

## « Du conte à la scène lyrique »

### *Sous le signe du merveilleux*

Opéra et contes de fées sont sous le signe du merveilleux. Aux origines mêmes de l'opéra en France, s'était scellée cette alliance. Lors de la Querelle des Anciens et des Modernes, les défenseurs de l'opéra sont ceux qui remettent à l'honneur les contes de fées : Perrault, en France, étant le plus significatif, tandis qu'un Boileau exclut du Parnasse ces genres considérés comme inférieurs. Dans la théorie qui s'élabore sur les divers arts de la scène, la réflexion sur le merveilleux est un point nodal : c'est par le merveilleux que se distinguent tragédie et opéra. Le merveilleux est estompé autant que possible du *Phèdre* de Racine, alors que Rameau et son librettiste, l'abbé Pellegrin, n'hésitent pas, pour *Hippolyte et Aricie* à faire paraître sur la scène le monstre marin fatal à Hippolyte. La notion de vraisemblable est au centre de ces discussions ; le vrai peut n'être pas toujours vraisemblable, concède Boileau. La tragédie peut bien exploiter les domaines où les actes humains, dans le bien comme dans le mal, frise l'invraisemblance, mais jamais elle ne se permettra de faire paraître sur scène des fées ou des lutins. La métamorphose était bonne pour le théâtre baroque, c'est le Matamore de l'*Illusion comique* qui prétend changer de forme ; mais Corneille renonce au merveilleux lorsqu'il écrit les grandes tragédies classiques. L'opéra au contraire est le domaine du féérique ; les métamorphoses ravissent le public qui aime aussi que les machines, sans se soucier de l'unité de lieu, transforment un jardin enchanteur en un désert, ou inversement.

### I

#### *Cendrillon. Grimm et Perrault*

On comprend bien que Cendrillon ait sollicité l'imagination des conteurs aussi bien que des auteurs d'opéras et de ballets. Ce conte que l'on retrouve dans les mythologies les plus diverses, en Egypte (la courtisane Rhodopis, aux yeux de rose), en Chine, avec l'histoire de Ye Xian, dans les *Mille et une nuits*, enchante aussi bien Mme d'Aulnoy, que les frères Grimm (*Aschenputtel*) que Charles Perrault qui lui donne la forme la plus connue en France.<sup>1</sup>

La version de Grimm diffère assez substantiellement de celle de Perrault. D'abord par l'importance donnée à la mère et à sa mort. Chez Perrault, nous apprenons bien que les malheurs de la pauvre Cendrillon proviennent du remariage de son père, mais Perrault ne nous dit pas que la petite fille retourne à plusieurs reprises sur la tombe maternelle : le noisetier qui y fleurit est comme une réincarnation et c'est sur ce noisetier que les oiseaux salvateurs se manifestent, messagers de l'au-delà. Même présence, à côté de Cendrillon, des deux demi-sœurs méchantes. Mais on retrouve chez Grimm un élément qui, en France, relève de *la Belle et la Bête*, telle que Mme Leprince de Beaumont l'a transcrite : le voyage du père et les cadeaux qu'il doit rapporter à ses filles, avec le contraste entre les désirs somptueux des deux méchantes, et la simplicité du vœu de Cendrillon. Elle n'a même pas demandé une rose, mais simplement un rameau : le rameau est plus susceptible de porter la vie que ne l'est la fleur coupée. D'autre part le conte de Grimm donne une plus grande place au monde animal et végétal : ce sont les oiseaux non la fée qui aident la petite Cendrillon à

---

<sup>1</sup> Voir *Sous la cendre : figures de Cendrillon*, anthologie par N. Belmont et E. Lemire, Corti, 2007. Marc Soriano, *Les contes de Perrault, Culture savante et culture populaire*, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

trionpher des épreuves infligées par la méchante belle-mère. Le merveilleux est dans la nature. Le conte de Grimm fonctionne sur le système ternaire fréquent dans ce type de récits, Perrault préfère ne pas s'y soumettre. Enfin il y a de la cruauté dans la version de Grimm : l'épreuve de la pantoufle s'accompagne d'une mutilation d'une partie du pied des méchantes sœurs, et du sang, révélateur, coule qui souille la chaussure. La punition des sœurs est sans rédemption. Ce sont les pigeons qui se chargent de les punir en les privant de leurs yeux.

