

Marion Boudier

## Introduction

Quelques cailloux sur le chemin...

### Table des matières

[Entre reconnaissance et ostracisme : tout public ou jeune public ?](#)

[Retour du récit ?](#)

[Il était des fois \*Cendrillon\* : variantes et invariants dramaturgiques](#)

[De la parole à la représentation](#)

[Le merveilleux](#)

[Moralité ?](#)

[Une histoire de transmission](#)

En 1697 Barante et Dufresny présentaient à l'Hôtel de Bourgogne, avec les comédiens italiens du roi, une comédie en un acte intitulée *Les Fées* ou *Les Contes de Ma Mère l'Oie*. Du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, on ne compte plus les exemples d'adaptation de conte à la scène, Perrault puis les frères Grimm, Hoffmann et Andersen en tête : ces dernières années, au théâtre, en danse ou à l'opéra, Joël Pommerat, Olivier Py, Jean-Michel Rabeux, Maguy Marin, Angelin Preljocaj ou Georges Aperghis par exemple, s'en sont inspirés pour leurs créations [1](#).

Que ce soit en leur empruntant leur intrigue, en en proposant de nouvelles lectures ou bien en cherchant à transposer leurs procédés formels, les arts de la scène ont fait des contes l'un de leurs matériaux privilégiés, au croisement d'enjeux multiples tant esthétiques qu'idéologiques et économiques. Merveilleux ou philosophique, outil pédagogique ou détour à visée politique, le conte en scène contredit par la récurrence de ses réappropriations son statut de genre dit « mineur ». Parce qu'ils appartiennent à une culture populaire originellement non écrite, les contes ont effectivement longtemps été considérés comme des formes inférieures dans la hiérarchie des genres littéraires, et à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle ils ont été associés de manière réductrice à la littérature enfantine ou moraliste. Pourtant, l'adaptation de conte demeure une gageure, entre passé et présent, transmission, réappropriation et invention : un art du palimpseste [2](#) où le recours à une matière orale, ancestrale, connue de tous, sujette à de nombreuses variantes et support d'interprétations multiples, est producteur d'une complexité esthétique et interprétative. L'échange entre le conte et les arts de la scène est à double sens : le passage à la scène modifie le conte, en le transposant, en en proposant une réinterprétation, et le conte travaille la scène : sa plasticité, sa brièveté et ses liens avec le merveilleux lancent des défis à la représentation.

L'engouement retrouvé actuellement pour les contes doit aussi être pensé au sein d'une économie du spectacle où leur notoriété peut apparaître comme un gage de rentabilité. Comme toute adaptation d'un ouvrage à succès, le passage à la scène des contes est une pratique culturelle aux implications « socio-commerciales [3](#) » non négligeables. Attractifs pour les spectateurs, à qui ils garantissent en quelque sorte la certitude de retrouver une bonne histoire tout en éveillant la curiosité quant à leur réinterprétation et expressions artistiques possibles, rassurant en ce sens pour les programmeurs et producteurs, les contes accompagnent un souci d'élargissement et de diversification des publics de théâtre.

En France, depuis les années 1970-80, on assiste à un regain d'intérêt pour les contes, en partie impulsé par le mouvement du « renouveau du conte » et les initiatives d'éducation populaire. Arts du récit et arts du spectacle multiplient désormais leurs points de rencontre [4](#), conteurs ou « raconteurs d'histoire » hybridant récit et performance spectaculaire, auteurs et metteurs en scène s'emparant des contes comme des objets dignes d'expérimentation et d'affirmation esthétique. Comme le synthétise Martial Poirson en ouverture d'un récent numéro de la Revue d'Histoire du Théâtre

consacré au conte :

Aujourd'hui, force est de constater que le conte, sous ses différentes déclinaisons [...] ainsi que ses proches parents, mythes, fables et légendes, occupent incontestablement le devant de la scène théâtrale, depuis les premières expériences du théâtre socialiste, au début du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux écritures scéniques les plus immédiatement contemporaines de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Le constat est le même, qu'il s'agisse des nouvelles écritures, des expériences d'adaptation ou de transposition par la mise en scène [5](#).

Marie Bernanoce avait également déjà mis en valeur le fait que l'adaptation de contes à la scène va à présent de pair avec « l'éclosion d'écritures originales et fortes dans lesquelles les contes ne sont pas seulement adaptés mais deviennent le matériau de recherches esthétiques et imaginaires les réinscrivant véritablement dans le contemporain [6](#) ». À l'opposé d'une logique de conservation et de patrimonialisation qui cherche à préserver le « patrimoine culturel immatériel » des contes en les fixant, s'affirme donc une autre approche faite de réécritures, détournements et actualisations, qui change le regard porté sur les contes et leurs usages.

