



OUVERTURE

Parole vive : le conte, entre arts du récit et du spectacle

On ne raconte pas un conte pour dissimuler une signification, mais pour dévoiler, pour dire à pleine voix, de toutes ses forces, ce que l'on pense.

Evgueni Schwartz (1)

Victime, au nom du réalisme socialiste et de la « pédologie » qui lui tient lieu de pédagogie, de la censure soviétique pour le répertoire composite de son « Tiouz » (Théâtre du jeune spectateur), Evgueni Schwartz, contrairement à Nikolaï Erdmann, avec la complicité du metteur en scène Nicolas Akimov, opte pour une stratégie artistique de subversion par l'enchantement en réinventant le « conte soviétique », « un conte sérieux, naïf et véridique ». Il nous rappelle ainsi avec force une vérité essentielle, à l'œuvre dans ses contes aussi bien que dans sa vingtaine de pièces-contes (2), indifféremment destinées aux adultes et aux enfants, mais aussi dans ses *scenarii* de films (*Don Quichotte*, *Cendrillon*), moins connus aujourd'hui : le conte merveilleux ne repose aucunement sur un procédé d'euphémisation, de dissimulation, d'occultation ou de simple suggestion de la pensée critique, mais au contraire sur un dispositif esthétique-idéologique d'exacerbation des idées et des valeurs qui sous-tendent sa texture narrative, discursive, et à plus forte raison dramaturgique. Il a dès lors pour vocation, au moyen d'une sorte d'ontologie herméneutique, non plus de sous-entendre une vérité révélée, mais de sursignifier un ensemble de virtualités ou de potentialités expressives contenues en son sein. Par ses excès savamment dosés, ses incohérences subtilement calculées, ses incongruités sciemment agencées, il offre donc une forme adéquate de surcompensation symbo-

(1) Evgueni SCHWARTZ, *Le Dragon* [1944], trad. Simone Sentz-Michel, Paris, L'Avant-scène théâtre/Les Quatre vents, 2007, p. 7.

(2) *La Princesse et le Porcher*, *L'Ombre*, *Le Roi nu*, *Le Dragon*, *Les Aventures de Hogenstaufen*, *Les Jeunes Mariés*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Une Nuit...*





lique, métaphorique, allégorique, voire parabolique, propice à l'émergence d'un « réalisme enchanté », aussi éloigné du théâtre illusionniste que du théâtre de propagande, dont les spectacles de Benno Besson comptent parmi les expérimentations scéniques les plus convaincantes des cinquante dernières années (3).

Les arts vivants, tout comme, selon d'autres modalités, les arts du récit, se prêtent particulièrement bien à l'exhibition d'une tradition conteuse dont l'usage naît, sous sa forme moderne, à l'âge classique, et s'enracine dans des pratiques spécifiques du geste et de la parole jusqu'à nos jours. Le présent volume se situe au carrefour des pratiques artistiques les plus diverses (dramaturgie, adaptation, mise en scène, contage ou art de conter), mais aussi de traditions scientifiques disciplinaires parfois injustement renvoyées dos-à-dos (théâtrologie, musicologie, études littéraires, études cinématographiques, histoire, anthropologie, sciences sociales), et surtout, des configurations socioculturelles les plus complexes. Il a pour objectif de procéder à une analyse des processus de déterritorialisation et d'actualisation du conte, en engageant la réflexion sur le terrain des relations d'interaction aussi tumultueuses que fécondes entre récit et spectacle depuis un peu plus d'un siècle.

Ces derniers sont en effet considérés comme deux modalités énonciatives spécifiques, à la fois distinctes et connexes, d'une même « parole vive » dont l'héritage s'enracine dans une culture orale d'origine essentiellement rurale et paysanne, et dont l'usage, à la fois social et artistique, bat en brèche aussi bien la séculaire culture de l'imprimé que les modernes cultures de l'image de nos sociétés médiatiques. Patrimoine culturel immatériel (PCI) sans cesse revivifié et actualisé par des propositions scéniques souvent innovantes et créatives, le substrat culturel du conte est ainsi sauvegardé, conservé et réinvesti pour faire obstacle à l'omniprésence et à la contamination des finalités matérielles, économiques, politiques et finalement coloniales de l'écriture. Encore un tel patrimoine doit-il, pour révéler ses potentialités résistantes, voire subversives, puiser dans les ressorts des arts de la parole, de la dramaturgie, de la mise en scène et de l'écriture théâtrale. À rebours de toute forme d'idéalisme tendant, à l'instar d'un courant allant, globalement, de Jean-Jacques Rousseau à Claude Lévi-Strauss, à voire dans « l'éthique de la parole vive (...), utopique et atopique », les conditions de constitution d'une « communauté de la parole dans laquelle tous les membres sont à portée d'allocution » (4), considérée comme transparente à elle-même, authentique, transhistorique et intransitive, il s'agit au contraire de mettre en évidence les régimes spécifiques de reviviscence d'un héritage culturel au sein d'une communauté interprétative sans cesse à redéfinir au contact de configurations sociopolitiques, mais aussi de propositions artistiques inédites.

(3) Martial POIRSON, « Le réalisme enchanté de Benno Besson », Romain JOBEZ et Martial POIRSON (dir.), *Benno Besson, Revue d'Histoire du Théâtre*, 2009-1 et 2, p. 35-44.

(4) Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 201.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

Le conte est donc bien soumis à l'« épreuve » de la scène contemporaine, d'un triple point de vue, motivant le titre choisi pour ce volume : au sens le plus courant d'abord, la scène permet de tester la robustesse du matériau du conte en le portant à nouvel examen et en le soumettant à une forme d'adversité constructive ; au sens mathématique ensuite, elle autorise à en explorer tous azimuts les potentialités aléatoires au moyen de protocoles opératoires et combinatoires ; au sens photographique enfin, elle agit comme une sorte de révélateur du négatif et procède volontiers par surimpression, faisant apparaître ses images contenues virtuellement en puissance. L'unité du conte tel qu'il est envisagé ici ne réside donc pas tant dans sa consistance poétique ou sa cohérence thématique que dans sa nécessité structurelle : elle repose sur un dispositif esthétique-idéologique théâtralisé qui consiste en une forme d'ostentation dans la profération de la parole conteuse d'une particulière efficacité, à la fois symbolique et performative.

Aujourd'hui, force est de constater que le conte, sous ses différentes déclinaisons, qu'il soit merveilleux, philosophique, libertin, oriental, exotique ou simplement actuel, 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^e siècle, jusqu'aux écritures scéniques les plus immédiatement contemporaines de ce début de XXI^e siècle. Le constat est le même, qu'il s'agisse des nouvelles écritures (5), des expériences d'adaptation ou de transposition théâtrale par la mise en scène (6), des manifestations collectives hors les murs d'un réalisme magique contemporain, ou encore de la capacité d'artistes professionnels tels que les néo-conteurs à s'approprier ces répertoires et à les porter dans une dimension contemporaine avec l'art et la manière des conteurs traditionnels, sans compter les très nombreuses compagnies amateur qui s'y attachent. Le conte théâtralisé a constitué, au cours du XIX^e siècle, le champ de manœuvre d'un certain théâtre optique et musical populaire, à effets spéciaux et grand spectacle, reposant sur une esthétique relativement conformiste visant la connivence ludique avec le public (« clou », parodie, pastiche) et les effets de compétence culturelle partagée, par une sorte de variation à thème constant ; alors qu'il devient, dès le début du XX^e siècle, le champ d'expérimentation d'un certain type de réinvestissement patrimonial paradoxal au sein d'expérimentations artistiques d'avant-garde. Dès lors, il est un matériau privilégié, particulièrement malléable et composite, propice à toutes les stratégies de détournement, porteuses de postures indissociablement esthétiques et idéologiques de subversion des codes établis.

(5) 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 Shön, Christophe Tostain...

(6) Olivier Py, Joël Pommerat, Dea Loher, Howard Barker, Elfried Jelinek, Robert Lepage, Laurent Pelly...





Au moment même où le théâtre post-dramatique s'affranchit, en partie au moins, de la contrainte de linéarité narrative issue de la dramaturgie classique en procédant à l'éclatement du système de l'intrigue et des personnages, chez des auteurs tels que Valère Novarina, Jean-Luc Lagarce ou Didier-Georges Gabily, excède les catégories du représentable et déplace les conditions de production et de réception de la performance, la transposition dramatique du conte semble bien consacrer le retour du refoulé en réinscrivant le récit au cœur de la fable.

Ainsi, à partir des outils développés, depuis quelques années, par les promoteurs et spécialistes du conte de tradition orale, des arts du récit et du spectacle vivant, revenir aux sources dramaturgiques de ce répertoire à la fois fantaisiste, onirique et volontiers subversif peut s'avérer fécond pour notre temps. La théâtralité et l'oralité inhérentes au conte semblent en effet particulièrement prédisposées au dispositif spectaculaire susceptible de leur donner une forme adéquate; cependant que l'imaginaire symbolique, parfois la matière folklorique, mythologique ou anthropologique qu'ils véhiculent ou reprennent à leur compte constituent de véritables défis techniques pour la représentation théâtrale, même en sollicitant les moyens d'illusion de la scène actuelle et les effets de reconnaissance d'un public plus que jamais averti par des siècles d'imprégnation culturelle et une solide tradition d'inculcation académique et scolaire.

En dépit de la concurrence accrue de nouvelles formes de médiation symbolique et de transmission culturelle, telles que le cinéma ou les arts graphiques, la transposition théâtrale du conte n'en finit pas de réinvestir, recycler, reconsidérer notre patrimoine culturel immatériel, révélant l'actualité et la portée fictionnelle du matériau mythogène transmis par les traditions populaires et ancré dans notre inconscient culturel. Qu'il soit merveilleux, réflexif, cruel, sanglant, anthropophage, engageant des questions sociopolitiques qui touchent de près à la sphère publique, à la sexualité, à l'inceste, à la violence ou à la mort, le conte n'en finit pas, par son pouvoir symbolique, mythique et initiatique, de peupler notre imaginaire collectif, mais également de nourrir la création contemporaine. Dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, il lui offre l'opportunité de convoquer le patrimoine le plus apparemment archaïque pour expérimenter de nouvelles pratiques scéniques et de nouvelles formes dramaturgiques, de remettre en jeu les structures profondes de l'imaginaire anthropologique et de réexaminer la fonction axiologique de la morale sociale dominante, tout en mobilisant de nouveaux régimes de production des affects de la part des publics les plus divers et en remplaçant l'art du récit au cœur d'un vouloir vivre ensemble qui n'est pas toujours consensuel ni lénifiant.

Plusieurs pistes de réflexion sont susceptibles d'être proposées. On peut notamment s'interroger sur les modalités de passage du narratif au dramatique, mais aussi sur la rémanence du narratif au sein du dramatique, sous forme épique par exemple, allant de la simple adaptation à la réécriture,



**OUVERTURE**

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

en passant par toutes sortes de transpositions d'art, le plus souvent parodiques ou pour le moins, distancées, afin de comprendre cette forme très spécifique de création continuée qui repose sur la captation et le détournement du patrimoine culturel cristallisé au sein du conte. On peut également envisager les enjeux techniques et les véritables défis scéniques dont relève parfois la représentation sur le plateau d'une telle transposition, qui passe par la projection de structures imaginaires et la figuration, ou pour le moins l'évocation de l'immatériel. On peut aussi s'intéresser aux expériences scéniques, non seulement d'actualisation de contes traditionnels, mais encore de déterritorialisation ou de transfert de contes issus d'autres aires culturelles ou régions du monde, vecteur d'une hybridation des sources de l'imaginaire et des systèmes de références, au carrefour d'influences les plus diverses. On peut encore chercher à comprendre les formes contemporaines sur lesquelles repose l'esthétique du conte dramatique, affleurant aussi bien dans les nouvelles expériences d'écriture que de mise en scène. On peut enfin analyser la portée esthétique et idéologique de cette production dramatique oscillant entre un « théâtre didactique » visant, à travers le dispositif théâtralisé, à mettre en œuvre une pédagogie active, révélatrice de la fonction d'avertissement du conte, ou porteuse d'un contenu politique, voire militant, destiné à soutenir l'attention des masses ; et un « théâtre de la cruauté », se plaisant à exacerber la fonction initiatique du conte et son pouvoir de sidération sur le spectateur, afin de mettre en œuvre un espace scénique tantôt délibératif, tantôt oppositionnel, de confrontation avec le monde comme il va et de mise en crise des certitudes même les mieux établies. C'est donc naturellement que le présent volume vient se placer sous le double patronage de Bertolt Brecht et d'Antonin Artaud, qui ne dédaignent pas s'adonner au conte (7), et donc le travail de conceptualisation du spectacle se prête particulièrement bien à sa matière comme à sa manière.

Ces questionnements, représentatifs des débats soulevés par ce volume, sont autant de points d'ancrage d'une lecture traversière et indiscipline d'un domaine qu'on qualifie souvent un peu rapidement par la catégorie éditoriale et institutionnelle de « théâtre jeunesse », destiné à inspirer des « spectacles jeune public » : il révèle à la fois, au moyen d'une lecture à plusieurs niveaux et d'une stratégie de réception à multiples bandes, son inquiétante étrangeté et son pouvoir fantasmatique, qu'il s'agisse d'envisager la théâtralité virtuellement en puissance dans le geste conteur propre aux arts du récit ou la voix didascalique émergeant souterrainement au sein du conte théâtralisé, voire le processus d'épicisation d'un certain nombre de pièces de théâtre transposées à partir de récits fondateurs.

