

ANNEXE 1 = BIOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE D'OLIVIER PY

Nom : Py

Prénom : Olivier

Après avoir fait ses classes préparatoires littéraires, il entre au Conservatoire de Paris et suit parallèlement des études de théologie. À vingt-trois ans, il commence à écrire et à mettre en scène ses propres textes avec la compagnie qu'il a fondée, "L'Inconvénient des boutures". La grande aventure du théâtre démarre alors.

Pourquoi le théâtre ? Parce que le théâtre reconstruit le monde réel, dans sa totalité. Parce que le théâtre est une fête de la pensée et, nécessairement, une fête de l'espoir. De sa plume jaillissent une quinzaine de pièces tant pour les petits que pour les grands. Dramaturge, il ne l'est pas seulement. Il est aussi comédien. Et chanteur. Et cinéaste. Et romancier. Et poète. Ce parcours riche et varié le conduit à diriger le Centre dramatique national d'Orléans pendant huit années ; après lesquelles il est nommé en 2007 directeur de L'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris. Olivier Py est désormais dans la cour des grands même s'il pense toujours aux plus jeunes. Sa mère est très fière de lui.

Pièces de théâtre

La Nuit au cirque, Les Solitaires intempestifs, 1992

Les Aventures de Paco Goliard, Les Solitaires intempestifs, 1992

La Jeune Fille, le Diable et le Moulin, d'après un conte de Grimm, L'École des loisirs, 1994

La Servante, Actes Sud, 1995 et 2000

Le Visage d'Orphée, Actes Sud-Papiers, 1997

Théâtres, Les Solitaires intempestifs, 1998

L'Eau de la vie, L'École des loisirs, 1999

L'Apocalypse joyeuse, Actes Sud-Papiers, 2000

Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole, coll. "Apprendre" n° 13, Actes Sud-Papiers / CNSAD, 2000

L'Exaltation du labyrinthe, Actes Sud-Papiers, 2001

Jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2003

Le Vase de parfums suivi de *Faust nocturne*, Actes Sud-Papiers, 2004

Les Vainqueurs, Actes Sud-Papiers, 2005

Illusions comiques, Actes Sud-Papiers, 2006

Les Enfants de Saturne, Actes Sud-Papiers, 2007

Discours du nouveau directeur de l'Odéon, Actes Sud, publié avec la collaboration de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 2007

L'Orestie d'Eschyle, texte français d'Olivier Py, Actes Sud-Papiers, 2008

La Vraie fiancée, d'après un conte de Grimm, Actes Sud papiers/Heyoka jeunesse, 2008

Contes de Grimm (La Jeune fille, le diable et le moulin et L'Eau de la vie), COPAT - SCÉRÉN/CNDP, DVD, 2006

Roman

Paradis de tristesse, Actes Sud, 2002

Scénario

Les Yeux fermés, Arte éditions, coll. "Scénars", 2000

CD

Les Ballades de Miss Knife, Actes Sud (distribution Naïve), 2000

Entretien

L'Inachevé, avec Geneviève Welcome, Bayard, 2003

ANNEXE 2 = ENTRETIEN AVEC OLIVIER PY À PROPOS DE LA VRAIE FIANCÉE

Cet entretien est réservé plus spécifiquement aux enseignants qui souhaitent être éclairés sur les intentions de l'adaptateur et du metteur en scène Olivier Py. Il s'agit d'un complément à l'entretien figurant dans le dossier des deux premiers spectacles. On peut cependant, le faire étudier aux plus grands élèves.

→ Leur faire trouver les raisons pour lesquelles Olivier Py a choisi ce conte.

→ Leur faire dégager la portée symbolique des deux personnages récurrents dans les trois contes, la justification de la présence de la poupée de cire, la vision originale d'Olivier Py concernant le prince...

Pourquoi, parmi tous les contes des Frères Grimm, avez-vous choisi d'adapter celui de *La Vraie Fiancée* ?