Le choix d'inscrire *Cendrillon* (2011), troisième conte réécrit par l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat après *Le Petit Chaperon rouge* (2004) et *Pinocchio* (2008), au programme du Baccalauréat option théâtre (2013-2015) nous a paru symptomatique de cette évolution. Si, d'un point de vue méthodologique, on fait l'hypothèse que *Cendrillon* de Pommerat est un exemple représentatif d'une tendance plus vaste, que nous apprend cette œuvre des nouvelles alliances entre contes et arts de la scène contemporaine ? Le conte est-il un matériau de théâtre comme les autres, qu'apporte-t-il à la scène et comment celle-ci l'éclaire-t-elle en retour à nouveaux frais ? Que nous dit la version théâtrale de Pommerat par rapport à d'autres réécritures scéniques du conte ? Quelles nouvelles lectures des contes proposent leurs adaptations contemporaines et que nous révèlent-elles de notre vision du monde et de l'enfance ? Qu'en est-il des nouveaux usages du conte en scène, et plus particulièrement de *Cendrillon* dans le cadre d'une formation au théâtre pour futurs bacheliers ?

Sans prétendre à l'exhaustivité, ce deuxième Hors-Série de la revue *Agôn* aspire ainsi, à partir de l'étude du cas *Cendrillon* de Pommerat, à ouvrir un espace de réflexion autour du conte en scène, constellation qui se développera au fil de publications invitées « en continu » à compléter ce dossier dans les mois à venir [7](#).

## Entre reconnaissance et ostracisme : tout public ou jeune public ?

C'est en partie avec un conte, *Le Petit Chaperon rouge*, que Pommerat et sa compagnie Louis Brouillard ont atteint leur notoriété : créé en 2004, *Le Petit Chaperon rouge* est repris en 2006 en ouverture du soixantième Festival d'Avignon et à l'issue de l'une des représentations Peter Brook invite Joël Pommerat à être artiste associé aux Bouffes du Nord (2007-2010). Pommerat raconte que ce *Petit Chaperon rouge* lui a fait quitter « une filière de public "averti" » pour toucher un plus large public et qu'il est alors devenu en quelque sorte « populaire malgré [lui] [8](#) ». *Cendrillon* a été créé au Théâtre national de Bruxelles en 2011, quelques mois après *Ma chambre froide* (Molière de l'auteur francophone vivant et Molière des compagnies) et a été plébiscité par le public et par la critique (Prix belge de la critique francophone) avant de gagner la reconnaissance officielle de l'institution scolaire.

Le succès de Pommerat, tout en s'inscrivant dans un parcours singulier, atteste-t-il d'un engouement

plus général pour les adaptations scéniques de contes ? Gardons-nous d'un effet de perspective trop optimiste. L'étude du cas *Cendrillon* ne peut faire l'économie d'un questionnement plus large sur la place des contes dans le paysage théâtral contemporain. De leur présence accrue en scène soulignée par Martial Poirson au relatif mépris historique associé à cette forme populaire et à sa relégation fréquente dans la catégorie du théâtre dit « jeune public », les analyses varient. Michel Jolivet, directeur de la Maison du conte de Chevilly-Larue, n'hésite pas, par exemple, à comparer la place des contes dans les arts de la scène à celle de la marionnette, considérant qu'ils sont tous deux « victimes du même ostracisme », dévalués en tant qu'arts populaires et arts enfantins : « Récemment, certains se sont étonnés que Joël Pommerat se soit intéressé à *Cendrillon* pour finir par applaudir le talent du metteur en scène qui a su faire un beau spectacle d'une telle "niaiserie". Cela révèle une véritable méconnaissance du conte<sup>9</sup> », selon lui. Connus de tous, les contes ne seraient donc pas pour autant reconnus à leur juste valeur en tant que matière narrative et pratique performative.

Par rapport à cette question de la reconnaissance des contes, il semble également nécessaire de questionner l'association récurrente entre contes et « théâtre pour enfants ». En dédiant son recueil de contes à la nièce du roi, en ajoutant des moralités aux histoires populaires dont il fixe le récit par écrit, Perrault, fidèle à la maxime classique *utile dulci* (plaire et instruire), a inscrit les contes dans une visée pédagogique qui leur était étrangère. Dans la tradition orale européenne, les contes étaient destinés aux adultes, transmis lors de veillées où les enfants pouvaient être présents sans que les contes leur soient spécifiquement destinés. Devenus des objets privilégiés de la littérature enfantine à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, les contes caractérisent certes aujourd'hui une part importante du répertoire contemporain de « théâtre jeunesse<sup>10</sup> » mais peut-on les y réduire pour autant ? Non sans humour, le metteur en scène Jean-Michel Rabeux présente *La Barbe bleue* (d'après Perrault) comme « un spectacle pour adulte à partir de 8 ans<sup>11</sup> ». *Cendrillon* de Pommerat est annoncée comme une œuvre « tout public à partir de 8 ans ». Selon son auteur et metteur en scène, « il n'y a pas de différence à rechercher entre les différents publics » : « Je suis au contraire persuadé que les enfants ont le droit à la même qualité de recherche, à la même volonté de perfection<sup>12</sup> » a affirmé Pommerat dès sa première réécriture d'un conte. L'association entre conte et enfance serait ainsi sans doute moins à chercher du côté des destinataires des œuvres que du côté de leurs contenus : des œuvres qui s'emparent avant tout des contes non pas pour toucher le public spécifique des enfants mais pour montrer et interroger le monde « tel qu'il va depuis l'enfance<sup>13</sup> ». Ou pour le dire avec les mots de Pommerat : « Je leur raconte des histoires d'enfants. Pas des histoires pour les enfants<sup>14</sup> ».

