* de Boissy<sup>51</sup>. Souvent, elle conduit à un mélange d'hommage et de mise à distance, comme dans *La Belle au bois dormant*, qui met en scène par la didascalie une figure de vieille conteuse : « *La Fée rancuneuse voyant que tous les projets de vengeance sont contrecarrés par une puissance supérieure, vient en vieille pour amuser les villageois à leur conter des histoires de revenants ; elle est suivie d'une foule de monde : elle s'assied, les autres la prenant pour une de leurs voisines, la prie de leur conter des histoires, elle met ses lunettes, et se met en devoir de les contenter* » (acte II). Ainsi, si la polyphonie propre au conte narratif est en partie au moins écrasée au théâtre, c'est au profit d'un processus de réoralisation paradoxal, source de potentialités scéniques et dramatiques nouvelles, et de scènes d'enchantement inédites.

### **Théâtre de la cruauté ou théâtre d'édification**

La tendance générale de l'ensemble de la période est donc de produire des adaptations de plus en plus parodiques et distanciées des contes-sources de Perrault, tout en en faisant une référence quasi obligée, qui entre dans des stratégies autopromotionnelles d'auteurs dramatiques et inspire l'invention de nouvelles écritures scéniques dont la modernité n'est plus

<sup>50</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin jouet des fées ou Les Folies de Rosette*, parodie en trois actes et en prose, représentée à la Foire Saint-Germain en 1716 [BnF, manuscrits, « Théâtre inédit de Fuzelier », fonds français 9335, f° 188v].

<sup>51</sup> Louis de Boissy, *Les Contes*, opéra-comique en prose et vaudevilles, [1731], non représenté [manuscrit BnF f.fr. 9322].

à prouver. C'est donc sur tous les théâtres, tous genres confondus, que les contes de Perrault se propagent au cours du siècle, y compris sur les scènes considérées comme mineures, ce qui ne manque pas de susciter une certaine moquerie : « M. Séraphin ne me conduira pas à l'immortalité ; c'est même dire que je suis mort, que de me conduire chez les ombres », déclare en effet le personnage de Perrault dans *L'Horoscope des Cendrillons*, faisant allusion à l'adaptation de *Cendrillon* sur le Théâtre des Ombres chinoises en 1785, au moment même où *Le Cabinet des fées* le consacrait officiellement comme fondateur du conte merveilleux littéraire. C'est aussi le moment où les contes de Perrault deviennent une référence presque obligée pour les productions dramatiques parfois les plus échevelées, et où Perrault lui-même est érigé en personnage de fiction à part entière sur la scène théâtrale, qui concourt activement à la constitution d'un mythe littéraire à vocation tantôt hagiographique, tantôt critique et parodique. L'année 1810 se caractérise par la création de deux pièces emblématiques de ces deux tendances : d'une part, *Les Six Pantoufles ou Le Rendez-vous des Cendrillons*<sup>52</sup> ; d'autre part, *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault*<sup>53</sup>. Cette suraccumulation de références, qui prend acte des adaptations précédentes et se présente comme une variation à thème constant, sont l'indice d'une conscience intertextuelle nouvelle au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et d'un jeu sans fin d'échos et de renvois entre différentes strates de réécritures : entre temps, l'adaptation des contes de Perrault est devenue un véritable « exercice de style », au sens pré-oulipien du terme.

Aujourd'hui, à l'heure où le conte merveilleux occupe de nouveau le devant de la scène théâtrale contemporaine, qu'il s'agisse des nouvelles écritures (Joël Pommerat, Olivier Py, Howard Barker...) ou des expériences de mise en scène (Joël Pommerat et Olivier Py de nouveau, Christian Lepage, Laurent Pelly...), revenir aux sources dramaturgiques de ce répertoire merveilleux, à la fois onirique et subversif, peut donc s'avérer utile pour notre temps. Aujourd'hui, la transposition théâtrale des contes de Perrault n'a pas fléchi, en dépit de la concurrence nouvelle d'autres formes de médiation symbolique comme le cinéma. Elle s'oriente tantôt

<sup>52</sup> Henri Dupin, Armand Dartois, Antoine-Pierre-Charles Favart, *Les Six Pantoufles ou Le Rendez-vous des Cendrillons*, folie-vaudeville en un acte et en prose, Paris, Martinet, 1810, représentée au Théâtre du Vaudeville le 29 décembre 1810.

<sup>53</sup> Nicolas Brazier, *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault*, comédie en un acte mêlée de couplets, Paris, Barba, 1810, représentée sur le Théâtre de la Gaîté le 13 décembre 1810, scène 6.

vers un théâtre didactique, tantôt vers un théâtre de la cruauté, qui innerve en profondeur aussi bien les nouvelles écritures scéniques contemporaines que le travail de mise en scène<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Confer Martial Poirson (dir.), *Le conte merveilleux à l'épreuve de la scène contemporaine*, Revue d'histoire du théâtre, 2011-1 et 2, numéro spécial.