Je laisse aux folkloristes et aux spécialistes de Grimm l'analyse de ces variantes : Grimm connaissait la version de Perrault, mais, conformément à son dessein général, il a désiré puiser dans le folklore germanique ; des études plus précises permettent de savoir ce qu'il doit à ces folklores, ce qu'il doit à la tradition française. Ce n'est pas ici notre propos. On se contentera de souligner combien le récit de Perrault est plus simple, plus linéaire, et c'est peut-être (outre le rayonnement européen de la littérature française aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle) ce qui explique qu'une majorité des adaptations sur la scène lyrique suive la version Perrault, de préférence à la version Grimm.

Mais avant d'en venir à ces adaptations, et sans vouloir tenter d'explorer les quelque cinq cents versions de ce conte, il faut cependant signaler qu'en Italie, Basile Giambattista fait place à une tradition où Cendrillon est reliée au thème de l'animal merveilleux ; elle est la « chatte des Cendres », la « Gatta cenerentola », dans le recueil *Le conte des contes ou le divertissement des petits enfants, Pentamerone*, I, 6. Mais il est significatif que le librettiste de Rossini s'inspire plus de Perrault que de la tradition italienne. Peut-être parce qu'alors Paris est une capitale culturelle incontestée et que ces créateurs visent le succès parisien, peut-être aussi parce que le conte de Perrault dans sa simplicité se prête bien à la scène. Beaucoup de versions lyriques et chorégraphiques de Cendrillon semblent s'inspirer plus de Perrault que de Grimm. Néanmoins ces versions de Cendrillon permettent de voir les difficultés et les possibilités de ce passage du conte à la scène où le merveilleux doit affronter les problèmes de la représentation.

On retrouve les éléments essentiels du merveilleux dans ce conte, avec l'objet magique: la baguette de la fée, la chaussure de verre (et le fétichisme du pied, peut-être encore plus sensible si l'on orthographie verre plutôt que « vair »<sup>2</sup>), les métamorphoses : de la robe, des rats, de la citrouille, l'heure fatidique, enfin l'ascension sociale qui, comme par magie, fait passer l'héroïne d'une condition misérable au début du conte à une condition royale à la fin.<sup>3</sup>

Le thème avait tout pour plaire à l'opéra, qui tire le meilleur parti de la métamorphose, de l'objet magique<sup>4</sup>. Le conte prévoit aussi une scène de bal, et par ses origines mêmes en France, l'opéra était lié au Ballet de cour ; pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, et encore au XIX<sup>e</sup>, et partout en Europe, il semble indispensable qu'il y ait des intermèdes de ballet à l'opéra. S'il n'y en a pas, le public en réclame, et la presse se fait l'écho de ces exigences<sup>5</sup>.

### ***Cendrillon à l'opéra***

Cendrillon était donc le conte idéal pour l'opéra, et de fait, même pour ne s'en tenir qu'à quelques œuvres, on est frappé par le succès du thème. Dès 1759, Louis

---

<sup>2</sup> Evidemment on se reportera à Bettelheim, *Psychanalyse des contes*.

<sup>3</sup> Voir les analyses devenues classiques de Propp.

<sup>4</sup> Voir B. Didier, *Le livret d'opéra au XVIIIe siècle*, Oxford, SVEC, 2013.

<sup>5</sup> Ainsi pour les opéras de Gluck.

Anseaume(1721-1784), librettiste fécond qui a travaillé pour le théâtre de la Foire et aussi pour Rameau (*Platée*) écrit pour la Foire Saint-Germain, une *Cendrillon* avec la musique de Laruelle . En 1810, sur un livret de Ch. Guillaume Etienne, Nicolas Isouard, dit Nicolo, donne à la salle Feydeau (2 février) une *Cendrillon*, avec le sous-titre bien caractéristique « opéra féerie en trois actes » Grand succès, Mlle de Saint-Aubin dans le rôle de Cendrillon, fait merveille. Six parodies vont alors voir le jour, ce qui est le signe du succès de l'œuvre. <sup>6</sup>Elle sera reprise en 1845 avec l'orchestration de A. Adam ; en 1877, on y ajoute encore des danses (de Lully, de Desmarest, de Gossec). *La Cenerentola* dernier opéra-bouffe de Rossini au Teatro Valle à Rome, le 28 janvier 1817 va rapidement être joué aussi à Paris et Stendhal ne manque pas d'en parler dans sa *Vie de Rossini*, non sans quelques réticences <sup>7</sup>.