## Retour du récit ?

Dans le parcours de Pommerat, les contes appartiennent à un questionnement sur l'histoire, sur la manière d'écrire et de raconter des histoires. Comme il l'explique à l'occasion de la réécriture de sa pièce *Au monde* (2004) pour l'opéra en 2014 : « Depuis le début de mon écriture théâtrale, je me suis intéressé à ce qu'on pourrait appeler un retour vers le narratif ou vers le récit, vers la fiction [...] Comme si on ne pouvait pas inventer une histoire sans se mettre dans les pas de toutes les histoires existantes et, à partir de là, chercher ce qui est possible<sup>15</sup> ». Avec la réécriture des contes, il confirme son goût pour le palimpseste<sup>16</sup> et reprend l'idée chère à Borges qu'on n'écrit pas à partir de rien, que tout, peut-être, a déjà été écrit : tel Pierre Ménard<sup>17</sup>, l'écrivain ne fait que recopier et réécrire. Reprendre la matière collective des contes, récits d'avant la littérature qui ne cessent d'être réécrits, serait donc une façon de s'insérer dans ce grand récit préexistant, en continuant d'interroger les formes possibles du récit. C'est aussi le postulat du besoin d'un retour à l'histoire, à travers une certaine linéarité narrative et un système actantiel des personnages à l'inverse de l'éclatement « postdramatique<sup>18</sup> » d'une grande partie des productions théâtrales contemporaines.

À un autre niveau, dans *Cendrillon*, les différentes histoires que se racontent les personnages

engagent une réflexion sur le besoin d'histoire à l'échelle individuelle : histoires mentales, confusion entre le réel, le fantasme et la fiction, conflits de perception et malentendus interprétatifs récurrents dans l'œuvre de Pommerat et au travers desquels ses personnages tentent de (se) raconter leur vie pour mieux se sentir exister. À partir du cas de *Cendrillon* pourrait ainsi également s'ouvrir un questionnement plus large sur le récit et notre rapport à la fiction, en contrepoint de la fin des grands récits analysée par Lyotard<sup>19</sup>. Réécrire un conte, n'est-ce pas à la fois revenir au « grand récit » (récit mythique, fondateur de notre identité culturelle) tout en le mettant en crise ? Comment le conte accompagne-t-il l'invention de nouvelles formes de narrativité dans le théâtre contemporain ?

Dans une perspective génétique, on pourrait aussi étendre cette réflexion aux liens entre écriture de l'histoire et « écriture de plateau<sup>20</sup> » en s'interrogeant notamment sur les conséquences dramaturgiques (composition de l'intrigue et des personnages) d'une telle démarche de création. Si Pommerat s'est parfois présenté comme un « conteur<sup>21</sup> », il se définit avant tout comme un « écrivain de spectacle » pour qui le texte n'est pas le préalable de l'écriture mais le résultat d'une recherche avec la scène. Il écrit pendant le temps des répétitions en collaboration avec son équipe. Avec les contes, même s'il a pour inspiration un récit préexistant, il travaille selon ce même processus de création qui part de la scène et non du texte.

## Il était des fois *Cendrillon* : variantes et invariants dramaturgiques

On recense plus de 150 versions de *Cendrillon* dans le monde ; en France, Perrault le premier fixe le conte par écrit en 1697. L'histoire de *Cendrillon* est l'une de celles qui a été la plus adaptée à la scène, puis au cinéma<sup>22</sup>. Plusieurs facteurs expliquent en partie ce phénomène : le récit présente une initiation réussie ; les péripéties ne sont pas trop nombreuses et se déroulent dans une relative unité spatio-temporelle ; l'irruption du merveilleux est circonscrite et scéniquement réalisable sans nécessairement recourir à un dispositif complexe. Mais chaque création apporte des solutions et innovations singulières, parfois un sens nouveau au conte.

C'est en 1759 qu'est adapté pour la première fois *Cendrillon* pour la scène par Louis Anseaume qui s'inspire de Perrault pour écrire un opéra comique<sup>23</sup> : la tonalité est galante et laisse de côté la noirceur et le sadisme portés dans le conte par le personnage de la marâtre. Du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, les créations de *Cendrillon*, comme celles de beaucoup d'autres contes merveilleux, sont liées au développement des féeries théâtrales et de l'opéra-ballet<sup>24</sup>. Rossini (*La Cenerentola*, *Cendrillon ou le triomphe de la bonté* dans la version française, 1817), Massenet (1899, livret d'Henri Cain) puis Prokofiev (1940-1944, livret de Volkov) lui donnent ensuite ses lettres de noblesse à l'opéra et en danse. Le ballet de Prokofiev est chorégraphié par Noureïev en 1986 qui transpose le conte de Perrault à Hollywood dans les années 1930, tandis que Maguy Marin et le Ballet de l'Opéra de Lyon (1985) interrogent notre part d'enfance et de naïveté en traitant les personnages comme des poupées ou marionnettes à taille humaine. Dans le théâtre moderne et contemporain, Robert Walser (1901) et nombre d'auteurs dits « jeune public » comme Bruno Castan (*La fille aux oiseaux*, 1987), René Pillot (*Cendres... Cendrillon*, 1993) ou Suzanne Rominger (*Cendrillon dépoussiérée*, 2003) se sont aussi emparés du conte avant Pommerat.