(7) Brecht avec « Têtes rondes et têtes pointues » et « Jean La Chance » ; Artaud avec les « Contes du demi-sommeil ».





I. DES AFFINITÉS AUSSI ANCIENNES QUE DURABLES

La circulation entre le conte et la scène n'est pas d'invention récente : dès l'âge classique émergent des « scènes » romanesque autant que théâtrale des paroles conteuses qui s'interpénètrent et procèdent par emprunt, citation, imitation (8), au sein d'une « France galante » dont les sociabilités littéraires s'organisent autour de pratiques conteuses vivaces (9). Aux constructions théoriques, tendant à rapprocher les poétiques comparées du conte et de la scène (10), font écho des pratiques d'écriture destinées à en signifier la porosité. Les relations entre arts du spectacle, théâtralité et conte sont donc fondamentales depuis la fin du XVII^e siècle, que l'on considère la façon dont le conte narratif puise, dans les ressources du spectacle, des dispositifs illusionnistes à la mesure de sa poétique hybride et expérimentale ; ou celle dont le conte théâtralisé pille allègrement le fonds commun du conte pour en nourrir des scènes d'enchantement prisées du public (11). Il semble bien que la distanciation et l'ironie propres au conte trouvent en outre dans la médiation théâtrale une forme d'expression particulièrement adéquate. Autant est-on fondé à parler, à propos du conte narratif, de poétique expérimentale, autant sa transposition scénique, sans rien perdre de cette dimension, relève-t-elle d'une poétique empirique prompte à se saisir de ses propres conditions matérielles de production et de réception. Il existe également des relations constitutives entre conte et opéra : l'opéra-ballet ou la tragédie lyrique relèvent en effet, pour une part, du conte merveilleux. De même que l'influence de l'opéra sur le conte narratif s'apparente à une contamination perceptible à l'intérieur du système d'énonciation des récits cadres de contes de la première vague.

Conte et théâtre ont, non seulement naissance commune, à la fin du XVII^e siècle, mais encore destin lié jusqu'à celle du XIX^e siècle, ce qui permet de mettre à jour certaines influences réciproques et d'interroger les enjeux de leurs interactions (12). L'hybridation des *scenarii* et des motifs, la circulation des personnages et des topiques, le pastiche des genres, l'effet d'écho intertextuel ou la transposition d'art sont de règle

(8) Anne DEFRANCE et Jean-François PERRIN (dir.), *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007.

(9) Alain VIALA, *La France galante*, Paris, PUF, 2008.

(10) Voir en particulier Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature* [1787], Paris, Desjonquères, 2005, « Conte », p. 302-306.

(11) Martial POIRSON et Jean-François PERRIN (dir.), *Les Scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011.

(12) Christelle BAHIER-PORTE, « Le conte à la scène : enquête sur une rencontre », *Féeries* n° 4, 2007, p. 11-34 et p. 199-206 ; Catherine RAMOND, « Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle », Jean-François PERRIN et Régine JOMAND-BAUDRY (dir.) *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle*, Paris, Kimé, 2002, p. 343-352 ; Nathalie RIZZONI, *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709)*, Paris, Champion, 2007.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

entre ces deux expressions de l'enchantement. De façon symétrique, la narrativité du conte théâtralisé repousse les limites de la transposition dramatique du matériau du conte, révélant un jeu de réappropriations intertextuelles à l'œuvre dans les transpositions dramatiques, lyriques et chorégraphiques de contes, au sein duquel Charles Perrault tient une place de premier plan (13), aux côtés d'Antoine Galland ou de Jean de La Fontaine... Cependant, ils sont loin de représenter la seule source d'inspiration du conte dramatique : par exemple, on ne compte pas moins de quatre adaptations de *La Belle et la Bête* de Madame de Villeneuve, dont (14) trois transpositions théâtrales (15). Contes de fées, contes orientaux et contes libertins fournissent donc matière à de nombreuses transpositions susceptibles d'en révéler la théâtralité tantôt réelle, tantôt virtuelle.

Au-delà de la simple concomitance poétique, de la relation intertextuelle ou de la convergence thématique, on peut risquer l'hypothèse d'une homologie structurelle entre le système d'énonciation propre à la parole conteuse et le dispositif spectaculaire propre au conte théâtral : oralité, techniques de contage, pratiques de lecture à voix haute, arts de la parole sont autant de manières d'énoncer l'étrangeté du monde et des êtres en convoquant les voix de jadis et d'ailleurs qu'on retrouve, précisément, dans le spectacle vivant (16). Tel est notamment le cas du jeu commun de mise à distance de l'illusion, de la créance, et de l'exhibition jubilatoire des artifices de la situation d'énonciation, ou encore de l'autoréflexivité d'une pensée critique de l'affabulation, des mécanismes de la croyance et du prodige, solidaires d'une anthropologie de la fascination.

Il semble que le goût persistant pour la merveille, la magie, le surnaturel au théâtre et dans les arts voisins (danse, chant, musique, pantomime, marionnette, théâtre d'ombres) aille de pair avec celui du spectaculaire ; réciproquement, la condamnation du simulacre et de la crédulité s'accompagne souvent d'une critique en règle des séductions du théâtre et d'un certain illusionnisme scénographique dont les possibilités ne cessent d'augmenter au cours du siècle, à la faveur de l'essor des techniques de mise en scène et de l'intérêt croissant pour le grand spectacle. Une telle interaction à front renversé révèle des enjeux esthétiques, intellectuels et idéologiques qui se manifestent au-delà de la sphère théâtrale : écriture de la discontinuité, de la fragmentation, de l'hybridation, de l'irrégularité, la dramaturgie du conte théâtralisé s'apparente à une forme de critique dramatique en action, mais aussi de pensée en acte. Elle a longtemps été

(13) Martial POIRSON (dir.), *Perrault en scène : transpositions théâtrales de contes merveilleux (1697-1800)*, Montpellier, Espaces 34, 2009.

(14) Abstraction faite de celle, considérablement remaniée, de Madame Leprince de Beaumont, en 1756, rapidement devenue version de référence du conte.

(15) *La Belle et la Bête. Quatre métamorphoses (1742-1779)*, éd. Sophie Allera et Denis Reynaud, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Textes et Contre-Textes » n° 2, 2002.

(16) *Le Conte en ses paroles, op. cit.*, partie II : « Co-énonciation et mise en scène », p. 163-330.





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

occultée, en dépit de l'importance de sa production, par la dramaturgie classique, voire, plus tardivement, par le naturalisme rationaliste des théâtres institutionnels, des genres nobles et des théoriciens du théâtre, notamment à l'occasion de la querelle du « merveilleux vraisemblable ». Or un tel déni a finalement été entériné jusque récemment par l'historiographie théâtrale. Pourtant, une telle conjuration n'a pas empêché ce type de répertoire de faire les délices d'un public toujours plus nombreux, mais aussi sociologiquement plus divers, à travers des spectacles d'un faste et d'une maîtrise technique qu'on a peine aujourd'hui à imaginer : c'est en particulier ce dont atteste l'évolution de la « féerie dramatique » jusqu'à nos jours (17). Cette relation privilégiée, née au temps des Premiers Modernes, ne fait que se développer, en se déplaçant, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, pour mieux se redéployer, sous d'autres formes, au cours des XX^e et XXI^e siècles. Les relations d'interdépendance entre le conte et la scène restent aujourd'hui encore profondément marquées par un tel héritage : il informe notre regard sur leur configuration esthétique-idéologique née à l'aube du XX^e siècle.

II. PARADOXE DE LA MODERNITÉ

Au moment même où il devient objet de consécration patrimoniale et d'institution de la mémoire, le conte nourrit pourtant à la fois les pires dérives de la civilisation des loisirs naissante et les plus audacieuses avant-gardes artistiques, sur fond de profondes mutations technologiques. La fin du XIX^e siècle choisie comme césure historique de ce volume se justifie à plusieurs égards : les années 1880 peuvent en effet être considérées à bon droit comme un point d'inflexion fondamental dans l'histoire longue de l'articulation entre conte et théâtre, pour des raisons à la fois internes et externes au monde du spectacle, conjoncturelles autant que structurelles. Du côté des facteurs endogènes, il convient de signaler la suprématie du cinéma dans la conception et la manifestation de l'artifice merveilleux ; le retour de la féerie dramatique vers un théâtre plus poétique et littéraire, au détriment des formes populaires du théâtre optique et musical ; et la naissance, dans le domaine de la mise en scène, d'une esthétique de la rupture qui éloigne pour un temps le théâtre de l'univers du conte, considéré tantôt comme archaïque, tantôt comme académique ou patrimonial.

Cette période est d'abord le moment où les arts de l'image, en particulier le cinématographe, prennent définitivement le pas sur les arts de la scène et du récit en matière d'effets merveilleux, prononçant explicitement un divorce annoncé depuis les premières expériences de la *camera obscura*, des transparents, de la lanterne magique et du fantascopie conçu par Étienne-Gaspard Robertson dans les dernières années du XVIII^e siècle.

(17) Roxane MARTIN, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007 ; Hélène LAPLACE-CLAVERIE, *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Champion, 2007.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

« Pour nous, bientôt nous ne lirons plus que sur des écrans » (18), prophétique avec clairvoyance Louis-Sébastien Mercier dès 1783. Les spectacles optiques, les tableaux vivants, les fantasmagories, puis les panoramas projetés au Théâtre du Panorama-Dramatique au début des années 1820 et les dioramas conçus par Louis Daguerre (19), qui puisent tous largement dans le matériau du conte et mettent la technique au profit d'une surenchère dans les effets d'illusion spectaculaire, maintiennent tout au long du XIX^e siècle une frontière floue entre procédés proto-cinématographiques et dispositifs spectaculaires.

Le travail de Georges Méliès, pourtant solidement enraciné dans la tradition théâtrale (20), lève les dernières ambiguïtés, en consacrant définitivement l'hégémonie du cinématographe en matière de spectacle merveilleux (21), comme l'indique la floraison d'adaptations de contes de fées à l'écran au début du XX^e siècle. Tour à tour producteur, réalisateur, scénariste, décorateur, machiniste, acteur et « truquiste », celui qu'on appelle « l'enchanteur », et qu'on crédite, non sans controverses, d'être l'inventeur des « effets spéciaux », ne réalise pas moins de cinq cent vingt « voyages à travers l'impossible » : majoritairement tournés entre 1896 et 1913, ils mêlent féerie, diablerie, science-fiction, reconstitution historique et fait d'actualité... Or le conte est prédominant au sein de cette production pléthorique (22), avec des œuvres telles que *le Rêve du pauvre* (1898), où « une fée apparaît qui, d'un coup de baguette magique, transforme la mansarde en un magnifique salon au milieu duquel elle dispose une table avec un somptueux dîner » (23), mais aussi *Cendrillon* (1899), *Barbe Bleue*

(18) Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, volume I, chap. CXLIV : « Bouquinistes », p. 350.

(19) L'inventeur de la photographie (« daguerréotype ») est lui-même d'abord peintre, puis décorateur de théâtre, notamment, avec Pierre-Luc Charles Cicéri, pour *Aladin ou la lampe merveilleuse*, opéra-féerie créé au Théâtre de l'Opéra en 1822, l'année même où il connaît son premier grand succès avec le Diorama, en collaboration avec Charles Marie Bouton.

(20) Ce pionnier du cinématographe, contemporain des Frères Lumière, réalise d'abord des décors pour le célèbre illusionniste David Devant ; puis il prend en 1888 la direction du Théâtre parisien de magie de la veuve Léonie Robert Houdin, où il met en scène des spectacles de prestidigitation et de « grande illusion », déguisé en Monsieur Loyal ; il fonde alors en 1991 l'Académie de Prestidigitation, rebaptisée, en 1904, Chambre syndicale de prestidigitation ; tout en faisant, en 1896, l'acquisition du projecteur « Theatograph », commercialisé à Londres par l'opticien William Paul, en fondant sa propre société de production cinématographique (Star Film) et en créant, dès 1897, le premier studio de cinéma à Montreuil...

(21) Laurent MANNONI montre cette évolution à la fois technique, esthétique et philosophique dans *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 2000. On lira aussi, sur les liens complexes entre spectacle et cinéma, Hassan El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma : essai sur la problématique du spectacle au XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1978, et sur la généalogie de l'image animée au XVIII^e siècle, Martial POIRSON et Laurence SCHIFANO (dir.), *L'Écran des Lumières*, Oxford, SVEC, 2009 :7 et *Filmer le dix-huitième siècle*, Paris, Desjonquères, 2009.

(22) François de LA BRETÈQUE, « Les Contes de Georges Méliès », Carole Aurouet (dir.), *Contes et légendes à l'écran*, Paris, Corlet éditions, « CinémAction », 2005, p. 62-71.

(23) *158 Scénarios de films disparus de Georges Méliès*, éd. J. Malthête, Paris, Association des Amis de Georges Méliès, 1986, p. 18.





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

(1901), *Le Petit Chaperon rouge* (1901), *Le Palais des Mille et Une Nuits* (1902), *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les Géants* (1902), *Le Royaume des Fées* (1903), *La Cuisine de l'Ogre* (1908), *La Fée libellule ou le Lac enchanté* (1908), *Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* (1911), enfin *Cendrillon ou la pantoufle mystérieuse* (1912)...

