

“ Le conte au théâtre : un genre remotivé ”

Béatrice Ferrier

▶ **To cite this version:**

Béatrice Ferrier. “ Le conte au théâtre : un genre remotivé ”. Synergies France, 2011, Théâtre et langue(s) : interactions, créations, perspectives, 8, pp.23-29. hal-02572178

HAL Id: hal-02572178
https://univ-artois.hal.science/hal-02572178

Submitted on 15 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le conte au théâtre : un genre remotivé

Béatrice Ferrier (UR 4028)

Les travaux de Marie Bernanoce (2008) établissent la part significative des réécritures de contes dans le répertoire de théâtre de jeunesse contemporain. Certes, les reprises transtextuelles sont propres à la littérature de jeunesse, mais porter à la scène des contes n'est pas un phénomène récent lié à l'essor du théâtre de jeunesse. Ces réécritures commencent dès la naissance du conte littéraire à la fin du XVII^e^ siècle, se poursuivent tout au long du XVIII^e^ siècle et rencontrent un franc succès au XIX^e^ siècle grâce à la féerie (Laplace-Claverie, 2007). Pour quelles raisons le théâtre apparait-il ainsi dès l'origine comme le lieu privilégié de réécriture du conte ?

Partant de l'étude de C. Bahier-Porte (2007) autour d'un corpus de pièces du XVIII^e^ siècle, nous avons émis l'hypothèse qu'existeraient des liens étroits entre le conte et le théâtre de jeunesse. Notre méthode a donc consisté à explorer la critique littéraire, et en particulier l'histoire littéraire, pour cibler les caractéristiques des contes traditionnels et les croiser avec les outils d'analyse du texte de théâtre dans une démarche comparatiste et selon une perspective hypertextuelle. Dans ce cadre exploratoire, nous avons établi un corpus restreint principalement fondé sur les réécritures de contes de Perrault et des frères Grimm[1] : *Mange ta main* (2006)*, Le Petit Chaperon Uf* (2008) et *Marie des grenouilles* (2003) de Jean-Claude Grumberg ; *La Jeune fille, le Diable et le moulin* (2006)*, La Vraie Fiancée* (2008) et *L'Eau de la vie* (1999) d'Olivier Py; *Le Petit Chaperon rouge* (2005) de Joël Pommerat.

En analysant ces différents traitements dramaturgiques de contes, nous nous sommes demandé dans quelle mesure le théâtre de jeunesse contemporain permettait de remotiver le conte merveilleux[2].

Pour répondre à cette problématique, nous dégagerons deux principales caractéristiques du conte qui trouvent un mode d'expression spécifique sur la scène contemporaine : d'une part, nous analyserons les marques d'oralité ou les manifestations du conteur sur la scène, d'autre part, nous interrogerons la manière dont fonctionne le pouvoir de suggestion du conte sur une scène qui fait appel au langage visuel. Ce dévoilement théâtral des rouages du conte nous conduira à réfléchir, dans un dernier temps, aux implications de tels procédés sur la réception.

1- Les manifestations du conteur sur scène : entre présence physique et présence diffuse

Le conte et le théâtre présentent des principes communs d'énonciation par l'oralité et l'adresse au public. Ainsi, dès les origines du conte écrit, on observe différents procédés de mise en scène de la parole du conteur (Sermain, 2005 : 89-113) parmi lesquels les marques de subjectivité, le récit cadre, les pointes d'humour etc. Le théâtre contemporain rappelle, quant à lui, cette oralité originelle en s'appuyant sur les principes de double énonciation et de double destination. Il peut à la fois mettre en scène le conteur qui s'adresse au public et les personnages qui jouent l'intrigue. L'analyse du corpus de pièces contemporaines fait apparaître trois types de manifestations de la voix du conteur par l'intervention d'un personnage extérieur à l'action, par celle d'un personnage intradiégétique ou par les choix stylistiques.

Le conteur peut être incarné par un récitant, qui reste en marge de l'action, dans la tradition du théâtre antique ou, plus récemment, dans la lignée du théâtre épique. « L'homme qui raconte », dans *Le Petit Chaperon rouge* de J. Pommerat, intervient longuement pour préciser le cadre spatio-temporel, les relations entre les personnages, commenter les faits et gestes des personnages, raconter les événements qui se déroulent hors scène. J.-C. Grumberg introduit lui aussi un « conteur » au début et à la fin de *Marie des grenouilles.* La comparaison entre les deux monologues initiaux de ces figures du conteur fait apparaitre que J.-C. Grumberg pastiche l'écriture du conte littéraire tandis que J. Pommerat en propose une version oralisée grâce à un travail sur les rythmes. Les effets de répétitions, associés à l'absence de ponctuation et une disposition typographique proche de la prose poétique, tendent à transcrire une parole intime, à recréer le souffle du conteur à la veillée.