Tout d'abord je voulais un conte dont le personnage central soit une jeune fille, une femme, parce que dans *L'Eau de la vie*, le spectacle que j'ai monté précédemment, le héros était un garçon et je voulais alterner les héros féminins et masculins. D'autre part, c'est un conte qui, de manière très éloignée, a servi à Wagner pour construire le Ring. Les rapports entre Siegfried et Brünnhild sont tirés en fait de *La Vraie Fiancée*¹. J'ai été étonné de la grande originalité du conte dans lequel le prince est infidèle et où l'amour n'est un amour ni idéal ni facile. D'habitude, le prince arrive à la fin du conte et en est la résolution harmonique. Dans *La Vraie Fiancée*, il s'agit d'un amour difficile, ce qui est rare, pratiquement unique, dans ce corpus de contes.

Enfin, ces contes permettent une adaptation très libre parce qu'ils sont écrits comme un synopsis. Ils laissent une grande latitude aux écrivains pour créer une œuvre qui leur ressemble. J'ai beaucoup plus l'impression que c'est une pièce d'Olivier Py qu'un conte de Grimm. Voilà pourquoi j'ai choisi celui-là. J'aimerais en faire d'autres encore. Pour moi c'est une chose salutaire de revenir aux contes de Grimm et de faire des spectacles pour enfants.

Comment justifiez-vous la présence du théâtre dans le théâtre dans votre adaptation ?

Cette présence m'appartient en propre puisqu'il n'y a pas de comédien, ni de pièce enchâssée et ce n'est pas le théâtre qui permet la levée d'amnésie du prince dans Grimm. Il y a un double questionnement sur le théâtre – la fiancée du prince est doublement fautive : d'abord ce n'est pas celle qu'il a rencontrée au début de l'histoire, mais en plus, c'est une poupée de cire. Il y a ici une méditation sur le rapport au réel, bien plus qu'une citation corporatiste. C'est une méditation sur le vrai

et le faux, puisque la pièce s'appelle *La vraie fiancée*. Comment le rapport amoureux nous permet-il de redéfinir le réel ou au contraire d'avoir l'impression de sa perte ? C'est beaucoup plus l'aspect analytique qui m'a intéressé dans l'utilisation du théâtre qu'une citation de la vie théâtrale. À vrai dire, le processus de la levée d'amnésie permet de retrouver une vérité, un désir véritable, originel, qui était perdu, comme abîmé. La façon dont on le retrouve – grâce à quoi et comment ? – pour nous, c'est le Théâtre, toutes sortes de théâtres, qui ne sont pas forcément les théâtres en costume.

Pourquoi le personnage de la poupée de cire ?

Je travaillais à l'époque sur les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach – cela a dû m'influencer – qui relatent l'histoire d'un personnage amoureux d'une poupée². Les *Contes d'Hoffmann* et les *Contes de Grimm* sont presque de la même époque. Le merveilleux et le fantastique en sont deux lignes romantiques différentes. J'ai rajouté cette poupée de cire, parce que j'ai voulu montrer qu'à travers le rapport amoureux, le rapport au monde change. Le prince finit par se rendre compte que celle qu'il aime est une poupée, mais il ne l'en aime pas moins. Il préférera penser qu'il n'y a pas de vérité, que le monde entier est une illusion, plutôt que d'avoir à remettre en cause l'illusion de son désir, l'illusion de l'objet de son désir ou de voir l'objet de son désir tel qu'il est. C'est intéressant, parce qu'on a un personnage de prince très éloigné de la vision chevaleresque que l'on peut en avoir dans les contes pour enfants. On a un prince névrotique, jusqu'au moment où on lui prouve que sa fiancée est fautive. Lui, au lieu de l'accepter, pense que c'est le monde entier qui est faux. Il devient vraiment psychotique. C'est cela que je voulais raconter, les rapports avec la folie. Ce sont des réflexions assez violentes dans une pièce qui s'adresse aux enfants.