Symptomatiquement situé à mi-chemin entre théâtre et cinéma, le « spectacle cinématographique » (24) inauguré par Méliès à l'aube du XX^e siècle traduit précisément le basculement entre la féerie théâtrale, à laquelle il n'a jamais réellement renoncé, et la féerie filmique, à laquelle il a finalement consacré l'essentiel de son activité artistique. À partir de ce moment, même si le procédé cinématographique résiste assez fréquemment à toute stratégie illusionniste et affiche parfois une certaine retenue dans l'exploitation des effets, féerie et fantasmagorie relèvent désormais d'esthétiques et de techniques distinctes, bien que connexes. S'impose alors une culture visuelle vouée à devenir rapidement dominante, sinon hégémonique au sein des cultures populaires, aussi bien dans le domaine du cinéma que du film d'animation, voire de la publicité, dans le sillage de l'essor du livre illustré (25).

Dès lors, hommes de lettres et de théâtre ne peuvent plus ignorer les possibilités techniques offertes par le Septième Art, susceptible d'explicitier ce que le théâtre se contentait de suggérer : « en fin de compte, le cinématographe m'apparut comme la seule machine capable de donner corps à mon rêve », affirme Jean Cocteau dans la brochure de présentation de *La Belle et la Bête* en 1946 (26), avant de définir son film comme « un conte de fées sans fée » qui cherche, non pas l'évasion attendue par le public, mais « l'invasion » onirique propre à « la poésie véritable » (27). Parfois, c'est au prix du maintien de certaines synergies entre spectacle et cinéma, comme lorsque les studios Pathé, désireux de produire des fictions plus longues et plus cohérentes qu'auparavant, sortent coup sur coup *Cendrillon* et *La Belle au Bois dormant*, la « féerie la plus belle qui ait été faite », au moment même où le Théâtre Sarah-Bernhardt monte la féerie lyrique homonyme en vers et en quatorze tableaux écrite par Jean Richepin et Henri Cain entre 1907 et 1908 (28).

(24) Guy SPIELMANN, « La féerie théâtrale (re-)mise en scène dans l'œuvre cinématographique de « l'enchanteur » Méliès », *Les Scènes de l'enchantement*, op. cit. p. 390-407 (ici p. 391).

(25) Le cinéma puise d'ailleurs allègrement, dans l'imaginaire visuel du livre illustré et de l'imagier, une source d'inspiration et un moyen de conversion entre la culture de l'oralité propre au conte et la culture de l'image animée qui lui est propre.

(26) Cité par Alain CAROU, « Vie de nos rêves : les contes de fées au cinéma », Olivier PIFFAULT (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil/BnF, 2001, p. 270-278 (ici p. 270).

(27) Jean COCTEAU, *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

(28) C'est encore souvent le cas aujourd'hui, comme le montre *Le Petit Chaperon rouge*, film de Jean-Baptiste Mathieu, d'après le spectacle musical de Georges Aperghis, en 2006.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

La présence des contes à l'écran est non seulement précoce, mais aussi durable et récurrente dans l'histoire du cinéma : ils exercent une emprise forte sur les réalisateurs jusqu'à aujourd'hui, dans une perspective qui traverse les catégories génériques (29), depuis le film d'animation grand public jusqu'aux productions d'avant-garde de la Nouvelle Vague ; ils dépassent également les principes de l'adaptation cinématographique et participent à une forme moderne de « merveilleux cinématographique ». Ils concourent surtout activement à toutes sortes de postures d'auctorialité (30), chez des cinéastes aussi divers que Jean Cocteau avec *Le Sang d'un poète*, *Orphée* et *Le Testament d'Orphée* ; Fritz Lang avec *Les Nibelungen* ; Marcel Carné avec *Les Visiteurs du soir* ; Powell et Pressburger avec *Les Chaussons rouges*, d'après Andersen ; Jacques Demy avec *Lola*, *Peau d'âne* et *Le Joueur de flûte* ; Terry Guiliam, depuis le cycle des *Monty Python* jusqu'à *Bandit, Bandit, Brazil*, *L'Armée des douze singes*, *Les Aventures du Baron de Münchhausen*, *Le Roi pêcheur*, *Les Frères Grimm* ou le très théâtral *Imaginarium du docteur Parnassus* (2009), sans compter le projet avorté autour de la figure emblématique de Don Quichotte dont Keith Fulton et Louis Depe rendent compte dans *Lost in La Mancha* en 2002 ; ou encore Tim Burton, avec des œuvres comme *Beetlejuice*, *L'étrange Noël de Mr Jack*, *Sleepy Hollow : la légende du chevalier sans tête*, *Edward aux mains d'argent*, *Frankenweenie*, *Charlie et la chocolaterie*, ou récemment *Alice au pays des merveilles* (2010), avec la complicité de Johnny Depp, sans parler de ses incursions régulières dans l'univers de la science-fiction et des super héros de *comics...* (31)

Ce répertoire filmique où le cinéma d'auteur d'art et d'essai voisine avec les superproductions du box office, s'il participe généralement d'une industrie du rêve solidement étayée par une économie du divertissement à grands moyens et fonde son propre registre onirique sur un certain régime d'illusion, n'a jamais complètement renoncé à la théâtralité du conte dramatique de ses origines. Il lui emprunte notamment sa vocation parodique et son auto-référentialité, comme dans la série burlesque des quatre *Shrek* conçue par Dreamworks, dont le dernier épisode, *Shrek 4, il était une fin* (2010), autoproclamé « le dernier chapitre », remet en question le dispositif narratif lui-même, tout en ouvrant sur d'autres déclinaisons possibles, par autonomisation de certains personnages, comme avec le *Chat potté* (2011). Il peut même en recycler les procédés spectaculaires, comme dans l'œuvre du réalisateur, scénariste et graphiste Michel Ocelot, avec *Kirikou et la sorcière* (1998), inspiré par la tradition orale d'Afrique de l'Ouest (32), ou

(29) Sur les controverses autour de cette notion, Raphaëlle MOINE (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur le cinéma, 2005.

(30) Carole AUROUET (dir.), *Contes et légendes à l'écran*, déjà mentionné.

(31) Voir "Tim Burton, l'expédition", Cinématique française, 7 mars-5 août 2012 et lire le catalogue, coédition MOMA - Cinématique.

(32) En particulier « Amadou Kékédiourou, sauveur des siens », sorte de déclinaison africaine du « Petit Poucet » sur fond de rite initiatique.





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

plus encore *Princes et Princesses* (2000), qui puise, pour l'essentiel, dans le patrimoine du conte populaire occidental (« La Princesse et les diamants », « La sorcière », « La Reine cruelle et le montreur de Fabulo »), oriental (« Le garçon des figues ») et asiatique (« Le manteau de la vieille dame »). Or cette hybridation des ressources narratives, mélangeant allègrement, dans le scénario, époques et pays, se retrouve dans les procédés de figuration, mêlant théâtre d'ombres projetées (inspirées par les films de Lotte Reiniger), théâtre de marionnettes et techniques d'animation (33).

La supériorité technique du cinéma n'entraîne pas pour autant le déclassement de la féerie théâtrale, mais plutôt sa reconfiguration, notamment à travers l'essor du ballet et de l'opéra. Le ballet s'empare ainsi du genre, avec des productions telles que *La Belle au Bois dormant* (1921) d'Igor Stravinski (inspiré par Tchaïkovski), *Ma mère l'Oye* (1912) de Maurice Ravel, sur une chorégraphie de Jeanne Hugard, à partir de Perrault, de madame Leprince de Beaumont et de madame d'Aulnoy, ou encore *Cendrillon* (1941-1943) de Serge Prokofiev. L'opéra n'est pas en reste, dans la lignée de la *Cenerentola* (1817) de Rossini, sur un livret de Jacopo Ferretti. Ainsi de *Cendrillon* (1894-95) de Massenet, de *Peau d'âne* (1899) de Raoul Laparra, d'*Ariane et Barbe-Bleue* (1907) de Paul Dukas, d'après Maeterlinck, du *Château du prince Barbe-Bleue* (1911) de Bela Bartok, sur un livret de Béla Balasz, de *La Huitième femme de Barbe-Bleue* (1940) de Frazzi, peu après le film d'Ernst Lubitsch en 1936. Sans parler de formes musicales plus modestes telles que le conte musical *La Belle au Bois dormant* (1920) d'Ottorino Respighi, sur un livret de Bistolfi, ou plus burlesques, telles que les extravagances de l'opéra-bouffe *Barbe-Bleue* (1866) d'Offenbach, sur un livret de Meilhac et Halévy, ou de l'opérette *Cendrillonnette* (1890) de Gaston Serpette et Victor Roger, à partir d'un livret de Paul Ferrier...

Cependant, loin de déclasser le théâtre, cette floraison d'œuvres à grand spectacle entraîne un redéploiement vers des formes moins spectaculaires et plus verbales, voire franchement littéraires. Alors que l'invention du cinéma parlant, avec son pouvoir de dialogue et de scénarisation, se fait encore attendre, le spectacle vivant profite de ce court répit pour réinvestir les territoires du récit, qu'il n'avait d'ailleurs jamais totalement désertés, évoluant vers des dramaturgies plus poétiques. Cette période charnière est donc également l'aboutissement d'un mouvement, amorcé dès les années 1860, de reflux de la féerie dramatique vers des formes plus poétiques et littéraires, au détriment du théâtre optique et musical qui faisait les délices d'un public élargi depuis près d'un siècle, grâce aux progrès de la machinerie et des effets spéciaux, à l'utilisation de l'électricité et à la mobilisation de moyens humains et financiers parfois considérables : il n'est pas rare en effet, dans certaines superproductions, de mobiliser sur le plateau plusieurs

(33) Michel OCELOT, « J'utilise les contes comme un minerai avec lequel j'essaie de faire des bijoux », entretien publié dans Carole AUROUET (dir.), *Contes et légendes à l'écran*, op. cit., notamment p. 272-273.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

centaines de figurants. Face aux dérives mercantilistes et industrielles des entrepreneurs de spectacle, qui font du théâtre à grand spectacle et à gros budget une véritable industrie culturelle moderne, certains dramaturges et hommes de lettres se détournent donc sciemment et résolument d'un genre qu'ils considèrent de plus en plus comme galvaudé, relégué au rang de divertissement populaire fondé sur le primat du visuel. Un tel désaveu s'opère au profit de formes d'expression artistiques plus exigeantes, conçues comme de véritables outils de création poétique, susceptibles de stimuler des démarches innovantes, exploratoires, transgressives, nourries par l'expérience de la scène. Ainsi de *Riquet à la houppe* de Théodore de Banville, créé au Théâtre d'Application en 1896, qui entre au répertoire de la Comédie-Française en 1913, ou de *La Belle au bois* de Jules Supervielle en 1932. Abandonnant progressivement sa vocation première, la féerie moderne, illustrée par des auteurs tels que Maeterlinck, Cocteau, Audiberti ou Weingarten, conçue comme un instrument poétique à part entière, évolue vers des formes épiques et chorales, recourant volontiers à l'affleurement, au cœur du dialogue, d'une voix didascalique, de micro-récits insérés, voire d'autocommentaires subjectifs et d'interventions auctoriales directes destinées à stimuler l'imagination et à exercer le sens critique...

C'est à la fin du XIX^e siècle qu'apparaît une exigence nouvelle de réalité sur le plateau qui bat en brèche les pratiques habituelles d'illusionnisme scénographique et trouve avec André Antoine sa figure emblématique, mais non exclusive. Vérisme, réalisme, naturalisme s'accordent ainsi à traquer toute forme d'artifice ou d'illusion dans les pratiques scéniques, reléguant au second plan le merveilleux spectaculaire et ses vains simulacres. Émerge alors une conception nouvelle de la mise en scène, fondée sur une esthétique de la rupture permanente qui favorise l'audace de mouvements d'avant-garde cherchant à en découdre avec les traditions en vigueur, à rompre avec le répertoire consacré et à se démarquer des conventions et codes de jeu en usage, considérés comme sclérosés : merveille et enchantement comptent parmi les cibles privilégiées de cette poétique de la table rase, surtout au moment où le conte de fées acquiert une dimension patrimoniale, à la faveur de l'affirmation de politiques publiques d'édification de masse.

Il existe également des facteurs explicatifs exogènes aux mondes du spectacle permettant de comprendre les mutations de la relation entre scène et conte à l'aube du XX^e siècle. C'est en effet un moment fondateur dans l'institutionnalisation d'une culture laïque et républicaine au sein de laquelle les contes tiennent une place de premier plan. Un tel basculement dans l'histoire sociale et culturelle s'accomplit au prix d'une moralisation à marche forcée de leurs systèmes d'interprétation, visant à en gommer le caractère équivoque, voire franchement subversif. Il est également conditionné par une amnésie volontaire, voire un certain déni des origines. C'est ainsi que ce pur produit littéraire de la France galante et des sociabilités mondaines se métamorphose : le conte était, à l'âge classique, issu des pratiques de loisir des cercles aristocratiques, soutenu par le mécénat monar-





chique et apprécié en Cour, conçu à destination d'un public exclusivement composé d'adultes, reposant sur la connivence culturelle avec les milieux lettrés de l'élite intellectuelle, circulant dans toute l'Europe et alimentant toutes sortes de réécritures et d'hybridations dans différentes cultures autochtones ; il devient, à l'époque moderne, en quelques années, le socle d'une culture commune partagée par tous depuis le plus jeune âge, destinée à se diffuser dans l'ensemble de la population, à finalité essentiellement nationale et à vocation consensuelle. Autrefois genre « mineur » et décrié, le conte bénéficie en effet, dès le XIX^e siècle, d'une première forme de légitimation au sein de la sphère familiale bourgeoise, à la faveur de l'essor des pratiques privées de lecture et de la culture de l'imprimé, avant de jouir d'une véritable consécration républicaine au sein des politiques publiques d'éducation obligatoire, à partir des lois Jules Ferry, puis de se diffuser dans les formes plus contemporaines de la culture populaire au cours des XX^e et XXI^e siècles. Dès lors, le conte devient un enjeu mémoriel et patrimonial essentiel, manifestation incontournable : éducation, folklore, discours de savoir, recherche académique investissent soudain ce qui était considéré comme un objet d'étude impur ou illégitime auparavant, nourrissant les travaux d'ethnologues, de linguistes, de psychanalystes, de littéraires, de pédagogues...