Bien sûr les degrés de réappropriation et de réécriture varient, certains auteurs mêlant les sources et/ou inventant des ajouts, d'autres s'attachant à l'univers d'une version spécifique du conte. Certaines adaptations en influencent d'autres et les palimpsestes se multiplient. Au défi de transposer le conte pour la scène s'ajoute toujours celui d'en proposer une nouvelle lecture et de nouvelles images. Au sein du cycle de *Cendrillon* dont les variantes orales collectées sont particulièrement nombreuses<sup>25</sup>, on pourra tenter de repérer des récurrences et des variations d'une version à l'autre. Les principaux éléments du conte (l'héroïne persécutée, l'aide magique, la

rencontre avec le prince, la preuve et le mariage) deviennent autant d'invariants dramaturgiques<sup>26</sup> auxquels chaque réécriture et chaque spectacle apportent une interprétation.

Pommerat reprend certaines étapes du conte (souffrance de Cendrillon, préparatifs pour le bal, rencontre avec le prince, recherche de la jeune fille à l'identité inconnue), mais en modifie les causes et les enjeux pour proposer une nouvelle interprétation du personnage éponyme. Cendrillon, renommée Sandra (et même Cendrier par ses belles-sœurs), n'est plus seulement victime de sa marâtre : elle est aussi victime d'elle-même, de son incapacité à faire le deuil de sa mère dont elle a mal interprété les dernières paroles. Pommerat renouvelle ainsi la lecture du conte en plaçant la mort au centre de sa pièce, mais il distille aussi de nombreuses allusions aux récits de Grimm et Perrault, l'allusion la plus marquante et la plus comique étant celle des chaussures de bal : ce n'est pas Sandra qui perd sa chaussure en quittant le palais mais sa belle-mère ; c'est la chaussure du prince qui sert de signe de reconnaissance et non celle de la jeune fille...

## De la parole à la représentation

À côté des déplacements et jeux citationnels auxquels invite leur réécriture, les contes lancent tous un défi formel à la scène : au-delà de la dramatisation de leur contenu grâce à une mise en dialogue, comment transposer scéniquement leur dispositif énonciatif ? Comment faire d'un art de la parole un art de la représentation ? Comment raconter depuis le plateau, éventuellement sans parole, à travers l'expressivité des corps dansants et de la musique ? Comment donner à voir sans pervertir le processus imaginaire propre au plaisir de l'auditeur d'un conte (plaisir d'écouter une histoire dont il transforme les images « parlées » devant une collectivité en images mentales individuelles<sup>27</sup>) ? Une réponse possible à cette question nous semble avoir été remarquablement explorée par Pommerat dans sa mise en scène du *Petit Chaperon rouge* où un « homme qui raconte » évolue sur la scène tandis que deux actrices interprètent en silence le récit : les deux manières de raconter se complètent et se soutiennent mutuellement sans strict rapport illustratif, ce qui garantit un espace à l'imagination des spectateurs<sup>28</sup>. La musique étant traditionnellement associée au conte (barde celtique, troubadour, griot africain), il nous faut également souligner que l'univers sonore, fondamental dans tous les spectacles de Pommerat, participe intensément à cette stimulation de l'univers mental du spectateur<sup>29</sup>.

La situation traditionnelle de *contage*, relation fondamentale entre le conteur et ses auditeurs, invite à réinterroger le dispositif même de la représentation, le type d'adresse et d'imaginaire que peut proposer la scène à la salle. « Un conte, c'est une durée, celle d'un récit, et c'est un état d'*être ensemble* » avance Pommerat dans *Troubles* où il affirme faire « le même travail que les conteurs d'autrefois<sup>30</sup> ». Au sein de son œuvre, le conte apparaît comme emblématique de sa recherche d'une mise en lien par le récit et l'imaginaire dans l'ici et maintenant de la représentation<sup>31</sup>. Dans *Cendrillon*, l'énigmatique présence-absence de la narratrice, dont on n'entend que la voix tandis qu'un homme présent sur scène nous adresse des gestes et que des mots apparaissent en fond de scène, instaure d'emblée un pacte de réception singulier. Art du récit, le conte invite ainsi à de nouvelles formes d'épicisation du drame, qui peuvent différer du théâtre épique brechtien. Dans le cas des contes de Pommerat, la fonction des narrateurs relève plus, selon nous, de la recherche d'une captation et d'une immersion imaginaire du spectateur que d'une distanciation critique. En annonçant qu'elle va nous raconter « une histoire d'il y a très longtemps », la narratrice provoque un trouble, une tension avec la représentation contemporaine des personnages que l'on découvre immédiatement après. Pommerat explique que cette distance temporelle sert à créer de la « complexité pour obliger le spectateur à plonger dans un processus imaginaire : c'est une façon de créer du temps présent au passé ». Maintenir ce décalage temporel au sein de l'actualisation permet également de garder « l'idée que tout cela a lieu dans un temps lointain (le temps du conte) qui met à distance les choses pénibles et permet au spectateur d'être en confiance<sup>32</sup> ». Entre trouble et confiance, surprise et familiarité, le conte induit une adresse particulière...