(1) Siegfried et Brünnhild sont mariés. Mais, Siegfried perd la mémoire suite aux manœuvres de Hagen et tombe amoureux de Gutrune, sœur du roi Gunther. Brünnhild folle de douleur accuse publiquement Siegfried de trahison. Siegfried se défend et s'engage à être déchiré par la lance de Hagen s'il a menti. À l'occasion d'une partie de chasse, Hagen rend la mémoire à Siegfried.

(2) Hoffmann est amoureux d'Olympia, la « fille » du scientifique Spalanzani. Celle-ci s'avère en fait être un automate dont Coppélius, un charlatan, a fourni à Spalanzani les yeux. Hoffmann achète des lunettes magiques qui lui font voir Olympia comme une vraie femme dont il se croit alors aimé. Au cours d'une valse, Hoffmann tombe et ses lunettes se brisent. Il se rend compte de la vraie nature de celle qu'il aimait, cependant que la foule ricane de la naïveté du poète.

Nous voulions vous interroger sur les deux personnages récurrents dans les trois spectacles, à savoir, le jardinier et l'ange.

D'abord ils n'existent ni l'un ni l'autre dans les contes originels. Il y a quelquefois des jardiniers, quelquefois des anges, mais pas particulièrement dans ces contes-là. Ce sont des personnages positifs, qui aident le héros à retourner à la joie, puisque en général, les héros ou les héroïnes de Grimm ont toujours vécu un traumatisme initial. Ce sont des enfants qui ont été confrontés à la violence, à toutes sortes de violences d'ailleurs, politique, sociale, sexuelle quelquefois même. Dans *Peau d'âne*, par exemple, il y a un père qui veut épouser sa fille, c'est assez clair. Dans *La jeune fille, le diable et le moulin*, le père qui coupe les mains de sa fille, est une métaphore de la violence sexuelle faite à l'enfant. Mais les contes de Grimm restent pourtant positifs et véhiculent une bonne parole. On peut les adapter pour un public jeune parce qu'il y a des personnages qui arrivent à remettre le héros dans la voie de la joie et de la lumière. Ce sont l'ange et le jardinier que je fais agir toujours en tandem, comme s'il y en avait un qui venait du ciel et l'autre de la terre. L'un, horizontal, explique à l'héroïne qu'en travaillant, en regardant les fleurs, en retrouvant le contact avec la nature, on arrive à se retrouver soi-même, et l'autre, au contraire, est plutôt de l'ordre des idées, de l'idéal, du spirituel, de la pensée et il permet aussi de rouvrir le champ des possibles détruits par un traumatisme. Ce sont donc deux personnages positifs. En ce qui me concerne j'ai une petite répugnance quelquefois à mettre des animaux en scène, je les remplace par des personnages qui ont plus de pouvoirs magiques. C'est un ange musicien et un jardinier qui ont grandi de pièces en pièces et qui en concluent le cycle. Je suis maintenant très attaché au personnage du jardinier et on s'est aperçu que les enfants s'identifiaient très fortement à lui, parce que c'est une sorte de clown. Pour moi, c'est un fou shakespearien : on sait qu'il dit la vérité mais que personne ne l'écoute.

Comptez-vous proposer aux jeunes et moins jeunes un nouveau spectacle à partir d'un conte de Grimm ?

Je voudrais continuer. J'hésite entre beaucoup de contes. J'aime *Les Sept cygnes*, mais c'est encore autour d'un personnage de jeune fille, alors j'aimerais bien pouvoir alterner, un pour les filles, un pour les garçons. Pour l'instant c'est deux à un dans le camp des filles, donc il faudrait plutôt que je trouve un conte avec un héros masculin.

Depuis notre dernier entretien, vous avez pris la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, un des cinq Théâtre nationaux français. Après un peu plus d'un an d'exercice, comment vivez-vous votre nouvelle fonction ?