Plusieurs évolutions congruentes concourent ainsi à une patrimonialisation du conte qui l'éloigne partiellement de la création artistique. D'abord l'émergence, au sein des institutions culturelles, d'un discours officiel de célébration des grandes figures historiques de conteurs vise, par le biais d'une politique de la littérature aux enjeux idéologiques manifestes, la constitution d'un corpus canonique de chefs-d'œuvres d'une culture considérée comme nationale et légitime. Ensuite, la mobilisation savante sans précédent autour de ces œuvres permet de montrer la complexité, voire l'ambivalence de textes qui deviennent de véritables morceaux de bravoure pour l'interprétation et alimentent une surenchère théorique et herméneutique constante de la part de disciplines concurrentes dans le domaine des sciences humaines. Mais elle fonde également un consensus minimal, générateur d'une communauté interprétative qui renforce et conditionne la culture officielle dont les contes sont crédités d'être porteurs. Enfin, leur diffusion sans précédent au sein de la population alimente la cristallisation d'une vulgate populaire qui trouve à s'exprimer par le truchement de produits dérivés, de genres renouvelés, de modes d'expressions nouveaux issus du monde contemporain : comédie musicale, cinéma, publicité, film d'animation, jouets pour enfants...

En changeant de fonction politique et de statut épistémologique, le conte merveilleux change donc également de paradigme : de fer de lance, historiquement daté, d'une revendication de modernité dans l'utilisation de la langue et de renouvellement des modèles culturels, d'expérimentation fascinée des mondes possibles, en rupture avec les codes établis et la vision du monde dominante, il devient soudain un patrimoine menacé à préserver, un « fond commun d'humanité » à « valeur universelle » qui doit être





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

défendu à toute force et de toute urgence. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de voir cette poétique expérimentale, promue en son temps par les partisans de la modernité, Perrault en tête, devenir le symbole même de la tradition, parfois réactionnaire, l'objet de toutes les attentions en terme de conservation, de valorisation, de promotion, mais peut-être moins souvent de création artistique.

Alors que les grands récits fondateurs véhiculés par les mythes, fables et légendes sont en déclin depuis le début du processus de sécularisation de la pensée et de désenchantement du monde, émerge cependant progressivement ce qu'on pourrait qualifier de « merveilleux moderne ». Cette catégorie à la fois esthétique et idéologique hybride mêle étroitement discours de savoir et parole affabulatrice, science et croyance, rêverie émerveillée et conception du monde raisonnée. Elle se caractérise par la revendication d'une ambivalence constitutive, susceptible de battre en brèche toute forme de patrimonialité et de nourrir un impératif artistique de déplacement, voire de dépassement perpétuel. C'est donc, à l'instar des expérimentations littéraires nées entre la fin du XVII^e et la première moitié du XIX^e siècle, au sein d'œuvres aussi foisonnantes et complexes, propices à toutes les interprétations actualisantes, non pas un matériau archaïque, abandonné par l'esprit scientifique, rétif à toute forme de rationalité ou d'innovation, refuge des tentations réactionnaires et bastion de la pensée conservatrice, mais au contraire un précieux opérateur d'invention et d'émancipation intellectuelle, un puissant ferment de la pensée critique pour aujourd'hui, et sans doute aussi pour demain.

Dans une contradiction qui n'est qu'apparente, c'est au moment même de sa légitimation, lorsqu'il acquiert enfin droit de cité au sein du patrimoine culturel consacré, en vertu d'un devoir de mémoire envers les traditions orales nationales, que le conte révèle toute sa fragilité, et que la pensée critique prend soudainement conscience de la volatilité d'une voix conteuse vécue sur le mode de l'angoisse de la perte et de la quête des origines. On peut donc postuler une continuité entre la consécration républicaine de l'unité culturelle, à la fin du XIX^e siècle, et la protection des « chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » défendue par l'UNESCO depuis les années 1990, jusqu'à la signature de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (34), au nom cette fois de la « diversité culturelle », considérée comme menacée par le processus de mondialisation et ses logiques d'impérialisme culturel.

À partir de deux constats opposés et de deux projets politiques contradictoires, c'est donc un même mouvement d'ensemble qui se dessine depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, source d'une mobilisation collective entretenue autour de la sauvegarde des traditions conteuses et

(34) <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=FR>. La Charte, proposée dès 2003, est entérinée par l'Assemblée générale de 2006, puis ratifiée et dotée d'une Convention en 2007, qui fournit chaque année une liste des œuvres à protéger en priorité.





de l'utilité de raconter des histoires. Garant de l'unité politique menacée par la standardisation des stratégies industrielles et commerciales nées de l'émergence d'une culture de masse à l'échelle mondiale, le conte est dès lors considéré sur le mode de la conservation bien plus que sur celui de la création continuée. Relais institutionnels puissants, marchés des biens symboliques florissants, publics captifs diversifiés concourent ainsi à une profonde reconfiguration du rapport au conte, qui conduit à la naissance d'un double impératif contradictoire, introduisant une tension nouvelle entre des logiques de conservation, de préservation et de protection d'une part; des stratégies de réécriture, de détournement, d'expérimentation et d'actualisation d'autre part. On comprend dès lors que la relation entre conte et production artistique puisse changer de base, comme l'a prophétisé Walter Benjamin :

L'âme, l'œil et la main se trouvent ici mis en rapport. Par leur interaction, ils définissent une pratique. Mais cette pratique ne nous est plus familière. Le rôle de la main dans la production est devenu plus modeste, et déserte la place qu'elle occupait dans le récit. L'ancienne coordination de l'âme, de l'œil et de la main (...), c'est celle qui est mise en œuvre dans le monde artisanal, celle que nous rencontrons partout où l'art de conter a encore droit de cité (35).

III. LES SCÈNES DU CONTE

Les interactions entre conte et spectacle sont multiples, entraînant un incessant dialogue en tension entre arts du récit et arts du spectacle, soit que l'on considère le réinvestissement du conte à l'intérieur d'une dramaturgie de l'adaptation, de la transposition ou de la réécriture; soit que l'on envisage la mise en espace théâtralisée et la scénographie narrative de la parole conteuse. L'essor du conte spectaculaire sur la scène contemporaine est indissociable du mouvement du « Renouveau du conte » apparu dans les années 1970, à la faveur du développement des initiatives d'« éducation populaire » : arts du spectacle et de la parole ont incontestablement destin lié (36), comme l'a montré l'anthropologie depuis les travaux de Geneviève Calame-Griaule (37).

C'est ce que reconnaît notamment Henri Touati, directeur des Arts du récit en Isère, dans l'étude qu'il consacre à « l'état des lieux de l'art du récit en France », à la demande du Ministère de la culture. Il étaye son analyse sur l'observation de la seconde, et surtout, de la « troisième génération » de

(35) Walter BENJAMIN, « Le Conte », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 150.

(36) Vaber DOUHORE et Bernadette BOST (dir.), *Le renouveau du conte : l'exemple du conte spectaculaire*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2004.

(37) Ursula BAUMGARDT et Sandra BORNAND (dir.), « Autour de la performance », *Cahiers de Littérature Orale* n° 65, 2009-1.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

ceux qu'on appelle dorénavant des « artistes-conteurs » (38) ou « néo-conteurs », maîtres d'œuvre d'un dense tissu de pratiques conteuses au sein du réseau MondOral (39). Il affirme en effet, au sujet de ces professionnels de la parole qui se produisent dans les centres culturels, les scènes nationales et régionales ou les festivals, tels que Gérard Potier, Abbi Patrix ou Yannick Jaulin, que « la majorité tente de construire, pour le même objectif, un art relationnel lié au spectacle vivant et à la scène. Dès l'origine du renouveau du conte en France, la question de la scène s'est posée. Vingt cinq ans après, le pari de faire de cet art un spectacle vivant est acquis » (40). L'art du récit est donc susceptible d'être défini, dans une contradiction qui n'est qu'apparente, à la fois comme « art premier » et comme « art nouveau », dans la mesure où « l'évolution d'une pratique communautaire, d'une pratique sociale vers un art de la scène détermine les conditions de cette double approche » :

Art premier par sa capacité à nourrir d'autres expressions artistiques. Le théâtre, la danse, le cinéma, les arts plastiques, dans leurs formes les plus élaborées renouent et font référence à ces formes narratives. Ils renvoient à une vision du monde et à son explication à travers des regards influencés par les grands mythes, par les grandes épopées, les grands récits ou tout simplement dans le prisme d'un conte populaire de tradition.

Art nouveau dans sa capacité à nourrir l'activité d'artistes contemporains, à créer du spectacle vivant et à maintenir un fil permanent entre la tradition orale dans ses pratiques sociales et les formes modernes d'accès à l'art et à la culture (41).

Il existe donc aujourd'hui une forte interaction entre traditions conteuses et théâtrales, cependant que le conte populaire reflue de la culture paysanne et des colporteurs ruraux des origines vers les cultures urbaines et leurs pratiques créatives. « Art de la relation », au sens octroyé à ce terme par Henri Gougaud, autant qu'« art vivant » (42), le conte s'accommode donc volontiers d'une mise en espace, voire d'une mise en scène puisant largement dans les ressources de la lumière, du son, de la musique, des

(38) Ils représentent aujourd'hui en France plus de 300 intermittents du spectacle, auxquels s'ajoutent 4000 conteurs amateurs, totalisant plus de 25000 représentations annuelles devant près de 2 millions de spectateurs et plus de 300 stages de formations par an. Ils sont à l'origine de plus de 80 festivals et de structures permanentes spécialisées telles que les Arts du récit en Isère à Grenoble, le Centre de Littérature Orale (CLIO) à Vendôme, Paroles traverses à Rennes et la Maison du Conte à Chevilly-Larue.

(39) MondOral, réseau national pour la promotion et le développement des arts de la parole.

(40) Henri TOUATI, *L'art du récit en France : état des lieux, problématique*, Ministère de la Culture, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, avril 2000, p. 35. L'étude met en évidence la dimension artistique de ce courant social et culturel, envisagé à travers son répertoire, ses circuits de diffusion, ses principaux interprètes et ses catégories de public.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/rapportsPDF/artdurecitfrance.PDF>

(41) *Ibid.* p. 7.

(42) Henri GOUGAUD, Intervention au colloque « Le conte en-jeu », 14-15 décembre 1994, Chevilly-Larue, cité par Henri TOUATI, *op. cit.* p. 23.





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

décors et des costumes, au risque parfois de verser dans une « théâtralisation excessive », menacée par « la tentation du *one man show* » (43).

Il suffit de lire les travaux de Bruno de La Salle (44), l'un des fondateurs du mouvement, pour comprendre à quel point s'interpénètrent pratiques conteuses et dispositifs spectaculaires. Dans *Plaidoyer pour les Arts de la parole*, celui-ci prend acte de la convergence ou pour le moins coïncidence entre paroles poétiques, rhétoriques, narratives et théâtrales. Véritable « art de la parole en performance » (p. 38), le conte s'affranchit de « la vie courante » et des « conditions domestiques » pour s'organiser autour des pratiques esthétiques d'« artistes-conteurs » :

Le conteur joue. Il joue comme un comédien joue. Il joue d'abord à être lui-même. Il joue à un personnage ou un autre, un objet, un lieu, un élément. Mais ce qu'il joue d'abord, c'est l'histoire. C'est ce qui le différencie du comédien. Tout en étant comédien, le conteur est metteur en scène d'une scène qui se trouve en lui-même et dont ce qui l'entoure et lui-même ne sont que la représentation. Il fait apparaître l'invisible. Il remplit une fonction magique et participe à l'expression du sacré (45).

Sorte d'organon pour l'art du conteur, considéré comme un art du détournement ou une variation à thème constant, ce *Plaidoyer* visant à exprimer « le lait de la parole » (p. 33) à travers « la recherche du vivant » (p. 25-26) pourrait, tout aussi bien, relever de l'art du comédien : il offre notamment un certain nombre de préceptes relatifs aux techniques vocales, pneumatiques, mnémotechniques, à l'organisation de la scénographie, ou encore aux procédés du discours adressé et de la mobilisation de l'auditoire... Métabolisation de la parole, l'art du conteur repose, au même titre que le théâtre, sur un dispositif spéculaire de la représentation visant à la constitution d'une communauté interprétative au moyen d'une authentique performance verbale aux effets réalisateurs.

Il est d'ailleurs révélateur que les « fêtes de la Parole » et autres « pérégrinations ludiques » organisées, à intervalles réguliers, par le réseau Mond-Oral, à l'initiative de Bruno de La Salle, Michel Jolivet, Henri Touati et Francis Cransac, afin d'œuvrer à l'émergence d'« une littérature orale en reconstruction », soient précisément accueillies par des hommes de théâtre dans des lieux de spectacle : tel est le cas de celles hébergées par Jean-Michel Ribes au Théâtre du Rond-Point en octobre 2004 et octobre 2005, ou par Olivier Py au Théâtre de l'Odéon en décembre 2010 (46). Ces rencontres

(43) *Ibid.* p. 36. C'est ainsi qu'Henri Gougaud affirme, en qualifiant l'art du conteur de « magie primitive » : « Je ne crois pas, pour ce qui me concerne, que l'art du conteur soit spectaculaire » (p. 23).