Les personnages de la pièce sont le plus souvent, chez J.-C. Grumberg, des relais du conteur par des décalages énonciatifs, équivalents du récit cadre. Wolf et Petit Chaperon ouvrent *Le Petit Chaperon Uf* en se présentant aux spectateurs et en explicitant le lien avec l'hypotexte du *Petit Chaperon rouge* : « Bonjour, bonsoir petits enfants, ici votre vieil oncle Wolf qui raconte histoire bon vieux temps, histoire Petit Chaperon […] » (p. 9). Dans *Mange ta main, Le Petit Poucet* est narré, comme un souvenir, sur le mode de la confidence et du point de vue interne du personnage du Petit Poucet et de la fille de l'Ogre. Mais sans doute est-ce Suzanne Zonzon qui relaie le mieux le personnage du conteur puisque c'est par sa voix que les contes adviennent, que les personnages de conte prennent vie et que le public reconnait *Barbe Bleue, Cendrillon* ou encore *Peau d'âne,* comme lors de cette conversation téléphonique : « Allô allô, oui, Suzanne Zonzon elle-même, de la part de qui ? Perlo ? Vous êtes madame Perlo ? Non ? Comment ? Votre père vous fait des misères ? Vous m'appelez d'où là ? D'une cabane ? D'une cabine ? Ha oui oui oui oui. Vous vous cachez dans un pot ? Sous un pot ? Sous une peau ! » (p. 55-56).

Il arrive que la voix du conteur se fasse plus discrète notamment lorsqu'elle n'est incarnée par aucun des personnages. Telle une voix intérieure, elle est alors perceptible dans le style des répliques. O. Py utilise un style littéraire, teinté de lyrisme et d'images, ponctué de passages versifiés et chantés, voire mêlé d'accents paraboliques dans *L'Eau de la vie* : « Parfois il faut se taire pour parler. Parfois il faut se boucher les oreilles pour entendre et puisque tu t'es bandé les yeux, tu verras ce que d'autres n'ont pas su voir ! » (p. 35), prophétise le père au départ de son dernier fils.

Les pièces du corpus s'inscrivent donc, selon des degrés divers, dans l'esthétique du conte dont elles rappellent la dimension orale et polyphonique. Le public est invité à un mode de lecture spécifique inscrit dans le rituel du contage qui trouve son équivalent dans le temps suspendu de la représentation théâtrale. Toutefois, le conteur touche son auditoire par son pouvoir de suggestion. Il fait appel à la seule imagination tandis que le théâtre suppose une forte dimension visuelle. Nous pouvons donc légitimement nous demander si l'écriture scénique ne dévoie pas le potentiel imaginaire du conte.

2- Une approche allégorique du réel : entre imitation et imagination

Le conte merveilleux s'ancre dans le réel notamment par son mode d'écriture (et partant, de lecture) allégorique et c'est précisément ce rapport au réel que le théâtre interroge par son langage visuel et par l'incarnation des personnages. Il exploite les sous-entendus du conte, son pouvoir de suggestion, pour en souligner le fonctionnement allégorique.

Si le conte tend à créer des personnages de faible épaisseur que l'imaginaire de l'auditoire peut aisément investir, le théâtre, qui fait s'incarner ces personnages, parvient à un résultat équivalent en les rapprochant du réel, en les dotant d'émotions et de préoccupations proches de celles du public enfantin. L'un des exemples les plus révélateurs du corpus étudié réside dans *Le Petit Chaperon rouge*. La petite fille se sent délaissée par une maman qui travaille trop, situation de monoparentalité qu'un jeune spectateur peut reconnaître et grâce à laquelle il peut percevoir le sens même du parcours initiatique du conte[3]. L'écriture scénique rend visible et matériel le passage de l'enfance à l'âge adulte, ce nécessaire cheminement qui consiste à affronter les dangers et l'inconnu, matérialisés par le loup, pour grandir. Le procédé est soutenu par la voix du récitant qui adopte le point de vue de la petite fille grâce à des litanies proches du monologue intérieur. Les accents enfantins sont perceptibles dans le vocabulaire et dans l'enchâssement des expansions du nom. Ce n'est donc plus le seul conteur qui opère un guidage de lecture mais les personnages, par l'adhésion que suscitent leurs émotions et leurs attitudes. Si le théâtre peut jouer de la *mimesis* par l'incarnation des personnages dans une réalité proche du public contemporain, il n'en exploite pas moins les implicites du conte, la projection dans un imaginaire.