De mieux en mieux. Chacun sait que quand on arrive dans une grande maison comme celle-là, c'est le début qui est le plus difficile. Difficile, parce qu'il ne s'agit pas d'être nommé pour que magiquement le projet qu'on a dans la tête soit réalisé. Il n'y a pas un ange qui vient travailler à ma place. J'accepte aussi que même en travaillant quinze heures par jour, je me couche en me disant qu'on n'a pas fini, qu'on n'a pas tout fait, qu'on n'a pas rappelé tout le monde. Pour moi, le chantier était énorme et à mon sens, cette maison n'a pas la place sociale qu'elle mérite d'avoir. J'ai même envie de dire « ces » maisons. C'est très différent. L'Odéon, dans le VI^e, est maintenant, je crois, une maison vivante, qui en-dehors de la programmation, joue un rôle important : c'est un lieu où l'on pense, où l'on se rencontre, où l'on proteste éventuellement. Voilà, c'est un lieu qui est ouvert à la parole en général.

Nous jouons beaucoup plus (presque un tiers de représentations en plus) et nous vendons 15% de billets supplémentaires : c'est la réponse du public. Il y a aussi un rajeunissement du public avec une augmentation d'un tiers de moins de 26 ans. Le fait de faire du théâtre pour les jeunes spectateurs montre qu'une subvention n'est pas du mécénat d'État, c'est une responsabilité publique. Ce rôle, de s'adresser à un public plus jeune, de former le public de demain, il me semble faire partie de la mission de cette maison. Nous avons aussi développé beaucoup de choses avec l'Éducation nationale. On peut dire, qu'avant, l'Odéon se vivait comme un théâtre parisien fermé un peu sur lui-même et n'avait pas pris la mesure des leçons de la décentralisation, notamment en terme de relations publiques. Là, les choses sont certainement modifiées. C'est ce qui fait que nos salles sont pleines, que nous avons augmenté de façon significative le nombre des abonnements : ce n'est donc pas seulement l'arrivée d'un créateur à la tête de l'Odéon qui a tout changé, mais également le travail de l'ensemble des collaborateurs impliqués dans la bonne marche du théâtre.

Réalisé par Catherine Gillequin Maarek
et Danielle Barthélemy-Mesguich,
le 18 décembre 2008

ANNEXE 3 = COMPARAISON DU DÉBUT DU CONTE DES FRÈRES GRIMM ET DE LA PIÈCE D'OLIVIER PY

Le conte

Il était une fois une fille qui était jeune et belle, mais elle avait perdu sa mère de bonne heure, et sa belle-mère lui faisait subir les pires crève-cœur. Quand elle lui donnait une tâche, si lourde qu'elle fût, elle s'y mettait sans se laisser rebuter et l'accomplissait dans la mesure de ses forces. Mais elle ne parvenait pas à adoucir le cœur de la méchante femme qui était toujours mécontente, jamais elle n'en faisait assez. Plus elle était laborieuse, Plus elle lui donnait de travail, et elle ne pensait qu'au moyen de lui imposer des tâches de plus en plus lourdes pour lui bien empoisonner la vie.

Début de *La Vraie fiancée*, Les frères Grimm

La pièce

Scène 1
Le jardin.

LE JARDINIER: Une rose a fleuri sur la tombe de ta mère.

LA JEUNE FILLE: Je ne la cueillerai pas.

LE JARDINIER: Elle est si belle qu'on est forcé de se demander pourquoi.

LA JEUNE FILLE: Ma mère est morte; il y a un an.

LE JARDINIER: Nous vivons dans le jardin des questions. Pourquoi? Pourquoi? Pourquoi? Comme des enfants qui se font un trésor avec des objets trouvés, du verre cassé, des fils dorés, des boutons de nacres.

LA JEUNE FILLE: Aujourd'hui mon père vient de la ville pour me présenter sa nouvelle épouse.

LE JARDINIER: Ta nouvelle mère.

LA JEUNE FILLE: Et sa fille d'un premier lit.

LE JARDINIER: Tu as peur?

LA JEUNE FILLE: Cette rose est incomparablement belle, et pourquoi?

LE JARDINIER: C'est qu'elle n'a pas le temps d'être autre chose.

LA JEUNE FILLE: Ce n'est pas ce que je demande. Je demande la raison.

LE JARDINIER: La raison? Ah!