## Le merveilleux

Le merveilleux, lié dans *Cendrillon* à la marraine fée ou à des êtres surnaturels comme les oiseaux, est un autre grand défi formel que propose le conte à la scène. Pommerat y apporte une réponse teintée de réalisme. Il actualise la pièce à travers la langue des personnages et la représentation d'une famille recomposée moderne, avec des adolescentes en crise accrochées à leurs gadgets électroniques (téléphone ou montre sonore) et une mère refusant de vieillir qui fait appel à des chirurgiens esthétiques... L'ancrage socio-culturel est plus marqué que dans les deux réécritures de contes précédentes. Au sein de l'œuvre de Pommerat, *Cendrillon* s'inscrit à la fois dans une « veine d'écriture réaliste et humoristique<sup>33</sup> » ainsi que dans une recherche de spectaculaire débutée avec *Je tremble (1 et 2)* et *Pinocchio*, deux pièces qui contrastent avec la monochromie et le hiératisme des œuvres antérieures. Interrogé sur le choix de *Cendrillon* pour le baccalauréat, Pommerat explique avoir choisi cette pièce pour sa proximité possible avec les lycéens :

J'avais l'impression que, dans les auteurs qui avaient été retenus les années précédentes, il n'y avait pas eu cette forme de théâtre : une expression très concrète, un langage du quotidien, une crudité, des sentiments très concrets, des personnages d'adolescents qui pouvaient être dans une proximité avec eux<sup>34</sup>.

Dans la réécriture de Pommerat, le renversement du malheur au bonheur grâce à une intervention surnaturelle laisse place à une dynamique dramatique fondée sur les étapes de l'évolution intérieure du personnage de Sandra/Cendrillon, dont le destin se retourne sans *deus ex machina*. La bonne marraine est une fée très humaine, qui fume et roule en voiture, apprend ses tours de magie dans des livres.

Face à ces personnages qui semblent être nos contemporains, on peut ressentir un effet de proximité, mais celui-ci est en même temps contrebalancé par un sentiment d'étrangeté en raison notamment d'une radicalité des postures, du choix de costumes non réalistes et de la mise en scène de phénomènes inexplicables comme le bruit des oiseaux qui s'écrasent sur les parois de la maison de verre où habite la famille. La tonalité serait ainsi plutôt celle du réalisme magique, qui repose sur une oscillation proche de l'inquiétante étrangeté. A ceci près peut-être qu'il nous semble que ce n'est pas l'étrange qui fait irruption dans le familier, mais plutôt le contemporain qui perturbe la trame familière du conte merveilleux. L'horizon d'attente et de réception du spectateur est celui du merveilleux, celui de Perrault ou de Disney. Ce n'est donc pas la magie qui fait irruption dans le réel, mais le réalisme et ses effets de contemporanéité qui infléchissent le merveilleux. Pommerat, en cherchant à « décrire des faits fictionnels comme s'ils étaient réels<sup>35</sup> », réinvente ainsi selon nous une sorte de « merveilleux vraisemblable » – étonnante catégorie de l'esthétique classique dont les conséquences théoriques et esthétiques demandent à être réinterrogées. Ce merveilleux, au sens étymologique du terme (*mirabilia*), provoque la surprise, l'étonnement devant des choses étonnantes, que celles-ci soient admirables ou sordides. Fidèle à son goût pour la complexité, Pommerat invente un merveilleux qui suspend les dualités (bien/mal, réconfortant/effrayant, crédible/surnaturelle). Entre magie et réalisme, l'actualisation à laquelle il procède préserve l'enchantement et l'émerveillement du conte de fée surtout à travers la représentation scénique : la mise en scène est riche en effets spectaculaires, qui proposent aux spectateurs une expérience sensible totale par l'intermédiaire du son, de la lumière et de la vidéo<sup>36</sup>.