C'est en effet dans ces blancs que l'auteur dramatique inscrit sa propre interprétation, sa propre lecture. Mettant en avant la polysémie des contes, il crée un univers qui lui est singulier. Il offre au public son regard, la manière dont il fait du conte un filtre du réel. J.-C. Grumberg dénonce ainsi la montée des extrémismes et les fascismes générateurs de guerre dans *Marie des grenouilles*, les persécutions des juifs durant la Seconde guerre mondiale et les violences à l'égard des minorités dans *Le Petit Chaperon Uf.* Il détourne de la sorte la référence littéraire initiale dont il utilise un ou plusieurs éléments comme la relation victime / bourreau du *Petit Chaperon Rouge* de Perrault ou la vacance du pouvoir de *La Reine des grenouilles* de Grimm. O. Py respecte davantage l'univers des contes de Grimm dont il souligne la religiosité. Il dispense un message providentiel, créant un monde où les forces du Bien l'emportent sur celles du Mal, la vie sur la mort. *La Jeune Fille, le diable et le moulin* reprend *La Jeune Fille sans mains* de Grimm en introduisant le personnage du diable, lui-même issu d'une version populaire[4], pour incarner la cruauté de la mère et de la belle-mère. Dans un esprit similaire, le personnage de l'ange apparaît dans les trois pièces d'O. Py comme adjuvant de la victime. Aussi la réplique « Il est un Dieu qui reconnaît les cœurs purs ! » (p. 86) achève-t-elle *L'Eau de la vie* de même que les deux amants rendent hommage au miracle de la Vie à la fin de *La Jeune Fille, le diable et le moulin*.

En somme, les pièces contemporaines du corpus choisi renforcent le pouvoir de suggestion des contes en jouant sur l'adhésion plus ou moins mimétique du public tout en laissant libre cours à l'interprétation qui s'appuie sur différents imaginaires. Elles explicitent ainsi la discrète articulation que le conte opère avec le réel et en facilitent parfois la compréhension. Par cette mise en exergue des rouages du conte, elles en proposent deux approches.

3- Le théâtre contemporain de jeunesse ou les clefs de lecture des contes entre jeu littéraire et émotion archaïque

L'analyse des pièces de théâtre selon leur degré de fidélité à l'hypotexte permet de distinguer deux catégories de pièces[5]. Les unes, qui abordent des sujets graves avec humour dans un rapport de connivence culturelle avec le public, seront associées aux parodies

dramatiques de contes ; les autres, qui transposent le conte pour en faire émerger un sens possible perceptible par le public contemporain dans une poétisation du réel, seront qualifiées de contes dramatiques. Les premières correspondent aux pièces engagées de J.-C. Grumberg ; les secondes donnent à voir une interprétation renouvelée du conte originel et regroupent les pièces de J. Pommerat et d'O. Py.

Ces deux types de pièces supposent deux approches différentes et complémentaires des contes traditionnels, deux niveaux de lecture fondés sur la distance et l'adhésion. Les parodies dramatiques de contes reposent sur une interprétation rationnelle tandis que les contes dramatiques reposent sur une lecture intérieure qui laisse parler les émotions. Si les premières invitent à une mise à distance, les secondes visent davantage une démarche intuitive. Elles traduisent, dans le corpus, deux écritures théâtrales différentes selon le respect accordé ou non aux conventions théâtrales.

Les ruptures de l'illusion théâtrale concernent essentiellement les parodies dramatiques de contes. Elles prennent la forme de jeux métathéâtraux, fréquents dans l'écriture de J.-C. Grumberg. « Ah non, ça suffit, la pièce est finie, débrouillez-vous ! » (p. 61), telle est la dernière réplique de *Marie des grenouilles*. De même, les acteurs cessent de jouer les personnages de la pièce et jouent leur propre rôle à la fin du *Petit Chaperon Uf* et de *Mange ta main*. Par l'effondrement du quatrième mur, ces pièces renvoient le spectateur à lui-même, brisent les conventions sur lesquelles repose l'illusion et mettent ainsi en exergue une lecture allégorique du conte. Le procédé est soutenu par des références métatextuelles aux contes que le lecteur est invité à déchiffrer. En revanche, chez J. Pommerat et O. Py, les conventions théâtrales sont davantage respectées et semblent raviver les émotions qui naissent chez l'auditeur au moment du contage. En effet, grâce au spectacle total[6], le théâtre parle directement aux sens sans passer nécessairement par le langage verbal et rationnel, à l'instar de l'intuition obscure qui anime le lecteur du conte même à l'âge adulte[7] et que J. Pommerat mentionne « Je sais que cette histoire est une partie de mon histoire. […] Et je sais que cette histoire a contribué à définir aujourd'hui ce que je suis » (p. 45). Les intermèdes musicaux des pièces d'O. Py tendent à conforter cette analyse en renforçant l'univers onirique. Ils transportent et maintiennent le spectateur dans la magie des contes.