(44) Bruno de LA SALLE, *Le Conteur amoureux*, Paris, Casterman, 1995 ; et en collaboration avec Henri GOUGAUD, *Le Murmure des contes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

(45) Bruno de LA SALLE, *Plaidoyer pour les Arts de la parole*, Vendôme, Centre de Littérature Orale (Clio), 2004, p. 42.

(46) Bruno de La Salle, Michel Jolivet, Henri Touati, Francis Cransac (dir.), *Pourquoi faut-il raconter des histoires?* Paris, Éditions Autrement/MondOral, 2005 et des mêmes





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

régulières ont notamment pour objectif de donner à comprendre « en quoi ces paroles nomades participent [...] d'un réenchantement du monde », en portant à nouvel examen l'articulation entre « l'art oral traditionnel et les pratiques expérimentales contemporaines » (47).

Cependant, la présence du conte sur la scène contemporaine dépasse ces effets d'écho et de résonance : celui-ci innerve aussi bien les nouvelles dramaturgies que les expériences de mise en scène. Si le théâtre est particulièrement prégnant dans la pratique vivante du conteur, de façon symétrique, le conte est extrêmement présent dans le théâtre contemporain. Plusieurs caractéristiques récurrentes de ce répertoire du conte théâtralisé peuvent être isolées, sous bénéfice d'inventaire.

VI. UN RÉPERTOIRE AUX PRISES AVEC LA QUESTION POLITIQUE

Force est d'emblée de remarquer la forte politisation d'un certain nombre de postures d'adaptation, dès les « féeries à message » du théâtre socialiste du début du XX^e siècle, puis dans la plupart des propositions esthétiques et idéologiques du théâtre politique et militant tout au long du siècle. Ainsi, l'adaptation dramatique du conte participe d'une stratégie de captation des stéréotypes patrimoniaux nationaux et de retournement axiologique de leurs présupposés idéologiques, dans le cadre de luttes anti-impérialistes et anticapitalistes, ouvrières, féministes, immigrées, homosexuelles, ou plus récemment altermondialistes (48). Tel est notamment le cas du Théâtre de l'Opprimé inspiré d'Augusto Boal, aussi bien en France qu'à l'étranger, en particulier en Inde avec le Jana Sanskriti, mais aussi du théâtre d'Agit Prop soviétique, ou encore d'œuvres comme celles d'André Benedetto ou de Kateb Yacine, voire de nombreux collectifs en lutte, dans des configurations politiques et esthétiques très diverses. Tous pourraient répondre à la définition du spectacle militant proposée par Philippe Ivernel, affirmant qu'il s'agit de « mobiliser le passé à partir de l'inquiétude contemporaine » (49).

Il est tout sauf fortuit que la matière merveilleuse resurgisse là où on l'attendrait le moins : dès les années 1920, le groupe Art et Action s'empare de contes pour développer des spectacles de marionnettes destinés à éveiller la conscience politique des masses en proposant une lecture allégorique : c'est ainsi que la transformation de la beauté de la fée en laideur physique est interprétée comme l'illustration du « processus de l'idéalisme au matéria-

(Suite de la note 46)

auteurs, *Pourquoi faut-il raconter des histoires? Paroles de conteurs*, Paris, Éditions Autrement/MondOral, 2006, volume II. Un troisième volume est en cours de réalisation.

(47) « Les 1001 vies du conte », MondOral, Université Paris Diderot, 8-10 décembre 2010, déclaration d'intention.

(48) Olivier NEVEUX et Christian BIET (dir.), *Une histoire du spectacle militant*, Vic la Gariolle, L'Entretemps, 2007 ; Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte*, Paris, La Découverte, 2007.

(49) *Ibid.* p. 18-30.





lisme » dans *Riquet à la houppe* ; que dans *Le Petit Poucet*, l'Ogre « s'exprime vocalement par un renforcement polyphonique dont l'extrême violence se répercute sur toutes les scènes » ; ou que *Cucendron* représente une Cendrillon indissociablement souillon et princesse (50)... Le conte resurgit également, sous forme de déchets et d'objets recyclés (« *Cheap art and political theater* »), dans le mouvement radical progressiste *Bread and Puppet Theater*, fondé par Peter Schumann dans les années 1960 aux États-Unis pour porter les luttes internes en faveur des droits civiques aussi bien que les combats extérieurs contre le colonialisme, avec des spectacles et des projections tels que *The Rat movie*, sur les ghettos de l'East Side, *Fire*, sur la guerre du Vietnam, *L'Homme mort se lève*, *Le Cri du peuple pour la viande*, *Un homme dit adieu à sa mère*, sur la discrimination, sans compter les spectacles pour enfants tels que *Chicken little*, *L'Histoire du Roi et du Rat* ou *L'Histoire du jeune homme qui a faim...* L'optique de la plupart des spectacles programmés dans les différentes saisons du Festival International du Théâtre Action n'est pas très différente, même si elle s'inscrit dans une configuration historique d'une autre nature : il s'agit aujourd'hui, dans un contexte de transition postcoloniale, de s'inscrire en faux contre le « viol de l'imaginaire » (51) opéré par l'ancien colonisateur, et de réinvestir la culture patrimoniale hybride héritée de cette situation au sein d'arts de résistance soucieux avant tout de réveiller la conscience historique collective en procédant, au moyen d'énoncés performatifs, à la « restitution des âmes volées » (52).

Plus généralement, c'est tout un courant chaud du spectacle politique qui, à l'image du théâtre de rue du Royal de Luxe, créé par Jean-Luc Courcoult en 1979, engendre de véritables événements spectaculaires à vocation fantastico-onirique. La compagnie entraîne dans son sillage l'écologie urbaine des nouvelles classes créatives au moyen du détournement d'objets du quotidien, combinés à des mythes archaïques, au sein de gigantesques fables, à grand renfort de machinerie et d'effets spéciaux en tous genres. Un certain « réalisme imaginaire » émerge de spectacles aussi divers que la geste épico-burlesque de *La Demi-finale du Water Clash* (1982) ou de *L'Incroyable Histoire d'amour d'une péniche et d'un scaphandrier* (1985), la fresque mythologique de *La Saga des Géants* (1993-2010), la série de tableaux vivants de *La Véritable Histoire de France* (1990-91), les pérégrinations maritimes de *Cargo 92* (1992), avec la complicité du chanteur Manu Chao et de la Mano Negra, du chorégraphe Philippe Découflé et du marionnettiste Philippe Genty, ou les voyages au long court de *Petits Contes nègres, titre provisoire* (1999) ou de *La Visite du Sultan des Indes* (2005) (53)... Bouleversement de la structure drama-

(50) Collectif Art et Action, *Le Théâtre universitaire*, Paris, José Corti, 1934.

(51) Aminata TRAORÉ, *Le Viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard, 2002.

(52) Selon les mots d'Atavi-G Amedegnato, conteur d'origine togolaise, directeur de la Compagnie Zigas, programmé au FITA en 2004, 2008 et 2010.

(53) Collectif, *Royal de Luxe, 1993-2001*, Arles, Actes Sud, 2001. Voir également les trois films réalisés par Dominique Deluze, *Les Voyages du Royal de Luxe*, 200 minutes, DVD, 1999.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

turquie, optimisation du collectif de travail, mobilisation de nombreux spectateurs, pendant parfois plusieurs jours, défis technoscientifiques et pratiques performatives font de ce théâtre de l'insolite et du grandiose, qui puise dans une exploration du conte tous azimuts la matière première d'un imaginaire symbolique profondément ancré dans la conscience collective, un événement spectaculaire total aux implications sociopolitiques essentielles.

Le conte inspire donc les formes théâtrales les plus diverses, depuis les plus ambitieuses jusqu'aux plus minimalistes. Parmi elles, on compte les créations spectaculaires du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes, mises en scène par Ariane Mnouchkine. Tantôt inspirées par une dramaturgie d'Hélène Cixous, tantôt réalisées en écriture collective, ces grandes fresques visant à « dresser un monument à l'éphémère » (54) font souvent l'objet de captations ou plus exactement, de films de spectacle. Elles suivent un parcours allant de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985), puis de *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves* (1987), jusqu'à *Tambours sur la digue* (1999), *Le Dernier Caravan-sérail-Odyssées* (1999), *Les Éphémères* (2006) ou encore, *Les Naufragés du Fol Espoir-Aurores* (2010), inspiré d'un roman posthume de Jules Verne... Procédant à la libre interprétation d'un patrimoine culturel immatériel majoritairement oriental, mais aussi à la collecte de paroles vivantes, de récits de vie, de témoignages de voyageurs (réfugiés, clandestins, migrants), de pans entiers de la mémoire collective, s'inspirant des techniques du Kabuki, du Nô ou du Bunraku, ce théâtre de situations libère la narration de toute exigence chronologique ou même logique, multiplie à l'envi les langues et combine des fragments de destins éclatés qui se croisent et s'hybrident en générant une grande puissance onirique au sein de nos « modernes odyssées », à moins qu'il ne s'agisse de « nos petites apocalypses » :

Le monde explose autour de nous... et nous, nous tentons de faire un spectacle sur... sur quoi au fait ? Si je te disais que les comédiens et moi-même nous sommes retrouvés travaillant sur... presque rien. Ce presque rien que nous appelons malheur, bonheur, souvent regrets, parfois heureusement révélations. Nos petites apocalypses. Nos sillages à peine tracés que déjà disparus. Nos traces, aussi invisibles que celle d'un serpent sur le sable (55).

Cependant, le conte inspire également des formes plus modestes, plus dépouillées, mobilisant les moyens beaucoup plus réduits d'un théâtre pauvre, telles que les spectacles d'objets recyclés et de marionnettes d'Ilka Schönbein, qui parcourt l'Europe depuis deux décennies avec son Theater Meschugge (« fou » en yiddish). On est susceptible de suivre son itinéraire artistique depuis *Métamorphoses* (1992), tragédie burlesque à

(54) Josette FÉRAL, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine, dresser un monument à l'éphémère*, Montréal, XYZ Éditeur, 1995.

(55) Ariane MNOUCHKINE, « Lettre à un ami », 18 octobre 2006, à propos des *Éphémérides*. <http://www.theatre-du-soleil.fr>





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

destination du théâtre de rue, consacrée à la Shoah, dont elle donne ensuite, avec *Métamorphose des métamorphoses*, une version pour la scène, jusqu'au *Roi grenouille* (2006), à *La Vieille et la Bête* et à *Faim de Loup*, d'après les frères Grimm. Dans ce dernier spectacle daté de 2009, réalisé sur une musique d'Alexandra Lupidi, le Petit Chaperon est devenu un clown blanc (interprété par la comédienne Laurie Cannac), qui cherche péniblement à s'extraire de sa couette et à s'affranchir d'une mère omniprésente, tout en faisant corps avec le loup dévorateur qui, littéralement, le possède. Donnant vie aux histoires « pour faire danser ses vieux os » que lui racontait son père, la danseuse-marionnettiste d'origine allemande, formée à la danse eurythmique, n'a besoin que d'un peu de paille, de pommes, de masques, d'accessoires, et surtout de marionnettes en papier mâché où la grotesque présence obsédante des corps donne forme au conte proprement monstrueux et à son rite d'initiation. Ce dispositif très sommaire est placé au service d'une dramaturgie de l'hyperbole, fondée sur l'exhibition des humeurs, des pulsions, des besoins, dans la perspective scatologique et sexuelle d'une esthétique scénique transgressive qui se refuse aux facilités de la *catharsis* et interroge les refoulements et les frustrations au fondement du processus de civilisation occidentale.

 V. UNE DRAMATURGIE ENTRE THÉÂTRE DE LA PENSÉE ET IMPÉRATIFS DU PLATEAU

Une autre façon de poser la question de la modernité du conte théâtralisé consiste à la chercher, non plus seulement dans le théâtre de performance, le happening militant ou les grandes compositions spectaculaires, mais encore dans les nouvelles écritures scéniques contemporaines. Il est en effet frappant de constater le renouvellement des formes de la dramaturgie, sous l'influence des pratiques de transposition dramatique du conte : les signes les plus évidents, en partie contradictoires, en sont la tendance à l'épicisation, l'amplification didascalique, la dilution du dialogue et le retour du Chœur au sein de scénographies symboliques. On peut aisément considérer qu'une part importante des dramaturgies nouvelles puise dans le conte et le mythe la matière d'un théâtre d'allégorie, de métaphore et de parabole, procédant à l'aide d'une « dramaturgie du détour » à vocation heuristique (56).

Tel est le cas de la *Wrestling School* (« école de lutte ») d'Howard Barker, poussant le spectateur jusqu'au seuil d'intolérance. Le dramaturge anglais puise dans le substrat du conte l'inspiration d'un « théâtre de la catastrophe » destiné à « désirer la tragédie, éprouver la tragédie comme un besoin » (57). Son théâtre s'avère obsédé par la mutilation, la mise à mort,

(56) Jean-Pierre SARRAZAC, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002. Ce « théâtre qui pense » articule le geste d'un « auteur-rhapsode » à celui d'un « spectateur-compositeur », comme Jean-Pierre Sarrazac l'explique dans *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999.