Massenet avec un livret d'Henri Cain et Paul Collin, compose en 1894-95 une *Cendrillon*, donné à l'Opéra-comique le 24 mai 1899, avec un grand succès : le thème porte bonheur, semble-t-il, à tous ceux qui s'y risquent. Il faut aussi ne pas oublier Pauline Viardot dont l'opéra-comique « de chambre », est composé en 1883 et ne sera donné qu'en 1904 : tout récemment, en 2013, l'Opéra comique nous a permis de découvrir cette œuvre, négligée jusqu'ici, comme l'ensemble de son œuvre musicale de la compositrice On devrait encore citer la *Cenicienta* du chilien Jorge Pena Hen(1928-1973) avec le livret d'Oscar Jara Azocar (1910-86), mais nous n'essaierons pas de donner une liste des œuvres nombreuses nées de ce conte. Cependant il faut souligner l'importance des ballets dans l'histoire du mythe. Non seulement, comme nous l'avons dit, les opéras intègrent des épisodes de danse, en particulier grâce à la scène du bal chez le prince, mais des oeuvres entièrement chorégraphiques sont multiples, et pour n'en citer que quelques unes : la *Cendrillon* de Marius Petipa (Enrico Cecchetti et Lac Ivanov) créé en 1893 au théâtre Marinski, celle de Berlin 1901, sur la musique de Strauss fils ; en 1938, à Londres, Fokine donne une *Cinderella*. On en restera à la *Cendrillon* de Noureev (1945) sur la musique de Prokofiev, à l'Opéra Garnier, le 25 octobre 1986, sur laquelle nous allons revenir.

## II

On aurait tort cependant si l'on voyait dans la prolifération de ces œuvres, le triomphe du merveilleux : elles font aussi apparaître les dangers qu'il court : moralisme, influence du théâtre parlé, exigences des tessitures, rationalisation, modernisation. Le danger du moralisme est inclus dans le conte même, la conclusion du conte souligne la valeur éthique contenue dans des récits qui parfois n'en offrent qu'un prétexte assez vite dénoncé – ainsi pour *le Petit chaperon rouge* ! Notre lecture actuelle des contes va plus vers la psychanalyse que vers la morale. Cependant il y a incontestablement dans l'histoire de Cendrillon des éléments qui peuvent être exploités pour en tirer une leçon profitable aux enfants et même aux adultes ; d'abord le destin ou Dieu finit toujours par rétablir la justice : la pauvre petite fille triomphe des persécutions de ses vilaines demi-sœurs ou de sa belle-mère. À la fin les méchants sont punis et les bons récompensés. Les valeurs de pardon sont exaltées ; Cendrillon, loin de se venger, fait retomber ses bienfaits que celles qui autrefois l'avaient accablée. Le XIX<sup>e</sup> siècle est moralisateur.

---

<sup>6</sup> 1810 aussi au théâtre des Variétés, *La Petite Cendrillon ou la chatte merveilleuse*, Folie- vaudeville en un acte de Dasaugiers et Gentil.

<sup>7</sup> *Vie de Rossini, O.C.*, Cercle du Bibliophile, t. XXIII, p.311 et sq. Ce que regrette Stendhal, c'est une certaine perte du merveilleux et du « beau idéal » qui ramène l'histoire de Cendrillon à l'ambition sociale. L'opéra de Rossini est trop français, à ses yeux.