## Moralité ?

Toute relecture d'un conte témoigne du changement de nos mentalités : les réécritures contemporaines des contes mettent en perspective l'historicité de leurs morales en proposant une autre vision du monde et des relations humaines. Dans ses spectacles issus de contes, comme dans ses autres pièces, Pommerat invite les spectateurs à expérimenter des émotions fortes,

fondamentales, qui dans la vie pourraient les terrasser : la peur, le mal, la vérité, le désir, la mort, etc. Ce qui fait en nous « racine d'humanité<sup>37</sup> ». Dans *Cendrillon*, la souffrance de Sandra est indissociable du « désir de vivre<sup>38</sup> », perdu puis retrouvé. En développant les rapports entre les personnages, Pommerat révèle une culpabilité masochiste chez la jeune fille : Sandra a mal interprété les dernières paroles de sa mère mourante et lui a fait la promesse de ne jamais cesser de penser à elle ; l'impossibilité d'honorer une telle promesse lui fait perdre son estime de soi et désirer devenir une souillon pour se punir. De cette manière, la réécriture de Pommerat n'est pas la simple transposition à l'époque contemporaine d'une « histoire d'il y a très longtemps » qu'il s'agirait de faire résonner à nouveau grâce à une modernisation du contexte. Cette première « translation » temporelle à « vocation proximitaire », selon la terminologie de Genette, se double d'une « transmotivation » ou transformation axiologique : la perception que nous avons du personnage de *Cendrillon* est changée, son exemplarité, son inscription dans un système de valeurs deviennent plus complexes et ambiguës que dans le récit source et nombre de ses adaptations.

En plaçant le deuil au centre de sa réécriture, Pommerat propose une nouvelle lecture du conte qui dynamise l'idéologie sexiste et conformiste de la femme modèle, que cette femme soit une victime innocente révélée par l'amour comme chez Perrault puis Disney, ou bien une battante cherchant à s'autoréaliser de manière volontariste à l'image du personnage de la belle-mère. La réécriture de Pommerat, qui associe sortie de l'enfance et sortie de deuil, critique les relations familiales et la société du paraître, et témoigne selon nous plus particulièrement d'un changement dans notre conception de l'individu. Comme l'a souligné l'anthropologue François Flahault<sup>39</sup>, l'identité, qui était avant tout représentée dans les contes comme relationnelle et évolutive, se fantasme aujourd'hui sur le mode de l'autonomie (*be yourself* et idéologie du *self made man*). Sandra est elle-même un moment captive, comme sa belle-mère, de cette tentation de l'autosuffisance et refuse l'aide de sa fée avant de s'ouvrir à cette nouvelle relation qui, relayée par sa rencontre du prince, l'aide à retrouver un juste rapport à son entourage et au réel.

Le conte s'achève sur l'élan positif d'une amitié entre les deux jeunes gens qui acceptent la perte du lien maternel<sup>40</sup>. Cette fin ne fait pas *exemplum* à la façon d'une morale de conte. Pas de mariage. Les trajets des personnages demeurent ouverts ; la narratrice nous apprend que Sandra et le prince se perdent de vue. Victime d'un désenchantement face au prince dont elle se croyait aimée, l'odieuse belle-mère devient pathétique ; ses deux méchantes filles échappent à la caricature lorsqu'elles tentent de la protéger en lui cachant la vérité sur l'identité de Sandra. Sans manichéisme, Pommerat représente ainsi des comportements : des comportements humains plus qu'exemplaires. Rares sont les auteurs aujourd'hui qui prétendent délivrer une morale ou un message, Pommerat plus que d'autres peut-être puisqu'il est selon lui « plus urgent de montrer que d'expliquer<sup>41</sup> » et qu'il aspire à représenter le monde sans jugement en inventant des procédés dramaturgiques d'ouverture et de brouillage du sens<sup>42</sup>. On pourra donc se demander s'il y a des enseignements à tirer de *Cendrillon* et de quelle nature ils sont. Et plus largement encore : entre effacement et subversion parodique, quelle place les réécritures et mises en scènes contemporaines des contes donnent-elles à la morale ?

## Une histoire de transmission

Le fait de proposer aux bacheliers théâtres d'étudier un conte au seuil de leur entrée dans la vie adulte, entrée sanctionnée par le rite de passage du baccalauréat, n'est évidemment pas anodin. Sans nous étendre sur la beauté de ce dernier regard jeté à l'enfance en miroir de la portée initiatique des contes, il nous importe toutefois de souligner, pour finir, que ces lycéens sont invités de manière active à poursuivre l'opération de transmission intrinsèquement liée au conte. Contes qu'on se raconte de générations en générations, d'enseignants à élèves, d'artistes à apprentis comédiens et metteurs en scène. Invités à interpréter eux-mêmes la pièce de Pommerat pour les épreuves du Bac, les lycéens vont s'approprier *Cendrillon* pour devenir à leur tour passeurs du récit.

« Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles<sup>43</sup> » affirme Pommerat. Fruit d'une adaptation du conte qui n'est pas une simple dramatisation mais a été écrite en même temps qu'une recherche scénique pendant les répétitions, le texte de *Cendrillon* est à la fois un précipité du spectacle, sa trace, et un texte autonome que d'autres peuvent mettre en scène. Quelle démarche adopter face à cette « écriture de plateau » ? Comment faire décoller le réalisme apparent de la pièce pour atteindre à l'oscillation caractéristique du travail de Pommerat ? Quelles nouvelles lectures émergeront de la rencontre de l'imaginaire de l'auteur-metteur en scène avec celui des lycéens dont la version de référence du conte est plus souvent celle de Disney que celle de Grimm ? Comptes-rendus d'expérience, exemples de transmission et de réappropriation dans le cadre du partenariat entre artistes et enseignants en classe de terminale d'option théâtre, viendront en témoigner dans ce dossier<sup>44</sup>.