(57) Howard BARKER, « Ces tristes lieux, pourquoi faut-il que tu y entres ? », Arles, Actes Sud, 2009.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

la violence, le fantasma, dans des œuvres telles que *Le Cas Blanche-Neige ou Comment le savoir vient aux jeunes filles* (2009) (58), lecture sans complaisance d'une humanité régressive à travers le rite initiatique féminin de passage à l'âge adulte : l'affrontement sexuel entre générations de femmes conduit finalement l'action jusqu'au drame sacrificiel et exacerbe les pulsions de mort au cœur des jeux de séduction et des désirs sexuels. Il en est de même dans *13 objets* (2004), virulente dénonciation de la réification de la civilisation moderne et de la faillite du langage... C'est aussi le cas, dans un contexte autre, de Robert Lepage et de la compagnie Ex Machina, exploitant les ressources des nouvelles technologies, de la vidéo, de la robotique, des multimédias, pour ouvrir le dispositif spectaculaire sur la présence obsédante de l'image, depuis *La Trilogie des Dragons* (1985) jusqu'au *Projet Andersen* (2006), au *Moulin à images* (2008) et au *Dragon Bleu* (2009), sortes de contes scénographiques ultramodernes, indissociables du renouveau du conte québécois contemporain depuis la Révolution tranquille (Daniel Danis, Carole Fréchette), mais aussi d'expériences de croisements inédits entre les formes d'expression artistiques au sein d'un dispositif scénique particulièrement complexe et virtuose...

On assiste surtout aujourd'hui au reflux des exigences du plateau sur les nouvelles écritures scéniques, propices aux manifestations de l'auto-référentialité et de la métathéâtralité. C'est particulièrement flagrant chez Olivier Py, metteur en scène de ses propres adaptations de contes des frères Grimm, qu'il considère comme le « degré zéro de l'écriture », en dépit de sa propre posture, assumée et revendiquée, d'auctorialité. Son triptyque, *La Jeune Fille, le diable et le moulin* (1995), *L'Eau de la vie* (1999) et *La Vraie Fiancée* (2008), est conçu comme une synthèse, certes provisoire, puisque l'expérience est censée se prolonger par une série de douze adaptations, des deux cent uns contes-sources du recueil originel, dont il révèle certains aspects antiques et shakespeariens. Loin d'édulcorer la portée symbolique du conte, comme il est généralement d'usage, le dramaturge a au contraire pour ambition d'en restaurer et d'en exhiber la violence primitive, afin de susciter l'effroi et la sidération du spectateur, comme dans la scène de mutilation de la fille par son père de *La Jeune Fille*, tout en ménageant un subtil effet de distanciation et en désamorçant les tensions au moyen d'une forme de théâtralité excessive parfaitement assumée.

Ses mises en scène de ses propres pièces, d'abord au Théâtre du Rond-Point en 2006, puis au Théâtre de l'Odéon en 2010, s'inscrivent dans une scénographie géométrique à décor unique modulable : elle est délimitée par des rampes d'ampoules fortement connotées par le spectacle de cabaret ou de music-hall qui décomposent l'espace scénique ; le récit, qui s'inspire du dispositif de la situation de contage, est entrecoupé par une dramatisation musicale, sur fonds de fanfare et de performances d'acteurs. L'ensemble, revendiquant un kitsch exacerbé et une interprétation sur-jouée, donne

(58) La pièce est mise en scène par Frédéric Maragnani au Théâtre de l'Odéon en 2009.





forme à une esthétique de type « baroque contemporain » : elle multiplie plaisamment les effets de dissonance et propose une exploration à marche forcée de l'inconscient collectif le plus refoulé, notamment sur le plan des métaphores sexuelles et des pulsions de mort, tout en rendant sensible la dimension existentielle et philosophique de la fable.

Les contes-sources sont en outre passés au prisme d'une lecture théologico-politique, identifiant notamment dans *La Jeune Fille* une « pièce mystique » et dans *L'Eau de la vie* une « pièce politique », pour finalement conclure sur la valeur paradoxale et ambivalente de mystification-démystifiante du conte :

[L]e conte, c'est que bien que nous ne croyions pas aux fantômes, nous sommes capables d'avoir peur quand nous descendons à la cave. Le conte, c'est que nous ne vivons pas qu'avec la raison et qu'il ne faut pas nous parler qu'à ce niveau passionnel. Le conte, c'est cela. Si nous avons l'impression que le monde est désenchanté, notre psyché est encore dans un monde enchanté (59).

Cette articulation entre la dramaturgie et le plateau, nourrie par une expérience métaphysique, est encore plus sensible dans l'œuvre de Joël Pommerat, avec son activité de longue haleine au sein de la Compagnie Louis Brouillard. Il s'est fixé pour objectif de créer une pièce par an pendant quarante ans, selon des principes de création stricts : conscience du collectif, par la pérennisation d'une troupe de sept comédiens et un compagnonnage régulier avec une équipe technique relativement stable ; écriture indissociable du temps de l'expérimentation et de la création ; recherche du « laisser-être » des corps, de la métabolisation du texte théâtral et de la concertation dans la pratique sur le plateau, laissant une large part, voire un rôle structurant à la lumière et au son ; exigence du sens et modularité de la dramaturgie empirique dans le temps long des répétitions, en prise directe avec le « poids des choses » et le « présent de la scène », avec pour seule ambition de « laisser le sens ouvert » (60)... Au-delà de la contradiction apparente entre posture d'auteur et déni d'auctorialité envers des spectacles considérés comme des créations collectives, mais aussi entre écriture scénique et retour à une certaine forme de narrativité discursive, Pommerat procède donc à la déconstruction du conte, dans une perspective de réécriture exigeante qui multiplie renversements, emprunts et variations.

Sa production est jalonnée – c'est tout sauf fortuit –, par différents travaux sur le conte populaire et le conte d'auteur, depuis *Le Petit Chaperon rouge* (2004) jusqu'à *Pinocchio* (2008) et *Cendrillon*, créée au Théâtre de l'Odéon en 2011, sans oublier le stage qu'il a animé à la Maison du geste et de l'image à destination de milieux scolaires autour de la figure du

(59) « Entretiens avec Olivier Py », publié avec le livret accompagnant le DVD des *Contes de Grimm*, Théâtre du Rond-Point, 2006, 67' et 79'. Voir également *Pièce (dé)montée : Contes de Grimm, La Vraie Fiancée*, Dossiers pédagogiques du SCÉRÉN n° 68, décembre 2008.

(60) Joël POMMERAT, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud Papiers, 2007.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

« Petit Poucet » (61). Il redonne au matériau hybride de *Cendrillon*, en compilant plusieurs versions, la dimension d'un récit initiatique où le personnage féminin éponyme apprend à sortir de sa passivité imposée pour se réaliser en tant que personne et prendre l'initiative de son destin. Il procède également à de plaisantes variations : c'est ainsi le jeune prince solitaire, hanté par l'absence de sa mère, qui offre en gage d'amitié sa chaussure à Cendrillon, elle-même obsédée par l'idée d'avoir mal interprété les dernières paroles de sa mère défunte, s'imaginant obligée de penser constamment à elle pour la maintenir en vie dans un improbable ailleurs... Transformant le plateau en espace de projection mentale fantasmatique, il fait de Cendrillon une jeune orpheline abîmée dans la culpabilité d'être vivante et le travail du deuil impossible (62), prisonnière de sa propre maison de verre, où viennent de façon symptomatique se heurter les oiseaux d'un improbable dehors. Comme à l'accoutumée dans les spectacles de Pommerat, une hypnotique voix off synthétise les effets de dissonance volontaire entre les timbres des voix des comédiens, cependant que la lumière architecture les espaces vides et noirs d'un plateau en clair-obscur... Fable morale – où plutôt métaphysique et existentielle –, sur « l'art d'oublier », la pièce est également une saga socio-politico-familiale bien enracinée dans notre temps, à la manière de ses pièces plus sociales et politiques telles que *Ma Chambre froide* (2011). Le dramaturge et metteur en scène cherche à « arracher le conte de l'usure qui le guette » en remettant « à l'épreuve ses rouages » :

Comment arracher le conte à ses figures aujourd'hui datées, à ces rôles trop vite distribués que sont les princes charmants et les jolies princesses, et comment éviter d'exploiter à son tour les filons de merveilleux dont toute une industrie de la distraction tire aujourd'hui son étourdissante matière première. (...) Par la voie du symbole, les contes (il n'est pas question ici de leurs versions édulcorées et mercantiles) ramènent leur auditoire adulte au sentiment profond, original, de ces risques et de ces vertiges du premier âge (63).

Loin de la fabrique du conformisme et de l'économie du divertissement, ce « théâtre-récit », selon l'expression d'Antoine Vitez, remet de façon exigeante au centre du dispositif spectaculaire l'« Homme qui raconte », en faisant entrer en résonance, à travers l'expérience concrète du plateau, le son, la lumière, les corps, les voix et le « texte scénique », tout en ménageant de subtils effets de citation visuelle. Il crée un espace « où on oublie le théâtre et où tout devient possible », où l'on atteint, surtout, « ce point de bascule où le réel devient magique et dévoile toute sa com-

(61) *Du conte au théâtre*, avec la compagnie Louis Brouillard, DVD, SCÉRÉN, 127', février 2008.

(62) Ce qui l'apparente à la petite sœur d'Estelle, l'héroïne de *Ma Chambre froide*, créé la même année.

(63) Daniel Loayza dans le programme du spectacle créé au Théâtre de l'Odéon en novembre-décembre 2011.





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

plexité » (64). Par là même, ce théâtre participe de plain-pied à l'amplification de la voix didascalique, à la dilution du dialogisme, à la mobilisation de formes de communication non verbales (corps, gestes, danses) qui constituent des caractéristiques importantes et récurrentes de la transposition dramatique du conte au sein des nouvelles écritures scéniques contemporaines.

 VI. DE LA TRANSPOSITION DRAMATIQUE AU CONTE THÉÂTRALISÉ

L'expérience du conte traverse donc l'œuvre d'un certain nombre de dramaturges et metteurs en scène, non seulement dans les nouvelles formes d'écriture scénique, mais encore dans le « théâtre jeunesse » (65), au sein desquels la transposition dramatique du conte demeure prépondérante. La dramaturgie du répertoire du théâtre jeunesse (66) s'est pourtant, dans une large mesure, constituée en réaction contre le conte, procédant à la déconstruction de la tradition des adaptations dramatiques à vocation didactique ou pédagogique prédominantes dans les années 1970, sans pour autant renoncer à faire intervenir des protagonistes appartenant généralement au monde de l'enfance. Réactivant la violence du substrat anthropologique et mythologique, actualisant les situations et le personnel dramatiques, mobilisant souvent les ressources du théâtre de marionnettes, du théâtre d'objets ou de la pantomime, aussi bien que des cultures de l'image, insérant au sein de la trame narrative, souvent empruntée à la culture romanesque, des visées idéologiques telles que la dénonciation de la lutte des classes ou de l'aliénation par le système capitaliste, multipliant les messages progressistes et potentiellement émancipateurs, ce théâtre ménage, au cœur du système dramatique, par sa dramaturgie de l'ambivalence, une double réception, à la fois enfantine et adulte, propice à l'éveil de la conscience critique et à l'émergence d'un certain discours sur le monde. Ayant pour ambition de refonder une parole singulière, bien qu'innervée par les grands récits fondateurs, ce théâtre alimente le dense réseau des scènes jeune public, en dépit du reflux des politiques culturelles à son égard (67). C'est particulièrement sensible, dans des registres et selon des procédés très divers, chez Fabien Arca,

(64) *Pièce (dé)montée* : « Pinocchio, d'après Carlo Collodi », n° 43, SCÉRÉN, février 2008. Voir également Joëlle GAYOT, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud Papiers, 2009.

(65) On peut s'en convaincre à travers la sélection opérée par Marie BERNANOCE dans *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil-sous-Bois/Grenoble, Éditions théâtrales/SCÉRÉN, 2006.

(66) *Théâtre Aujourd'hui* n° 9, « Théâtre et enfances : l'émergence d'un répertoire », CNDP, 2003.

(67) Voir en particulier le Manifeste des « Scènes d'enfance et d'ailleurs », rendu public en 2011, visant à remettre en circulation la parole, afin notamment de « permettre, par notre engagement collectif, que nos idées deviennent des forces poétiques et politiques capables de faire exploser cette République des "egos" ». Texte disponible sur : <http://www.scenesdenfance.com/>





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

Jean Cagnard, Bruno Castan, Philippe Dorin, Claudine Galea, Jean-Claude Grumberg, Joël Jouanneau, Suzanne Lebeau, Börje Lindström, Fabrice Melquiot, Jean-Gabriel Nordmann, Nathalie Papin, Dominique Paquet, Claire Rengade, Karin Serres ou Christophe Tostain, parmi bien d'autres...

On estime à 1/4 de la production la part des adaptations de contes et œuvres littéraires pour le seul théâtre jeunesse actuel, incluant aussi bien les « adaptations-récréations » que les « adaptations-recréations » (68). Si certaines adaptations revendiquent leur fidélité au conte-source, telles que les auto-adaptations de Pierre Gripari avec *Huit farces pour collégiens* (publiées en 1989 d'après les *Contes de la rue Broca*, parus dès 1967) ou de Jean-Gabriel Nordmann réécrivant *La Belle au bois dormant*; d'autres se distinguent en vertu de leur liberté par rapport au modèle, comme la trilogie de *La Jeune fille, le diable et le moulin, L'Eau de la vie et La Vraie fiancée* (2009) d'Olivier Py, très librement inspiré des frères Grimm, comme on l'a vu; d'autres encore se caractérisent par un rapport intertextuel très ténu, de l'ordre de la simple citation de connivence ou de l'effet d'attente susceptible d'être trompée, comme dans *En attendant Le Petit Poucet* (2001) de Philippe Dorin: en dépit de l'effet d'annonce du titre, cette pièce est entièrement métaphorique.