LA JEUNE FILLE: J'entends la voiture de mon père.

LE JARDINIER: Il faut vivre ainsi, dans le pourquoi. Comme dans un jardin.
(*Entrent le père et la marâtre. Elle porte une poupée de cire.*)

LE PÈRE: Ma fille voilà ta nouvelle mère.

LA MARÂTRE: J'espère que tu aimes travailler.

LA JEUNE FILLE: Je préfère chanter.

LE PÈRE, (*désignant la poupée*): Dis bonjour à ta sœur.

LA JEUNE FILLE: Bonjour ma sœur. Elle ne répond pas.

LE PÈRE: Le voyage l'a épuisée.

LA MARÂTRE: Je vais faire le tour de la maison.

LE PÈRE: Sois bonne avec ta belle mère, c'est une femme qui a souffert.

LA JEUNE FILLE: Vous ne m'embrassez pas? (*Il ne bouge pas. Elle regarde la poupée.*)

Qu'elle est belle. Tu aimes la musique? Elle ne répond pas. Tu es heureuse? Elle ne répond pas? Qui était ton père? Elle ne répond rien.

LA MARÂTRE: Assez de bavardage, tu l'épuises. C'est une enfant fragile, elle a besoin de silence.

LA JEUNE FILLE: Le silence me fait peur.

LA MARÂTRE: Tu as beaucoup d'orgueil, je te briserai. Tourne-toi.

(*Elle cueille une branche et la fouette.*)

Ce n'est qu'un avant-goût de ce que tu auras si tu n'obéis pas.

LA JEUNE FILLE: Je n'ai rien fait.

LA MARÂTRE: Baisse les yeux quand tu me parles. (*Elle prend la poupée.*) Viens ma chérie je t'emmène dans ta chambre.

Je la couche dans ton lit, il n'y a pas d'autre chambre. Toi tu dormiras par terre dans le garage. Voilà une bûche pour oreiller.

LA JEUNE FILLE: C'est injuste. Mon père, dis quelque chose.

LA MARÂTRE: Vous avez mal élevé cette enfant. Laissez-moi la dresser.

LE PÈRE: Comme vous voudrez cher ange.

LA MARÂTRE: Cette nuit nous allons voir si tu sais te rendre utile. Voilà une épine de rose et du fil. Avec ces feuilles mortes, tu vas coudre pour ma fille une robe couleur de lune, une robe couleur d'étoile et une robe couleur de soleil. Et si elles ne lui plaisent pas tu seras fouettée. Au travail, nous, nous allons dîner.

LA JEUNE FILLE: O mon père! Mon père! Je ne pourrais jamais coudre avec une épine de rose et des feuilles mortes. Je soupire et mon souffle fait envoler l'aiguille et le fil.

Entre un ange.

L'ANGE: Je suis l'ange des enfants qui travaillent. Je vais par le monde et j'essuie leur front.

LA JEUNE FILLE: Je ne vois pas votre visage.

L'ANGE: Dors et je ferai les choses à ta place. Je n'aime pas que les enfants travaillent.

La Vraie fiancée, Olivier Py

ANNEXE 4 = QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE CONTE

Le conte

Parmi tous les récits possibles – relations d'événements vrais ou imaginaires –, le conte évoque des événements présentés comme imaginaires. Il s'inscrit dans tous les registres : satirique, humoristique, fantastique ou merveilleux. Il peut avoir un but moral ou philosophique ; il se rapproche alors de l'apologue.