Ainsi, et quel que soit le charme de l'opéra de Rossini, on peut y dénoncer un recul du merveilleux assez significatif, et Stendhal l'a bien senti. Le sous-titre est déjà révélateur « Ossia la bontà in trionfo ». Des éléments surnaturels sont supprimés. La pantoufle est remplacée par des bracelets, ce qui évitera à la cantatrice d'avoir à montrer son pied ! On peut évidemment rire de ce scrupule qui nous semble ridicule, et l'était moins au début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il est plus intéressant de voir là comment le passage du texte à la représentation, donc la nécessité pour la scène de rendre le texte visible peut entraîner des modifications. Des éléments empruntés à la comédie contribuent à compliquer l'action : le déguisement, le quiproquo sont du domaine du théâtre, tandis que la métamorphose relève du merveilleux du conte et de l'opéra. Ramiro déguisé en valet tombe amoureux d'Angelica, Dandini, valet de Ramiro est déguisé en prince. Nous sommes chez Marivaux.

Il y a aussi chez Rossini une curieuse transposition du féminin au masculin; la méchante belle-mère est remplacée par le beau-père Don Magnifico. Que devient la fée ? elle est plus ou moins remplacée par le tuteur Aldoro (qui s'est déguisé en mendiant à l'acte I). On peut s'étonner. Je me demande si ces transformations ne sont pas dues tout simplement à la nécessité d'équilibrer les voix d'hommes et les voix de femmes. Il fallait des basses : Don Magnifico, et Aldoro assurent cet équilibre.

L'opéra de Nicolo (2.2.1810) précède de peu celui de Rossini – il semble que Nicolo soit destiné à ce rôle de prédécesseur : n'a-t-il pas donné un *Barbiere di Siviglia* en 1796 ? – Le moralisme y triomphe et le psychologisme. Ainsi ont disparu la marraine-fée, la baguette magique, le carrosse-citrouille. Le symbolisme est trop appuyé, ainsi au début de l'acte II, à propos de la rose magique que Cendrillon doit conserver, est-il nécessaire d'expliquer : « Conservez bien votre bonté » ? L'amour tient lieu de magie, thème souvent exploité au théâtre, mais qui permet d'évacuer toute intervention surnaturelle. Il est vrai que le responsable du livret est Charles-Guillaume Etienne (1777-1845), auteur de comédies (*Les deux gendres*), personnage officiel, rédacteur en chef du *Journal de l'Empire*, qui sera exclu pour cette raison de l'Académie en 1816, mais réélu en 1829. Député de la Meuse, le *Charivari* (20.9.1833) se moque et prétend qu'il « dort à la Chambre comme il dort à l'Institut, ne se réveille qu'aux heures des repas ». Daumier sculptera un buste-caricature : on supposera que le physique d'Etienne était plus élégant vingt ans auparavant, et qu'il s'endormait moins facilement ! il n'empêche, il incarne pour les romantiques, le classicisme attardé. Or le classique a peur du merveilleux – on l'a vu avec Boileau.

Avec Massenet, on est plus proche de Perrault. Le livret en rajoute même : la marraine-fée est accompagnée de lutins, élément utile à la chorégraphie. La pantoufle de verre est bien là, mais plutôt qu'objet merveilleux, elle me semblerait occuper un rôle un peu différent : celui de l'objet-preuve dans le fantastique. Le sommeil magique à la fin du deuxième tableau de l'acte III est ambigu. Le rêve a toujours tenu un grand rôle à l'opéra<sup>8</sup>, il permet d'introduire des épisodes merveilleux, mais aussi il risque d'en donner une explication rationnelle. D'où l'interrogation au début de l'acte IV avec le réveil de Cendrillon : était-ce un rêve cette scène chez la Fée, au milieu des landes. La pantoufle de verre relève-t-elle de la « réalité » ?

Danger pour le merveilleux : expliquer, substituer des perspectives rationnelles d'un esprit moderne à la croyance naïve et première du surnaturel ? Mais alors pourquoi ne pas moderniser tout l'ensemble du mythe ? Faire de Cendrillon une star, de la fée un producteur de cinéma qui découvre ses potentialités et la lance vers la gloire ? C'est bien ce risque qu'a pris le metteur en scène Petrika Ionesco qui restitue

---

<sup>8</sup> Voir Sylvie Bouissou, *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque*, Paris, 2011.

l'atmosphère d'Hollywood, dans les années 1930, pour le ballet de Noureev. Les réticences de celui-ci sont bien révélatrices ; finalement il se laissera convaincre.