Le conte innerve également ce qu'on est en droit de considérer comme de véritables cycles dramaturgiques (69), variations autour de figures emblématiques telles que, de façon prépondérante, « Cendrillon », « Barbe Bleue » ou « Le Petit chaperon rouge ». Leurs transpositions théâtrales vont de l'adaptation relativement fidèle à la plus complète réécriture, sans compter les nombreux effets de citation dans des pièces qu'on ne peut qualifier de contes théâtralisés à proprement parler. La tendance générale est actuellement à un certain affranchissement du conte théâtralisé par rapport au modèle de la transposition dramatique et aux contes-sources qui lui servent d'inspiration. Œuvre emblématique du travail de notre inconscient culturel comme des stratégies dramaturgiques de détournement patrimonial, les *Contes* de Perrault recueillent, aujourd'hui comme hier, les faveurs des avant-gardes théâtrales, mais dans une perspective beaucoup plus libre que par le passé, propice à l'essor du conte d'auteur.

Après une éclipse relative au cours du XIX^e siècle et surtout du XX^e siècle (70), au profit de « Cendrillon », de « Riquet à la houppe » ou du « Petit

(68) Marie BERNAOCE, « Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes: un nouveau regard sur les relations familiales? », Catherine D'HUMIÈRES (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 133-146 (ici p. 134); et du même auteur, « L'adaptation dans le théâtre jeunesse: contre l'esthétique du 'débaras' », *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants*, Grenoble, CRDP, 2008, p. 209-229. Elle définit notamment la « dramatisation » du conte narratif.

(69) Pierre VIDAL, « Cendrillon sur la scène parisienne: les avatars d'un mythe ou d'une fidélité illusoire », Olivier PIFFAULT (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, op. cit., p. 263-269.

(70) Roxane MARTIN, dans *La féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, déjà mentionné, indique quelques reprises de pièces antérieures, notamment celles de Cuvelier





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

Chaperon rouge », la transposition théâtrale du conte-source du « Petit Poucet » retrouve aujourd'hui un second souffle, dans l'écriture dramatique contemporaine francophone aussi bien que dans les nouvelles expérimentations scéniques, particulièrement depuis une dizaine d'années. Elle est emblématique des tendances actuelles de la dramaturgie du conte théâtralisé. La figure du Petit Poucet (parfois associée à celle de Tom Pouce) domine largement le dense réseau d'adaptations de contes, en particulier dans le théâtre jeune public, au point qu'il est permis d'évoquer un « effet Petit Poucet » propre aux « adaptations-recréations » du conte de Perrault (71). Encore est-ce au prix d'une certaine perte de la portée proprement politique du conte, au profit de l'investissement des questions sociales et surtout, familiales et domestiques actuelles liées à l'enfance, relevant de l'intimité, de la subjectivité, voire de la psychanalyse : boulimie, abandon, solitude, confrontation à la violence, quête du père ou de la mère... Autrement dit, la transposition théâtrale contemporaine du conte procède à un quadruple mouvement, de dévitalisation du substrat mythogène et anthropologique du conte ; de dépolitisation relative de son contenu idéologique ; d'amplification poétique et métaphorique de ses motifs symboliques et d'affirmation d'une mythologie personnelle de l'enfant abandonné et de l'exploitation de situations dramatiques inspirées par les structures névrotiques du « roman familial ».

C'est ainsi que l'univers merveilleux du « Petit Poucet » est réduit à une portée symbolique et poétique, à l'image de la féerie moderne. Autant le théâtre du XVIII^e siècle a-t-il surexploité les effets merveilleux du conte-source (72), autant le théâtre contemporain cherche-t-il à l'évacuer, au profit de l'exploitation de la situation d'abandon et d'isolement de l'enfant, parfois même délesté de sa fratrie, et des ambivalences d'une pulsion de dévoration qui n'est plus toujours le propre de l'Ogre. On ne trouve en effet presque aucune mention des bottes de sept lieues, et la figure de l'Ogre est assez systématiquement humanisée, voire réhabilitée. Cependant que les petits cailloux, qui avaient si peu retenu l'attention des dramaturges des siècles précédents, focalisent désormais une part importante de l'amplification poétique et du dispositif scénographique.

(Suite de la note 70)

et Hapdé, et dans une moindre mesure, celle de Jolivet, et seulement sept créations (où Poucet est parfois confondu avec Tom Pouce), parmi lesquelles *Le Petit Poucet ou L'Ogre de la montagne de fer* (1811) de Frédéric, sur une musique de Lanusse et des combats de Lejay, *Les Bottes de sept lieues ou L'Enfant précoce* (1818) de Hullin, *Le Petit Poucet* (1822) de Léon, ou encore *Poucet et Croquemitaine, ou Le Petit Poucet* (1823) de Taylor, et plus tard *Célérat [sic] d'ogre ou Pauvre Poucet* (1839), d'auteur anonyme... Hélène LAPLACE-CLAVÉRIE, dans *Modernes féeries*, déjà mentionné, en dénombre quatre réécritures pour le théâtre du XX^e siècle, par Albert-Birot, Ghéon, Grangé et Gregh.

(71) Marie BERNANOCE, « Les réécritures de conte dans le théâtre contemporain pour les jeunes : un nouveau regard sur les relations familiales ? », *op. cit.* p. 140.

(72) Martial POIRSON, « Le conte merveilleux, ouvroir de littérature dramatique potentielle : le cas des transpositions théâtrales du *Petit Poucet* de Perrault », *Les Scènes de l'enchantement, op. cit.*, p. 133-175.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

Contrairement aux adaptations cinématographiques (73), rares sont les réécritures dramatiques explicites et suivies du conte, comme celle de Caroline Baratoux (74) : à partir de la trame narrative de Perrault, elle fait saillir le vertige de l'expérience limite de la faim et du sevrage, qui contraste avec l'appétit gigantesque de l'Ogre, la confrontation à la violence du père et à l'impuissance de la mère, le rite initiatique de passage à l'âge adulte à travers la série d'épreuves qui s'imposent à Poucet; et elle subsume, sous l'exemplarité du parcours méritant du plus petit et du plus jeune de la famille, susceptible de sauver ses frères, la valeur axiologique de la fable, rendue beaucoup plus morale que dans le conte-source.

L'adaptation est souvent doublée d'une forme d'actualisation et de détournement, comme chez Claudine Galea, qui à l'aide d'une langue à la fois argotique et poétique, féminise le conte en faisant évoluer Petite Poucet (75), « *absolument ravissante* », et ses six sœurs, confrontées à Monsieur Logre, « *très séduisant* », au sein d'un dispositif scénographique qui exploite tous les motifs du conte-source en leur conférant une portée symbolique et métaphysique : « *Il y a toujours quelque part un chemin. Parfois ce chemin traverse la mer, les gratte-ciels, des arbres, et bien d'autres choses encore.* » (didascalie inaugurale, p. 34). L'intrigue n'a que peu de rapport avec le conte de départ : elle articule un récit-cadre où une petite fille apporte un cadeau à une autre, blessée, avec l'histoire d'une Petite Poucet qui entreprend, à l'aide de sept cailloux magiques, un voyage initiatique avec ses sœurs en cherchant à toute force à échapper à l'emprise trop aimante de ses parents. Extrapolant à partir des motifs merveilleux du conte, la pièce en inverse ainsi le schéma d'abandon, par la substitution entre parents absents et parents trop présents, et la réhabilitation de l'Ogre aux pouvoirs de séduction irrésistibles.

La scénographie est essentiellement centrée sur l'exploitation des petits cailloux blancs (qui sont de vrais cailloux), sorte de fil rouge de l'intrigue; d'élément presque unique de décor (« *Sur le plateau, il y a simplement une porte et sept cailloux blancs. Avec ça, la lumière, qui met en valeur les contrastes, accentue la beauté, guide la petite fille sur son chemin.* », p. 34), seulement associé à de nombreuses projections vidéo; de principe d'organisation de l'espace du plateau (« *Petite Poucet dessine un chemin avec ses cailloux blancs, en direction de la porte.* », scène 3), bénéficiant de didascalies très précises; et surtout de clef d'interprétation symbolique de la pièce, alors que l'« Air des Sept Cailloux » revient comme un *leitmotiv* (scènes 3, 9, 11 et 12). C'est particulièrement frappant vers la fin de la

(73) Ainsi notamment d'Olivier DAHAN dans *Le Petit Poucet*, Studio Canal, 2007, 87', dans des décors de Régis Loisel, avec Romane Bohringer, Élodie Bouchez, Samy Naceri, Catherine Deneuve et Saïd Taghmaoui.

(74) Caroline BARATOUX, *Le Petit Poucet*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Heyoka Jeunesse », 2008.

(75) Claudine GALEA, *Petite Poucet*, Montpellier, Espaces 34, « Théâtre jeunesse », 2009.





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

pièce, mêlant didascalies internes et externes, salle et plateau, fable et représentation :

Elle pose le dernier caillou. Et au moment de disparaître, elle se retourne.

Y a un caillou sur la table de la cuisine. Un tout petit. Bien sûr que tu le verras pas. Mais il est là. Salut.

Elle quitte le plateau et, toujours posant et ramassant ses cailloux, passe dans les coulisses, ou bien traverse le public jusque dans le hall du théâtre et dans la rue. On continue d'entendre sa voix joyeuse qui chante.

À quoi ils servent tes cailloux.

À faire le chemin.

T'iras pas loin avec sept cailloux.

Si. Avec sept j'irai partout.

J'irai loin.

Je ferai mon chemin.

(...) Je vais loin.

Je fais mon chemin.

(Scène 11)

L'auteur canadienne Suzanne Lebeau suit une démarche comparable avec son adaptation actualisante de *L'Ogrelet* (76) : « Car si l'Ogrelet est un conte moderne, / Il puise dans la tradition ses métaphores » (p. 81). Sa pièce évacue la figure de Poucet, ou plutôt l'agrège à celle de l'Ogre, devenu entretemps un petit Simon de six ans, qui a « le regard d'un adulte fou dans son visage d'enfant sage » (p. 34). Celui-ci fait à l'école l'expérience de pulsions meurtrières à la seule vue de la couleur rouge. Il découvre, par la confiance de sa mère, qu'il est le fils d'un Ogre qui l'a abandonné pour le sauver de l'infanticide. Le jeune garçon s'impose alors un exil initiatique fait de trois épreuves destinées à le guérir de son « ogreté » et à lui permettre de surmonter ses fantasmes de dévoration et son goût vampirique pour le sang. Il accepte ainsi de faire « une trêve avec soi-même et avec le monde... », sans pour autant renoncer à sa part de « sauvagerie », réconciliant en lui « le loup, / qui s'est inscrit dans notre mémoire comme l'ennemi » (poème postface, p. 81).

Ainsi, dans la majorité des cas, la relation d'intertextualité avec le conte-source est diffuse et l'auteur dramatique joue, tantôt sur l'effet de connivence implicite envers ce qui est devenu le fond commun d'une compétence culturelle partagée par la plupart des enfants européens d'aujourd'hui ; tantôt sur la captation de la portée symbolique et du pouvoir évocateur de la situation d'isolement de l'enfant perdu. Le plus souvent, la profusion des adaptations contraste fortement avec le minimalisme dramaturgique de la transposition, qui parfois se réduit à un simple effet de citation ou mieux encore, à l'amplification d'un motif isolé. Tel est le cas chez Nathalie

(76) Suzanne LEBEAU, *L'Ogrelet*, Paris, Théâtrales, 1997, créé par Christian Duchange au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers le 15 mars 2008, avec Géraldine Pichon et Pascal Delannoy.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

Papin, où l'exploitation du conte-source est toujours implicite, mais en même temps jamais totalement absente, et revêt une valeur matricielle au sein de son système dramaturgique : ainsi de *Mange moi*, où une jeune fille boulimique marginalisée sympathise avec un ogre qui ne mange plus d'enfants ; du *Pays de rien*, où une jeune princesse évolue dans un royaume marqué par l'absence de tout et fait l'expérience de la solitude et du dénuement ; de *Debout*, où un enfant de dix ans se lance dans une quête initiatrice à la recherche d'une « Mère des Mères » aux allures d'ogresse (77)...

C'est chez Philippe Dorin, dans *En attendant le Petit Poucet* (78), que le double mouvement de prise de distance et d'exemplification du conte-source est le plus sensible. Présente dans le titre et la première réplique de la pièce, la référence à Perrault disparaît ensuite presque totalement, à mesure que l'intrigue s'autonomise, tout en restant implicitement fondatrice pour l'ensemble de l'œuvre et en multipliant les emprunts à valeur de citation, bien que l'argument véritable de la pièce soit davantage inspiré par une citation d'Arthur Rimbaud (« Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course, / Des rimes. Mon auberge était à la Grande Ourse. ») placée en *incipit* : deux enfants abandonnés, Le Grand et La Petite, errent dans le vaste monde à la recherche « du petit coin où on pourra retirer [ses] chaussures et poser [ses] pieds sur un petit tapis », accompagnés d'un petit caillou blanc, cependant qu'un chariot passe au loin, charriant d'autres cailloux blancs. Ce périple les conduit finalement, non pas à la réconciliation artificielle et conventionnelle avec leurs parents, mais dans une maison où ils sont attendus par quelqu'un « qui cherche désespérément une histoire », révélant que ce petit coin, objet de la convoitise des enfants, n'est autre qu'une page blanche propre à accueillir tous les récits, métaphore transparente du conte en train de s'écrire susceptible d'organiser la scénographie. À l'instar du conte philosophique de Voltaire *Micromégas*, le dénouement de la pièce de Dorin prend ici la portée allégorique et métathéâtrale d'un récit-parabole, tout comme l'hommage à Samuel Beckett et l'évocation de la crise du drame suggérés par le titre.