Ces deux modes de « dramatisation » (Genette, 1982 : 396) du conte sont justifiés par deux appréhensions différentes du conte : tandis que les pièces de J.-C. Grumberg dénoncent l'illusion des contes, celles d'O. Py et de J. Pommerat présentent une harmonieuse articulation entre le conte et le théâtre.

Dans *Mange ta main* de Grumberg, les contes successivement convoqués détournent le topos « ils se marièrent et vécurent heureux » : tous les personnages de conte ont recours à Suzanne Zonzon, la conseillère matrimoniale, de surcroit double parodique de Charles Perrault désigné par « Charles Perlo » dans le texte. La fin heureuse est également bannie de *Marie des grenouilles* : les deux personnages devenus pingouins sont confrontés à l'ultime danger du réchauffement climatique. Si *Le Petit chaperon Uf* se termine en musique, ce n'est qu'après avoir souligné l'absence de certitude sur le sort de la petite fille du conte, en raison des fins contradictoires ménagées par les réécritures.

O. Py, quant à lui, introduit, dans *La Vraie Fiancée,* une mise en abyme qu'il adapte de la scène du bal du conte de Grimm correspondant. Le Prince reconnaît certes sa bien-aimée lorsqu'elle l'embrasse sur la joue gauche mais c'est à l'occasion d'une représentation théâtrale, en l'occurrence celle de *La Jeune Fille, le diable et le moulin,* où les deux personnages jouent leurs rôles respectifs. Mis au service du conte, le théâtre dénoue la situation et entraîne la reconnaissance des amants. *Le Petit Chaperon rouge* de J. Pommerat

présente une vision similaire. Le conte dramatique apparaît comme thérapeutique : c'est en ayant vécu l'épreuve de la mort, représentée par la dévoration, que la petite fille et sa mère modifient leurs relations. Une fois adulte, la petite fille ne reproduira pas l'erreur de sa mère, ne laissera pas les préoccupations quotidiennes l'envahir et accordera du temps à leur relation mère-fille. Le lecteur semble invité à percevoir, dans un jeu de miroir, le conte dramatique comme une révélation, comme un élément déclencheur qui agirait sur l'intériorité du sujet en passant par la voie de la sensibilité. Selon J.-P. Sermain en effet, le conte « découvre dans le langage d'autrefois, dans sa manière de sentir, de voir et de dire le monde, un moyen d'explorer ce qu'il y a de plus profond dans l'intériorité du sujet » (2005 : 257).

Ainsi, les deux types de transpositions évoquées, celle de J.-C. Grumberg d'une part, celles d'O. Py et de J. Pommerat d'autre part, semblent rejoindre les traditions du conte littéraire – du jeu littéraire inventé à la fin du XVII^{e} siècle par Perrault – et du conte populaire – conte archaïque inscrit dans un folklore oral dont se revendiquent les frères Grimm. Par ces écritures théâtrales, le conte originel est considéré comme message archaïque ou comme jeu littéraire selon l'univers d'auteur dans lequel ils s'inscrivent.

Conclusion :
Au vu du corpus analysé, le théâtre donnerait à mieux percevoir toute la richesse des contes, leurs multiples interprétations et leurs variations dans le temps selon une création en palimpsestes. Il donne l'intuition d'une oralité perdue, d'une voix archaïque qui continue à résonner en chacun de nous et qui explique que les contes demeurent aussi vivaces dans l'imaginaire des adultes.
Il met donc en évidence la nécessité de décoder le conte, de manière rationnelle ou intuitive, rendant explicite ce qui, dans le conte, demeure implicite et fait partie des lois du genre. De ce fait, l'alliance entre conte et théâtre renforce le « pouvoir des contes » (G. Jean, 1990).
Le théâtre contemporain de jeunesse apparait à la fois comme un miroir grossissant qui dévoile les rouages du conte et comme un miroir réfléchissant qui renvoie le public à lui-même, à sa propre intériorité ou au monde qui l'entoure.