### III

On voit donc que le passage du conte à la scène lyrique, contrairement à ce qu'on pourrait croire d'abord, ne va pas sans danger, et que le merveilleux, si l'on s'en tient à l'examen des livrets, est parfois bien menacé. Mais justement, il ne faut pas s'en tenir au livret ! La scène lyrique possède d'autres capacités de merveilleux. Et d'abord, c'est bien évident pour l'opéra, cet enchantement qu'apporte la musique. Ainsi pour la *Cenerentola* de Rossini les vocalises prodigieuses de Cendrillon, surtout grâce à la voix de la Pasta, expriment mieux que toutes les paroles la force magique du personnage lorsque le bel canto semble surpasser les possibilités humaines ; les harmonies envoûtantes de l'orchestre plongent d'emblée l'auditeur dans la féerie. La musique de Nicolo n'est pas mauvaise non plus, et nous avons pu la redécouvrir, grâce à l'ensemble vocal et instrumental du Palais-Royal et du chef d'orchestre, J. Philippe Sarcos. Quant à Massenet, après une période d'oubli un peu injuste, on ne cesse de redécouvrir le charme de son œuvre. L'envoûtement musical peut cependant varier suivant la qualité des interprètes, suivant aussi les compositeurs : il est bien évident que Prokofief est plus inspiré que Fernando Sor. Cependant dans l'appréciation de la musique, il faut aussi tenir compte de l'importance du geste, lorsque la partition est destinée à un ballet, et ne pas juger alors la seule musique.

La magie de la danse, du mouvement qui exprime et sublime la musique, possède ses exigences propres : pas question d'éliminer le chausson pour une danseuse ! Dès 1825, le ballet d'Albert (musique de Fernando Sor) rétablit la fée et la pantoufle que Rossini-Ferretti avaient supprimées. La danseuse, à la différence de la cantatrice, peut et même doit montrer son pied ! La sublime chorégraphie de Noureev exprime si bien la vitalité de la musique de Prokofief que le public admitra cette laïcisation du merveilleux, où l'intervention du surnaturel est remplacée par la puissance des media.

Un moyen de sauver le merveilleux, tout en actualisant l'action, consiste à retrouver et à mettre en scène l'oralité première du conte. C'est une entreprise audacieuse qu'a tentée et réussie Pauline Viardot. La fée qui l'a aidée dans cette réussite pourrait bien être le souvenir encore très vivace de sa grande amie, George Sand. Quand elle compose le livret et la musique de sa *Cendrillon*, Pauline Viardot n'oublie pas les *Contes d'une grand'mère*<sup>9</sup>. Tout nous ramène à George Sand, passionnée de contes, ayant recueilli ceux du Berry, grande conteuse aussi, et créatrice de contes, plus attirée par le merveilleux des contes populaires que par le fantastique des contes romantiques. Comment le merveilleux et la transposition moderne se concilient-ils chez Pauline Viardot ? Il y a une actualisation : le salon est un salon de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et le méchant parâtre (qui remplace la marâtre), est un épicier enrichi. Le caractère oral du conte est évoqué par l'habile mélange du parlé et du chanté, principe même de l'opéra comique. La Fée apparaît dans tout son merveilleux, d'autant plus sensible quand son rôle est chanté par Magali Arnaut Stanczak, comme ce fut le cas lors d'une représentation en 2013 à l'Opéra comique de Paris, où elle était entourée de chanteurs très jeunes, ceux de l'Académie de l'Opéra comique. Et la magie de la musique opère d'autant plus que cette musique est belle et que Pauline Viardot fait partie de ces compositrices à redécouvrir. La conteuse, Pauline Viardot, est sur la scène. N'est-ce

---

<sup>9</sup> Voir édition B. Didier, GF.

pas la voix de mère-grand ? et les femmes n'ont-elles pas joué un rôle essentiel dans la transmission des contes<sup>10</sup> ?