Origines et évolution du conte

L'origine est orale et populaire. Le conte était raconté par certaines personnes le plus souvent âgées : grand-mère, grand-père, vieux, vieilles qui avaient du temps devant eux pour dévoiler l'expérience de leur vie au travers de récits imaginaires. Leur mémoire et leur expérience avaient eu loisir de conserver bon nombre d'histoires qu'ils avaient récoltées et qui s'étaient "figées" en eux, et qu'ils souhaitaient à leur tour restituer à d'autres, perpétuant ainsi la tradition orale de la transmission en les faisant revivre. Dans quel but ? Pour instruire, prévenir ceux qui les écoutaient, des embûches et des pièges que la vie leur tendrait. C'était aussi pour les préparer symboliquement au chemin initiatique souvent émaillé d'actions brutales qu'ils auraient à parcourir pour arriver à l'âge adulte. Aussi, trouve-t-on des descriptions réalistes – des besoins du corps par exemple – et parfois même des allusions érotiques. Cependant, leurs diverses transcriptions écrites ont eu pour conséquence de les "lisser" pro-

gressivement afin de les adapter dans le même temps aux règles de la stylistique et à l'évolution de leur lectorat.

Les contes les plus connus en France sont issus du folklore européen. Ils ont été transcrits – et peut-être sauvés de l'oubli – d'abord essentiellement par Perrault, puis par les frères Grimm. Plus récemment, Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*, a montré, à la lumière des théories de Freud, les fondements inconscients des contes et le bénéfice psychologique que les enfants en tiraient. Bien que son analyse ait été en son temps très discutée, tous les ouvrages actuels reconnaissent les vertus éducatives des contes par les sujets communs dont ils traitent : conflits œdipiens, jalousie, peurs enfantines, enfance maltraitée, parents indignes, contradiction des désirs (grandir/ rester enfant), rites initiatiques, le bonheur après les épreuves, la puberté, revanches sur l'injustice, etc.

Le récit et la morale

La didactique classique entend enseigner la morale par l'exemple. Le conte permet une combinaison entre un court récit et une moralité, énoncé moral d'ordre général dont l'histoire

est une illustration. Le conte avec toutes ses séductions et ses ambiguïtés est un des genres brefs particulièrement adapté à l'écriture moraliste.

De la culture populaire à la culture savante

Le conte est, comme les autres genres moralistes, issu de la préciosité littéraire et présente les caractéristiques suivantes :

- brièveté de forme ;
- fausse naïveté ;
- art du sous-entendu ;
- passage de la culture populaire à la littérature savante.

Le conte propose une morale dont il faut souvent se méfier, car le récit qui l'illustre en déborde toujours l'enseignement explicite, plus équivoque, traversé par des archétypes qui suggèrent les structures plus profondes du désir et de la peur.

La double lecture du conte

Supposés racontés par un adulte à un public jeune, les contes sont le résultat d'une élaboration subtile et d'un travail d'écriture visant à la concision et aux effets: jeux de mots, allusions, connotations, clins d'œil à l'adresse des lecteurs adultes, métaphores et allégories, variantes (double moralité de La Barbe bleue). On peut ainsi dire que les contes se situent à deux niveaux de lecture:

le plan narratif: généralement destiné aux enfants, mêlé de merveilleux et de cruel (la fiction joue alors un rôle protecteur);

le plan moral: plutôt destiné aux adultes, explicité pour les enfants par la moralité, elle-même souvent à décrypter.

La lecture moderne des contes faite par Bruno Bettelheim, Marc Soriano ou Marthe Robert, révèle un troisième plan:

le plan psychologique: à travers leurs liens avec le subconscient, ils relèvent aussi de la mythologie et de l'inconscient collectif.

Pour toutes ces raisons, ils offrent au lecteur du XXI^e siècle un champ d'investigation historique et social et des significations qui dépassent largement la simple histoire racontée aux enfants.

Les fonctions du conte d'après Bruno Bettelheim et Marthe Robert

Fonction historique et mythologique lié au paganisme: interprétation naturaliste de phénomènes comme la puissance des astres, les tempêtes, les orages, la succession des saisons, ainsi que la perception du naturel et du surnaturel, la présence des animaux et leur implication dans le monde des humains.

Fonction de transmission des thèmes fondamentaux de la civilisation, indépendamment des changements sociaux et religieux.

Fonction initiatique: les étapes du développement du jeune enfant correspondent aux étapes du récit. Elles sont aussi adaptées en fonction de l'âge du lecteur.

Fonction de catalyseur permettant la connaissance de soi, le développement personnel et intellectuel, l'évolution saine et la volonté d'engagement.