Septembre 2014.

## Notes

<sup>1</sup> Pour ne citer que quelques exemples : *Le Petit Chaperon rouge* (2004), *Pinocchio* (2008) et *Cendrillon* (2011) de Joël Pommerat ; *La Jeune Fille, le diable et le moulin* d'Olivier Py d'après Grimm, adapté pour le théâtre puis pour l'opéra (1995 et 2001) ; *La Barbe bleue* d'après Charles Perrault (2010), *Peau d'âne* (2012) de Jean-Michel Rabeux ; *Cendrillon* de Maguy Marin avec le Ballet de l'Opéra de Lyon (fréquemment repris depuis 1985) ; *Blanche neige* d'Angelin Preljocaj (2008) ; *Le Petit Chaperon rouge*, opéra comique de Georges Aperghis (2010).

<sup>2</sup> Voir Gérard Genette, Palimpsestes. *La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1992 [1982].

<sup>3</sup> Gérard Genette, Palimpsestes, *op. cit.*, p. 396.

<sup>4</sup> Henri Touati, *L'Art du récit en France : état des lieux, problématique*, rapport pour le Ministère de la Culture, DMDTS, 2000 ; Vaber Douhoure et Bernadette Bost (dir.), *Le Renouveau du conte : l'exemple du conte spectaculaire*, Presses de l'Université de Grenoble 3, 2004.

<sup>5</sup> Martial Poirson, « Parole vive : le conte, entres arts du récit et du spectacle », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 253-254, 2012, p. 9. Du côté des auteurs, M. Poirson cite Daniel Danis, Jean Cagnard, Bruno Castan, Philippe Dorin, Romain Drac, Claudine Galea, Jean-Claude Grumberg, Christian Jolibois, Joël Jouanneau, Suzanne Lebeau, Guillaume Le Touze, Fabrice Melquiot, Manuela Morgaine, Nathalie Papin, Roland Schön, Christophe ; Olivier Py, Joël Pommerat, Dea Loher, Howard Barker, Elfriede Jelinek, Robert Lepage, Laurent Pelly pour les metteurs en scène.

<sup>6</sup> Marie Bernanoce, « Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes : un nouveau regard sur les relations familiales ? », in *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Catherine d'Humières (dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008, pp. 133-146. Voir également l'article de Marie Bernanoce dans ce dossier : « [Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse. Le cas de Cendrillon de Joël Pommerat](#) ».

<sup>7</sup> Dates prévisionnelles de mise en ligne des nouvelles contributions : automne 2014, hiver 2015, automne 2015. Initiées en 2013, les recherches de ce hors-série ont, à ce jour, pour cadre temporel les trois années du programme du BAC (2013-2015).

<sup>8</sup> Joël Pommerat, entretien animé par Arnaud Meunier et Isabelle Rabineau, Comédie de Saint-Etienne, février 2013, URL : [http://www.theatre-video.net/video/tmpurl\\_cqk6Btvz?autostart](http://www.theatre-video.net/video/tmpurl_cqk6Btvz?autostart)

<sup>9</sup> Michel Jolivet, « Subjuger l'auditeur », interview, in *Le Conte*, TDC, n° 1045, 2012, p. 29.

<sup>10</sup> Voir Marie Bernanoce, *A la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Editions Théâtrales, SCÉREN-CRDP de l'académie de Grenoble, 2006.

<sup>11</sup> Formule utilisée dans plusieurs interviews et sur le site de la compagnie Jean-Michel Rabeux,



URL : [http://www.rabeux.fr/spectacle\\_cette-saison\\_49/La-Barbe-bleue](http://www.rabeux.fr/spectacle_cette-saison_49/La-Barbe-bleue)

12 Joël Pommerat, *Le Petit Chaperon rouge*, dossier de presse du TEP, Paris, 2005

13 Texte de présentation du colloque international « Entre théâtre et jeunesse : formes esthétiques d'un engagement » organisé par Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors, Université de Grenoble, 2014.

14 Joël Pommerat, in Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 116

15 Joël Pommerat, programme de l'opéra *Au monde*, La Monnaie, Bruxelles, mars 2014.

16 *Les trois sœurs* dans *Au monde*, *Macbeth* dans *Cercles / Fictions*, *La Bonne âme du Setchouan* dans *Ma chambre froide* ou encore *La Petite Sirène* d'Andersen dans une séquence de *Je tremble (1 et 2)*

17 Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*.

18 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 [1999].

19 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* ; Arielle Meyer MacLeod et Michèle Pralong *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Métis Presses, coll. Voltiges, 2012.