#### IV

Si donc pour *Cendrillon*, Perrault semble voir eu plus d'influence dans le domaine de l'opéra et du ballet, il n'en reste pas moins à explorer la totalité des contes de Grimm, dans l'ensemble de la production musicale du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. On voit immédiatement qu'il est impossible de traiter un sujet aussi vaste, cependant, à partir de quelques autres contes de Grimm, j'aimerais montrer la complexité et donc l'intérêt de ce genre de recherches pour lesquelles il est nécessaire de mobiliser une équipe, et comment le merveilleux du conte, à être mis sur scène, subit des transformations, comment aussi la conception de la représentation du merveilleux n'est pas la même de nos jours qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, comment aussi ont pu avoir une influence les études d'ethnologie et de psychanalyse, abondantes au XX<sup>e</sup> siècle.

#### ***Blanche-Neige et la revanche des Grimm***

La version Grimm de *Blanche-Neige* (*Schneewittchen*) se prête encore mieux que celle de Perrault à une démonstration de l'importance des relais et des transformations que subit le conte primitif avant de devenir musique ou danse. Dès le départ, les frères Grimm avaient mêlé plusieurs versions populaires ; ils ont eux-mêmes été influencés par la conteuse Marie Hassenpflug, par les divers récits qu'ils ont pu lire ; ce ne sont pas les sources qui nous retiennent ici, mais la réception ; cependant le caractère composite du conte dès le départ est en partie la cause de la variété des interprétations. D'autre part, les metteurs en scène connaissent Freud, Propp, Bettelheim, et les analyses qu'a subies le corpus multiple des contes a évidemment une influence directe sur les œuvres musicales ou chorégraphiques quand elles sont contemporaines. Les lectures, en particulier germaniques (Freud, Rank), des contes, ont infléchi les significations dans les œuvres-relais. Quand le compositeur Heinz Holliger crée un opéra *Schneewittchen*, en 1998, ce n'est pas à Perrault qu'a recours le librettiste, qui adapte le texte de Robert Walser, mais à Grimm : la version des frères Grimm, plus proche de l'oralité populaire, est-elle finalement plus troublante que celle de Perrault, et c'est une des raisons qui pourrait expliquer, après une longue préférence des librettistes pour Perrault, la prédilection moderne pour Grimm. Walter Benjamin en 1929 avait déjà senti que pour Robert Walser (1878-1956), *Blanche-Neige* avait été une « œuvre décisive. Et c'est à partir de cette version de Walser qu'a composé le musicien américain, compositeur et hautboïste (né en 1939), révélant ainsi d'autres significations.<sup>11</sup> Une création radiophonique « Réveillon chez les Grimm », en 2008, en a été donnée, (réalisation Jean Couturier), où le texte allemand a été traduit pas Hens Jartjie et Claude Mouchard.

C'est aussi la version des frères Grimm que préfèrent le danseur et chorégraphe Angelin Preljocaj (né en 1957), lorsque l'œuvre est créée à la Biennale de la danse à Lyon, le 25 septembre 2008. Il utilise des passages des symphonies de Malher (costumes de Jean Paul Gaultier ; décors de Thierry Leproust. « Je suis fidèle, déclare Preljocaj, à la version des frères Grimm, à quelques variations près, fondées sur mon analyse personnelle des symboles ». Il semble aussi influencé par Bettelheim qui voyait dans ce conte un « oedipe renversé ». La marâtre devient le personnage central, et c'est très net dans la chorégraphie de Preljocaj - elle qui veut que ses charmes

<sup>10</sup> Cf. B. Didier, « La voix de Mère grand », *Ethnologie française*, n° spécial, *Entre l'oral et l'écrit*, juillet-sept. 1990.

<sup>11</sup> Robert Walser, *Blanche Neige*, coll. « Merveilleux », Paris, José Corti, 2002.

demeurent supérieurs à ceux de sa belle-fille, et s'oppose à cette succession des générations que représente la féminité naissante de Blanche – Neige. La scène où la Belle mère tend la pomme à Blanche Neige est particulièrement réussie.