Fonction de divertissement et d'attrait littéraire pour une œuvre d'art.

ANNEXE 5 = À PROPOS DU CONTE, DOCUMENTS

Document 1 : le conte de fées, forme d'art unique

Le conte de fées, tout en divertissant l'enfant, l'éclaire sur lui-même et favorise le développement de sa personnalité. Il a tant de significations à des niveaux différents et enrichit tellement la vie de l'enfant qu'aucun autre livre ne peut l'égaliser.

J'ai essayé de montrer dans cette étude comment les contes de fées représentent sous une forme imaginative ce que doit être l'évolution saine de l'homme et comment ils réussissent à rendre cette évolution séduisante, pour que l'enfant n'hésite pas à s'y engager. Ce processus de croissance commence par la résistance aux parents et la peur de grandir, et finit quand le jeune s'est vraiment trouvé, quand il a atteint l'indépendance psychologique et la maturité morale et quand, ne voyant plus dans l'autre sexe quelque chose de menaçant ou de démoniaque, il est capable d'établir avec lui des relations positives. En bref, ce livre explique pour quelles raisons les contes de fées contribuent d'une façon importante et positive à la croissance intérieure de l'enfant.

Le plaisir et l'enchantement que nous éprouvons quand nous nous laissons aller à réagir à un conte de fées viennent non pas de la portée psychologique du conte (qui y est pourtant pour quelque chose) mais de ses qualités littéraires. Les contes sont en eux-mêmes des œuvres d'art. S'ils n'en étaient pas, ils n'auraient pas un tel impact psychologique sur l'enfant.

Ils sont uniques, non seulement en tant que forme de littérature, mais comme œuvres d'art qui sont plus que toutes les autres totalement comprises par l'enfant. Comme toute production artistique, le sens le plus profond du conte est différent pour chaque individu, et différent pour la même personne à certaines époques de sa vie. L'enfant saisira des significations variées du même conte selon ses intérêts et ses besoins du moment. Lorsqu'il en aura l'occasion, il reviendra au même conte quand il sera prêt à en élargir les significations déjà perçues ou à les remplacer par d'autres. En tant qu'œuvres d'art, les contes de fées présentent de nombreux aspects qui vaudraient d'être explorés en dehors de leur signification et de leur portée psychologiques qui font l'objet de ce livre. Notre héritage culturel, par exemple, trouve son expression dans les contes de fées et il est transmis à l'esprit de l'enfant par son intermédiaire¹. Un autre livre pourrait étudier en détail la contribution unique que les contes de fées peuvent apporter et apportent effectivement à l'éducation morale de l'enfant, sujet qui n'est qu'effleuré dans les pages qui vont suivre.

Les folkloristes abordent les contes de fées sous l'angle de leur discipline; les linguistes et les critiques littéraires examinent leur signification pour d'autres raisons. Il est intéressant de noter, par exemple, que certains voient dans le thème du Petit Chaperon Rouge avalé par le loup le thème de la nuit absorbant le jour, de la lune éclipsant le soleil, de l'hiver remplaçant les saisons chaudes, du dieu avalant la victime propitiatoire, etc. Aussi intéressantes que puissent être ces interprétations, elles n'apportent pas grand-chose aux parents et aux éducateurs qui veulent connaître le sens qu'un conte de fées peut avoir pour l'enfant dont l'expérience, après tout, est bien éloignée d'une explication du monde fondée sur des concepts où interviennent la nature et les déités.

Les contes de fées abondent également en thèmes religieux; de nombreuses histoires bibliques sont de la même nature qu'eux. Les associations conscientes et inconscientes qu'évoquent les contes de fées dans l'esprit de l'auditeur dépendent de son cadre général de référence et de ses préoccupations personnelles. Les personnes religieuses trouveront donc en eux des éléments d'importance dont il ne sera pas question ici.