20 Bien que la formule de Bruno Tackels lui serve à qualifier des démarches très diverses, on peut la reprendre en partie au sujet du travail de Pommerat dans la mesure où « le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent organiquement s'y déployer, explicitement ou souterrainement. La vraie différence tient dans le fait que *le texte provient de la scène, et non du livre* » (Bruno Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, *Ecrivains de plateau II*, 2005, p. 10). Pommerat emploie cependant plus volontiers l'expression « écrire avec la scène ».

21 Joël Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 60.

22 Voir sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, « Cendrillon, de la scène à l'écran », URL : <http://expositions.bnf.fr/contes/gros/cendrill/indfeuill.htm>

23 *Cendrillon*, opéra comique de Louis Anseaume, présenté au théâtre de la Foire Saint-Germain le 20 février 1759, texte accessible sur Internet, URL :

24 Voir Martial Poirson et Jean-François Perrin, dir. *Les Scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Desjonquières, 2011. Sur les réécritures féériques de Cendrillon pour le théâtre, l'opéra et le ballet au XIX<sup>e</sup>, voir Noémie Courtès, « *Cendrillon* mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle », *Féeries*, n° 4, 2007, pp. 73-88.

25 Voir Paul Delarue et Marie Ténèze, *Le Conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 ; Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, col. Merveilleux n° 34, 2007.

26 Sur cette notion, voir : Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, collection « Apprendre », 2010, p. 20 ; Marion Boudier, Sylvain Diaz, Alice Carré, Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2014.

27 Voir Nicole Belmont, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

28 Sur ce point et pour une analyse détaillée du *Petit Chaperon rouge* de Pommerat, voir notre postface à la pièce, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2014, pp. 45-71.

29 Voir et écouter dans ce dossier [l'entretien avec Antonin Leymarie](#) (compositeur de la musique de

*Cendrillon*) ainsi que deux extraits de la musique écrite pour le spectacle.

[30](#) Joël Pommerat , *Joël Pommerat, troubles, op. cit.*, p. 60.

[31](#) Pour une analyse de la place des contes dans l'œuvre de Pommerat et une étude détaillée de *Cendrillon*, voir notre postface à la pièce, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2013, pp. 115-163. Sur *Cendrillon* voir aussi *Joël Pommerat – Cendrillon*, Christophe Triau, Scérén CNDP-CRDP, coll. Arts au singulier Théâtre, 2014.

[32](#) Joël Pommerat, rencontre publique au Théâtre de l'Odéon, 26/05/2013.

[33](#) Joël Pommerat, « instants sans unité », Lettre de l'Odéon n° 4, 2013.

[34](#) Joël Pommerat, entretien à La Comédie de Saint-Etienne, *op. cit.*

[35](#) Joël Pommerat, entretien avec Christian Longchamp, magazine du Théâtre de La Monnaie, Bruxelles, 03/09/2011.

[36](#) Voir dans ce dossier les entretiens avec les créateurs son et vidéo du spectacle, [Antonin Leymarie](#) et [Renaud Rubiano](#).

[37](#) Joël Pommerat, entretien avec Gwenola David [10/10/2010], *La Terrasse* , 13/09/2013, n° 213 : « J'écris à partir des figures qui ont marqué mon enfance, en fouillant ma mémoire, mon imaginaire, pour desceller ce qui fait en moi racine d'humanité ».

[38](#) Notes inédites de Joël Pommerat.

[39](#) François Flahault, *La Pensée des contes* ( 2001), *Be Yourself ! Au-delà de la conception occidentale de l'individu* (2006). Voir aussi l'entretien avec François Flahault dans ce dossier : « [La rencontre de Cendrillon avec Blanche neige : décaler l'intrigue tout en respectant les enjeux fondamentaux du conte](#) ».

[40](#) Voir dans ce dossier l'article d'Alexandra von Bomhard : « [L'absence maternelle, matrice de Cendrillon de Joël Pommerat](#) ».

[41](#) Joël Pommerat , *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2007, p. 26.

[42](#) Voir Marion Boudier, « Des dramaturges “ignorants” : théorie et poétique de l'émancipation du spectateur chez M. Vinaver, O. Hirata et J. Pommerat », in Olivier Neveux, Armelle Talbot (dir.), *Penser le spectateur*, Gennevilliers, *Théâtre / Public*, n° 208, juin 2013.

[43](#) Joël Pommerat , in *Joël Pommerat, troubles, op. cit.*, p. 19-21.

[44](#) Christophe Mollier-Sabet et Marie-Cécile Ouakil, « [“Une histoire d'il y a très longtemps” aujourd'hui...](#) – *Cendrillon* au programme de l'enseignement de spécialité théâtre du lycée Saint-Exupéry à Lyon » ; Delphine Urban, « [Hamlet et Cendrillon : deux orphelins face à la parole d'un parent mort](#) – Réflexions autour d'un travail dramaturgique et scénique en option théâtre au lycée Voltaire d'Orléans ».

### **Pour citer ce document**

Marion Boudier, «Introduction», *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2014) HS n°2 : Mettre en scène le conte, mis à jour le : 03/10/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3110>.