C'est aussi de Grimm que s'inspire le musicien américain Sunny Knable (et son frère le librettiste Jun Knable) quand il donne en 2009 *Grimm's Red Riding Hood*, histoire du Petit chaperon rouge. Les frères Grimm s'étaient inspirés de Perrault, mais en faisant saillir les aspects les plus inquiétants du conte qui dans le folklore européen existe dès le moyen-âge, avec parfois des allusions au cannibalisme, des ogres plutôt que des loups. Certes le conte de Perrault n'était pas entièrement rassurant : il constitue une mise en garde pour les petites filles qui auraient envie de coucher avec un loup, mais le classicisme de la langue de Perrault, et l'art de la litote estompent les audaces. Chez Grimm, l'ouverture du ventre du loup et en quelque sorte l'inventaire de ce qui s'y trouve, est beaucoup plus développé : la grand'mère, le petit chaperon rouge y ont trouvé à la fois un tombeau et une matrice. « Comme il faisait sombre dans le ventre du loup ». Etrange césarienne. Les frères Knable ont aussi présent à l'esprit *Pierre et le loup* de Prokofiev, et diverses mythologies européennes du loup.

Inévitablement, plus on avance dans le temps, plus les influences se multiplient et se croisent, retrouvant parfois les sources les plus anciennes. Dans la multiplication des significations joue, outre les analyses de mythographie, et le nombre croissant des œuvres-relais qui brouillent les cartes, l'élargissement géographique. La suprématie de Paris entraînait une prédominance de Perrault ; mais il faut compter avec la production musicale de toute l'Europe, la redécouverte des folklores hongrois, polonais, tchèques et russes, l'abondante production américaine – et nous avons vu aussi avec Cendrillon une création sud-américaine du chilien Jorge Pena Hen (livret d'Oscar Jara Azocar), la *Cenicienta*. Pour la chorégraphie, les ballets russes ont ouvert les voies à une transformation totale de la danse.

Le domaine russe offre un champ particulièrement riche et révélateur des transferts d'influence : de la toute puissance de la littérature française en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle, on passe à l'influence du monde germanique après 1815. D'autre part, le folklore russe est encore très vivace – infiniment plus en Russie qu'en France où les littératures régionales ont été détruites. Folklore russe et folklore allemand font bon ménage. *Le vilain petit canard* inspire Prokofiev, comme les légendes relatives au loup (*Pierrot et le loup*). Pour la *Nuit sur le Mont chauve* Moussorgski dans ses deux versions successives et Rimski-Korsakov dans une troisième version, partent d'une nouvelle de Gogol, mais Gogol (*Soirées du Hameau*) connaît l'œuvre des Grimm ; il connaît aussi d'autres légendes russes, d'autres contes fantastiques. Quant à Moussorgski il va réutiliser la *Nuit sur le Mont chauve* dans *Mlada*, dans *La Foire de Sorochinstsky*. On est donc entraîné dans un réseau de plus en plus complexe, de plus en plus riche. Si l'on ajoute que l'œuvre va donner lieu en 1929 au ballet de Bronislava Nijinska, décors et costumes de Nathalie Gontcharov qui l'interprète à son tour en fonction de l'esthétique nouvelle des ballets russes. S'il est parfois difficile de faire la part exacte de Grimm, il est incontestable qu'il a joué un rôle extraordinaire dans les transformations sur la scène lyrique de cette source inépuisable de l'imaginaire qu'offre le merveilleux.

De cette revanche des Grimm à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on pourrait donner bien d'autres exemples. On songe, évidemment au ballet de Tchaïkovski, *La Belle au bois dormant*, à partir du conte de Grimm *Domröschen*, donné au théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg, le 15 janvier 1890. Le scénario proposé à Tchaïkovsky partait la version de Grimm, excluant le rebondissement du drame qu'indique Perrault *in fine*, où la mère du Prince est une ogresse qui profite de l'absence de son fils pour

demander à manger la jeune princesse et ses deux enfants heureusement remplacés par une biche. Ce rebondissement était bien inutile pour un ballet. La version plus simple de Grimm était de toutes façons préférable. En revanche, le ballet de Tchaïkovski va développer la fête du mariage à laquelle le père et la mère de la Belle au bois dormant peuvent assister, et où sont présents aussi le Chat botté, Cendrillon. Les bals sont toujours propices au développement des ballets classiques et romantiques.