Finalement, comment mieux résumer les aspirations contradictoires des nouvelles dramaturgies du conte théâtralisé, qui s'affranchissent progressivement de la transposition théâtrale des origines, qu'en mettant en scène, à l'exemple de Christian Poslaniec, expert en détournement parodique, dans *Le Petit Chaperon rouge* (79), la fin tragi-comique du personnage de Charles Perrault, sorte de mort symbolique de l'auteur ? Entré en scène « vêtu comme au temps de Louis XIV », sous l'injonction du Spectateur et du Loup (80), pour modifier le dénouement contesté de son propre conte

(77) Nathalie PAPIN, *Mange moi*, Paris, L'École des loisirs, 2002 ; *Le Pays de rien*, Paris, L'École des loisirs, 2006 ; *Debout*, Paris, L'École des loisirs, 2000.

(78) Philippe DORIN, *En attendant le Petit Poucet*, Paris, L'École des loisirs, 2001.

(79) Christian POSLANIEC, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Retz éditeur, 2007.

(80) « Je croyais qu'il était mort depuis des siècles. (...) Ça n'empêche pas de l'imaginer ! Et des loups, vous en avez rencontré beaucoup ces temps-ci ? » (dernier acte, scène 2).





REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

(« Je trouve scandaleux que vous nous laissiez sur notre faim ! »), il tente de se justifier maladroitement, en invoquant l'ineptie des « Frères Grimace », supposés lui avoir volé son histoire ; il explicite ensuite doctement la morale de son récit, sans emporter la conviction. Il est finalement, sans autre forme de procès, dévoré par le loup, qui par ailleurs entretient une liaison avec le Petit Chaperon rouge, dans une scène burlesque, mais en coulisses, tout en respectant les bienséances :

Pendant la tirade, à l'arrière-scène, passent, enlacés, Petit Chaperon rouge et le loup. Le masque du loup est positionné derrière la tête de l'acteur, si bien que les spectateurs ne le voient que lorsque le couple sort. Ayant terminé sa tirade, l'auteur contemple le public d'un air vaniteux. Le loup, masqué normalement, rentre et grogne en s'approchant de l'auteur. Ce dernier devient nerveux et se sauve, poursuivi par le loup. Ils sortent. En coulisses, on entend des grognements, des bruits de lutte, puis le silence. Le loup réapparaît. Il marche lourdement en se frottant le ventre.

LE LOUP

Maintenant, c'est VRAIMENT fini ! Bonsoir !

Noir. Musique.

(Scène Finale)

Dès lors, le conte n'est plus un patrimoine culturel fécond, autorisant une infinité de variations rétrospectives en cent actes divers, mais l'espace de projections, d'expérimentations scéniques prospectives et surtout, l'horizon d'attente impossible d'un théâtre contemporain qui puise en lui les ressources de son propre décentrement ou même dépassement. Le conte apparaît alors, plus que jamais, fécond, jusque dans sa propre négation...

VII. VERS UN RÉENCHANTEMENT DU MONDE ?

Si le conte, par sa vocation critique et ses modalités pratiques de réactivation d'un certain type de merveilleux spectaculaire, est à l'honneur dans la création théâtrale contemporaine, c'est sans doute à la fois parce qu'il revêt une dimension anthropologique de premier plan et parce qu'il relève d'une sorte de politique de l'enchantement, dans un contexte historique général de profonde mutation du rapport à la fois esthétique, social, culturel, mais surtout idéologique au récit fabuleux et au mythe moderne (81) au sein d'un espace public structuré par la représentation.

L'œuvre d'art elle-même est entrée, au cours du XX^e siècle, dans l'« ère de sa reproductibilité technique », entraînant la déperdition de son « aura », autrement dit de la communion mystique et intransitive entre l'artiste, l'œuvre et son public, sanctionnant simultanément la désacralisation de l'œuvre d'art et la désincarnation de la relation à l'œuvre. Un tel changement

(81) Roland BARTHES, *Mythologies*, « Le mythe aujourd'hui », Paris, Seuil, 1957, p. 193-247.





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

de statut de ce qu'on appelle aujourd'hui un « bien culturel symbolique », sous l'effet conjoint de sa reproduction à grande échelle et de sa diffusion de masse, compromet notamment le séculaire « pouvoir germinatif » du conte : celui-ci est envisagé, à l'instar de Walter Benjamin, commentant l'œuvre du romancier russe Nicolas Leskov, comme un art de l'éloignement, aussi bien spatial que temporel. Il est particulièrement sensible à travers la dévitalisation progressive de la figure du narrateur comme de la fonction heuristique, gnostique et métaphysique du récit (82). Plus généralement, il se caractérise par la déperdition de l'art du conteur, héritier de l'art de raconter, lui-même incarné par les figures archétypales du navigateur et du paysan, relayés plus tard par l'artisanat, qui « fut sa haute école ». En effet, ce qui s'apparente à un véritable « déclin du récit » au sein du « domaine de la narration » se manifeste à la faveur de l'apparition du roman, de l'essor de l'historiographie et du triomphe de la bourgeoisie au sein du capitalisme moderne (p. 120-122). Une telle évolution entraîne une sorte de « point d'indifférence créatrice » (p. 132 puis 135) et substitue un rapport mémoriel à la relation existentielle au récit et à la parole du conteur, longtemps considéré comme le « premier conseiller de l'humanité » (p. 134-135), tenant son autorité de la mort elle-même (p. 130).

À partir de ce moment là, « l'art du récit tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition » (p. 120). L'entrée dans les sociétés de la communication médiatique modernes a pour effet de substituer l'information, qui « n'a de valeur qu'à l'instant où elle est nouvelle » (p. 124), au récit, qui par définition « ne se livre pas » (p. 124), constitue la « forme artisanale de la communication » (p. 126), « naît de l'accumulation de ses versions successives » (p. 129) et se caractérise par le partage de la « compagnie du conteur » (p. 138) qui « s'enracine toujours dans le peuple » (p. 140)... Mais le conte, d'un point de vue anthropologique, demeure surtout l'opérateur d'un « enchantement libérateur », susceptible de faire rempart à la « détresse du mythe » : « Le conte nous renseigne sur les premières mesures prises par l'humanité pour dissiper le cauchemar que le mythe faisait peser sur elle. » (p. 141).

Par conséquent le développement, à la faveur du capitalisme moderne, d'une culture de masse, ainsi que l'inflation d'une médiasphère fondée sur un rapport purement informatif au langage, voire instrumental à la communication, se conjuguent pour désertir le terrain du récit et désactiver les fonctions sociales et culturelles qui lui sont traditionnellement dévolues. Alors que l'art de raconter des histoires – ou *storytelling* – s'imisce dans toutes les dimensions de la vie sociale (campagnes électorales, prévisions économiques, messages publicitaires, justifications militaires), investissant, en les mettant en scène, toutes sortes de productions de discours, se mettent en place des modes nouveaux d'aliénation par le langage au sein de l'ordre du discours : un tel phénomène entraîne une réarticulation paradoxale,

(82) Walter BENJAMIN, « Le Conteur », *Œuvres III, op. cit.*, p. 125 et « Le Narrateur », *Écrits français*, Gallimard, Folio « Essais », 1991, p. 274. C'est la source des citations qui suivent.





mais surtout une actualisation inattendue du rapport à l'art théâtralisé du conteur, considéré désormais comme un mode privilégié de résistance à la pensée dominante, de réappropriation critique d'un « espace public oppositionnel » envisagé comme alternatif à l'« espace public structuré par la représentation bourgeoise » (83). C'est surtout un puissant vecteur d'émancipation des communautés de la parole par rapport au « nouvel ordre narratif » et à son « hold-up sur l'imaginaire ». L'art du conteur, en régime de modernité, ouvre ainsi la possibilité de « contre-narrations » susceptibles d'alimenter un affrontement symbolique avec les « machines à fabriquer des histoires et à formater les esprits » (84). Il est en outre à même de reconquérir son « pouvoir de scénarisation » de plein droit au sein d'une « mythocratie » (85), voire d'une « théâtrocratie » plus que jamais configurée, au sein des démocraties contemporaines, autrement dit des sociétés de l'information et de la communication et de leur *soft power*, par des fables et mythes modernes d'une particulière efficacité performative...

Dans une telle perspective, le conte théâtralisé apparaît, à bien des égards, comme une pratique artistique résistante, propice à l'émergence de paroles émancipatrices. En dépit de son apparence parfois conservatrice, voire réactionnaire, il peut être considéré comme faisant émerger un « texte caché » à l'intérieur du discours dominant à vocation consensuelle. Comme tel, il est susceptible d'être érigé au rang des « arts de la résistance » analysés par James Scott au sujet de ce qu'il qualifie d'« infrapolitique des subalternes », affleurant sous les situations de subordination apparente : on peut en effet distinguer « texte public » (*public transcript*), « autoportrait des élites dominantes telles qu'elles aimeraient être vues », destiné à « naturaliser le pouvoir » ; et « texte caché » (*hidden transcript*), « discours qui a lieu dans les coulisses, à l'abri du regard des puissants » et « consiste en des propos, des gestes et des pratiques qui confirment, contredisent ou infléchissent, hors de la scène, ce qui transparaît dans le débat public ». Entre les deux s'immiscent des stratégies d'opposition masquée et de résistance détournée, reposant sur une « politique du déguisement et de l'anonymat » ; mais aussi des stratégies relevant de l'affrontement ouvert, à l'occasion de véritables « Saturnales du pouvoir », par « rupture du cordon sanitaire séparant le texte caché du texte public ». Dans une telle optique, on comprend que « faute d'un accès privilégié à l'arrière-scène, à moins d'une rupture au sein même de la performance, il nous est donc impossible de remettre en question le statut d'une représentation, qui pourra bien être convaincante, tout en étant fausse » (86).

(83) Voir à ce sujet la remise en cause de la thèse de Jürgen HABERMAS par Oscar Negt dans *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007 ; mais aussi le numéro de *Multitudes* n° 39, 2009/4.

(84) Christian SALMON, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008.

(85) Yves CITTON, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

(86) James C. SCOTT, *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, notamment p. 18-19 puis p. 32-33 (citation p. 19).





OUVERTURE

PAROLE VIVE : LE CONTE ENTRE ARTS DU RÉCIT ET DU SPECTACLE

L'enchantement, la merveille propres au conte théâtralisé ont partie liée avec un tel dispositif esthétique et idéologique, a fortiori dans l'environnement technoscientifique qui caractérise notre époque, marquée par l'émergence d'un certain « capitalisme cognitif » (87), alors que la philosophie politique, soucieuse avant tout de restaurer la légitimité d'une « morale universelle » fondée sur la « valeur esprit », ne cesse d'appeler de ses vœux le « réenchantement du monde » au sein des « tribus postmodernes » (88); elle engage ainsi à la plus grande prudence face au « populisme industriel » instrumentalisant la culture dans le cadre d'une économie de l'attention et de la captation de temps de cerveau humain disponible (89).

C'est dans une telle configuration historique que Bruno Latour invoque la « culture scientifique » comme nouvel « espoir de Pandore » : il revendique la constitution d'« humanités scientifiques », fondées sur une conception collective de l'intelligence, mutualiste de l'acte de penser, d'éprouver et de prouver, ainsi que sur une nouvelle cartographie des domaines de connaissance comme des espaces de parole (90). L'objectif est de rompre en visière avec la dérive « relativiste » de la politique et de fonder en raison une vision réaliste de la science moderne. Abolissant la frontière entre objectivité des faits et affabulations délirantes, le néologisme « faitiche » (contraction de faits et de fétiches) permet ainsi de porter à nouvel examen les deux principaux procédés par lesquels la pensée occidentale moderne s'est distinguée d'autres configurations socioculturelles : la critique de la croyance et son corollaire, la croyance en la critique (91). L'univers de la science et le territoire de la croyance peuvent ainsi s'interpénétrer, dans une réévaluation commune : elle est rarement aussi apparente qu'au sein du conte théâtralisé, particulièrement propice à l'expérimentation d'« arts politiques » à venir...

MARTIAL POISON

Université Stendhal-Grenoble 3
UMR LIRE-CNRS

(87) Yann MOULIER-BOUTANG (dir.), *Politiques des multitudes. Démocratie, intelligence collective et puissance de la vie à l'ère du capitalisme cognitif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007; du même auteur, *Le capitalisme cognitif. La grande transformation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 et *L'Abeille et l'économiste*, Paris, Carnets Nord, 2010.

(88) Michel MAFFESOLI, *Le Réenchantement du monde*, Paris, Perrin, 2007.

(89) Bernard STIEGLER, *Arts Industrialis. Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2006. Le projet est une réponse à l'université d'été du Medef en 2005, prenant pour thème de débat la question du « réenchantement du monde ».

(90) Bruno LATOUR, *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2001 et *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, Paris, La Découverte, 2010.

(91) Bruno LATOUR, *Petite Réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches* [1996], suivi de *Iconoclash*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond-La Découverte, 2009.