Bibliographie :

Corpus :
Grumberg, J.-C., 2003. *Marie des grenouilles.* Arles : Actes Sud/ Théâtre de Sartrouville - CDN.
Grumberg, J.-C., 2006. *Mange ta main.* Arles : Actes Sud/ Théâtre de Sartrouville – CDN.
Grumberg, J.-C., 2008. *Le Petit Chaperon Uf. Un conte du bon vieux temps….* Arles : Actes Sud/ Théâtre de Sartrouville - CDN.
Pommerat, J., 2005. *Le Petit Chaperon rouge.* Arles : Actes Sud/ Théâtre de Sartrouville - CDN.
Py, O., 1999. *L'Eau de vie,* Paris : l'école des loisirs.
Py, O., 2006. *La Jeune Fille, le Diable et le moulin.* Paris : l'école des loisirs.
Py, O., 2008. *La Vraie Fiancée.* Arles : Actes Sud/ Théâtre de Sartrouville - CDN.

Ouvrages critiques :

Bahier-Porte, C., 2007. « Le conte à la scène. Enquête sur une rencontre (XVII^e- XVIII^e siècles) », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècles.* 4. 11-34.
Bernanoce, M., 2008. « Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes : un nouveau regard sur les regards sur les relations familiales ? », *in* C. d'Humières (dir.), *D'un Conte à l'autre, d'une génération à l'autre.* Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. 133-146.
Genette, G., 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré.* Paris : éditions du Seuil.
Jean, G., 1990. *Le Pouvoir des contes.* Tournai : Casterman (première édition : 1981).
Pintado, C., 2009. « Des personnages de contes en quête de représentation » *in* M. Bernanoce et A. Brillant-Annequin (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain. Actes du colloque organisé à l'université Stendhal Grenoble III et à l'IUFM de l'académie de Grenoble les 30 novembre et 1^er décembre 2006.* Grenoble : CRDP. 93-103.
Laplace-Claverie, H., 2007. *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement.* Paris : Honoré Champion.
Sébillot, P., 1881. *Contes populaires de la Haute-Bretagne.* Paris : G. Charpentier.
Sermain, J.-P., 2005. *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières.* Paris : Desjonquères.
Von Franz, M.-L., 1990. *L'Interprétation des contes de fées*. Paris : éditions Jacqueline Renard (première édition : 1970).

[1] *Le Petit Chaperon rouge, Le Petit Poucet, Cendrillon, Peau d'âne* et *Barbe bleue* de Perrault servent d'hypotextes au *Petit Chaperon Uf,* au *Petit Chaperon rouge* et à *Mange ta main.* Les trois pièces d'O. Py sont issues des contes de Grimm correspondants.

[2] Conformément aux études de G. Jean (1990) et de J.-P. Sermain (2005), nous faisons figurer *Le Petit Chaperon rouge* parmi les contes merveilleux.

[3] Par ailleurs cette pièce s'adresse aussi aux adultes et remotive le parcours initiatique. Elle donne matière à réfléchir au rôle des parents dans le domaine de l'éducation, les interroge sur la place à occuper dans l'émancipation des enfants à travers la mise en scène de l'ombre qui accompagne la petite fille sur une partie du chemin.

[4] P. Sébillot (1881 : 213-217). *La Fille aux bras coupés*. Dans cette version folklorique bretonne, l'action du diable se manifeste seulement au début du conte lors d'un pacte noué avec le père de la jeune fille. La pièce d'O. Py, qui commence à l'identique, semble s'inspirer de cette version.

[5] M. Bernanoce (2008) distingue les « adaptations ludiques à visée patrimoniale » (ou « adaptations-récréations) des « adaptations esthétiques » (ou « adaptations-recréations) et des « pièces inspirées de façon plus lointaine d'un conte ou du principe même du conte ». C. Pintado (2009), quant à elle, différencie les « transpositions minimales » qui correspondraient en quelque sorte à la première catégorie de M. Bernanoce, les « transpositions parodiques » qui s'écartent du texte source dans un objectif de divertissement et les « transpositions réappropriations » qui renouvellent la lecture du conte sans intention parodique. Les pièces que nous avons choisies s'inscrivent dans les deux dernières catégories de ces auteures dont les critères ne se correspondent pas exactement et qui s'appuient sur un corpus plus étoffé que le nôtre. Aussi proposons-nous un autre classement pour rendre compte de ce corpus précis et restreint.

[6] Rappelons que J. Pommerat est également metteur en scène et que la bande-son, associée aux jeux de lumières, participe de l'interprétation du *Petit Chaperon rouge.*

[7] Selon M.-L. von Franz (1990 : 11), « les contes de fées expriment de façon extrêmement sobre et directe les processus de l'inconscient collectif », un inconscient collectif qui se manifeste par des archétypes représentant des dynamismes structurants du psychisme humain