On peut citer des oeuvres moins connues, mais tout aussi révélatrices de cette faveur de Grimm : ainsi *Hänsel und Gretel*, opéra en trois actes de Engelbert Humperdinck, sur le livret d'Adelheid Wette, joué en 1893 à Weimar, sous la direction de Richard Strauss, et où se sent fortement l'influence de Wagner. Ce musicien donnera également une *Belle au bois dormant* en 1902. Le 19 mars 1879 avait été représenté à Leipzig un opéra de Victor Ernest Nessler : *Der Rattenfaenger des Hamelin*, tiré, par Wolff le librettiste, du *Joueur de flûte d'Hamelin*. La faveur dont bénéficient les contes des frères Grimm amène à élargir les sources d'inspiration des musiciens et des librettistes, lorsqu'ils utilisent des contes dont il n'y a pas de version chez Perrault et qui font davantage référence à un vieux fonds de légendes germaniques.

Deux musiciens, en particulier, doivent être cités : Malher : Il écrit entre 1878 et 1880, *Das Klagenlied* (qui sera créé à Vienne en 1901) à partir de Ludwig Bechstein et des frères Grimm (*Der singende Knochen*) ; il s'agit d'une sorte d'oratorio avec un vaste orchestre, un chœur et plusieurs solistes (soprano, contralto, ténor, baryton, voix de garçon soprano et voix de garçon alto. Carl Off (1895-1982) que l'on connaît surtout par ses *Carmina Burana*, a écrit deux opéras, chacun d'un acte, qui s'inspirent des frères Grimm : *Die Kluge* (La femme avisée, Frankfort, 1943) d'après *Die Kluge Bauerntochter* (La fille fûtée du paysan) et *Der Mond* (La lune, 1939) également d'après les frères Grimm<sup>12</sup>.

Il faudrait enfin dire que l'influence de la critique joue non seulement sur la création, mais aussi sur notre interprétation d'œuvres de musiciens ou de chorégraphes antérieurs au développement de la psychanalyse. J'en donnerai pour exemple la lecture qu'a faite Sylvine Delaunoy de la marque de Grimm dans l'œuvre purement instrumentale de Schumann. Sa thèse, *Influence d'un modèle littéraire dans la musique de chambre de Schumann*<sup>13</sup>, s'attache particulièrement aux *Märchenbilder* opus 113 (1851) pour alto et piano, et au *Märchenerzählungen*, opus 132 pour clarinette, alto, piano. Schumann est grand lecteur des *Mille et une nuits*, de Goethe, d'Hoffmann et de Grimm – il est par conséquent difficile d'isoler la marque de Grimm de celle d'autres conteurs, dans des œuvres purement instrumentales, donc sans paroles. Cependant la démonstration de Sylvie Delaunoy est très convaincante, lorsqu'elle étudie la narrativité dans la musique de Schumann et la compare à la narrativité chez Grimm ; elle retrouve dans la musique ce basculement vers le merveilleux qu'entraîne l'auxiliaire magique, basculement déjà étudié par Propp pour le conte, mais dont la présence dans l'œuvre musicale n'avait pas encore été analysée. La nouvelle musicologie, en faisant une large place aux rapports de la littérature et de la musique, et en particulier, depuis Nattiez, Marta Grabocz et toute une équipe, à la question de la narrativité, donne un bon exemple de la fécondité – et aussi de la

---

<sup>12</sup> Je remercie tout particulièrement Pierrette Germain qui m'a aidée dans cette recherche.

<sup>13</sup> Thèse Université de Saint-Etienne, sous la direction d'A. Ramaut, soutenance avril 2008, publication en ligne, *Trajectoires*, 2007-2008., n°1 et 2.



difficulté d'un comparatisme qui ne se contente plus de comparer les littératures entre elles, mais prétend englober aussi les rapports entre les arts<sup>14</sup>.

Béatrice Didier  
Paris, ENS Ulm

---

<sup>14</sup> Emmanuel Reibel et moi-même assurons chaque année à l'ENS (lundi 14-16h, 1<sup>er</sup> semestre, salle Weil) un séminaire « Littérature musique ». Nous sommes aussi directeurs, E. Reibel chez Garnier, et moi chez Champion, de deux collections qui sont largement ouvertes aux jeunes chercheurs explorant ces domaines.