(1) Un exemple illustrera très bien cet aspect des contes de fées. Dans l'histoire des frères Grimm *Les Sept Corbeaux*, sept frères vont puiser de l'eau dans une cruche pour le baptême de leur petite sœur. Ils perdent la cruche, et sont transformés en corbeaux. La cérémonie du baptême annonce le début d'une existence chrétienne. On peut considérer que les sept frères représentent ce qui a dû disparaître pour laisser la place à la chrétienté. S'il en est ainsi, ils symbolisent le monde païen pré chrétien où les sept planètes représentaient les dieux du ciel. La petite fille qui vient de naître est alors la nouvelle religion qui ne peut se propager, que si les anciennes croyances ne gênent pas son développement. La chrétienté (la sœur) ayant vu le jour, les frères, qui représentent le paganisme, sont relégués dans l'ombre. Mais, en tant que corbeaux, ils vivent au sein d'une montagne à l'autre bout du monde, ce qui laisse supposer qu'ils continuent de vivre dans un monde souterrain, subconscient. Ils ne recouvrent leur apparence humaine que lorsque leur petite sœur sacrifie l'un de ses doigts, ce qui est conforme à l'idée chrétienne que seuls ont accès au ciel ceux qui sont prêts, s'il le faut, à sacrifier la partie de leur corps qui les empêche d'atteindre la perfection. La nouvelle religion, le christianisme, peut libérer même ceux qui se sont attardés dans le paganisme.

Document 2

Ainsi les frères Grimm et les savants de leur école croient pouvoir expliquer les contes par les mythes dont ils dérivent, en ramenant les uns et les autres à une seule théorie : pour eux, contes et mythes sont la représentation du grand drame cosmique ou météorologique que l'homme, dès l'enfance de son histoire, ne se lasse pas d'imaginer. Rien de plus simple, dès lors, que d'interpréter sinon le détail, du moins le dessin général de chaque conte : si les personnages mythiques sont les personifications des phénomènes naturels, astres, lumière, vent, tempête, orages, saisons, il faut comprendre *la Belle au Bois Dormant* comme le printemps ou l'été engourdi par l'hiver, et la léthargie où elle est plongée pour s'être piqué le doigt avec la pointe d'un fuseau, comme le souvenir de l'anéantissement dont les dieux aryens sont menacés au seul contact d'un objet aigu. Il s'ensuit que le jeune prince qui la réveille représente certainement le soleil printanier. (Notons que la version de Perrault semble soutenir cette façon de voir : la Belle et le Prince y ont en effet deux enfants, le petit Jour et la petite Aurore, tandis que la version allemande s'arrête au mariage, comme il est presque de règle pour les contes de ce type). En appliquant le même procédé, on trouve que Cendrillon est une aurore éclipsée par des nuages – les cendres du foyer – enfin dissipés par le soleil levant – le jeune prince qui l'épouse. Et dans toute jeune fille qui, en butte aux désirs incestueux de son père, se couvre d'une peau de bête pour lui échapper (dans notre recueil, c'est *Peau-de-Mille-Bêtes*, variante du *Peau-d'Âne* de Perrault), il faut reconnaître l'Aurore poursuivie par le soleil ardent dont elle redoute la brûlure. Dans cette interprétation, dite « naturaliste », tous les récits ont à peu près le même sens, et le conte lui-même relève de la pure métaphore, c'est une image poétique, l'expression voilée d'un sentiment du monde et de la nature, tels que les concevaient en leur enfance les peuples de nos pays. Sans entrer dans la discussion d'une théorie qui fut diversement complétée, étendue, réfutée et n'a plus guère aujourd'hui qu'une valeur historique, notons cependant qu'elle fut surtout ruinée par la connaissance des folklores non européens, qui devait mettre en évidence la parenté étroite de tous les contes, quel que soit leur lieu d'origine. À la

fois trop étroite et trop large, la théorie des frères Grimm apparaît maintenant comme une hypothèse, mais on lui doit un rapprochement fécond entre deux ordres de phénomènes jadis fort éloignés dans la pensée des érudits. En cherchant à établir les rapports du conte et du mythe, elle a mis pour la première fois en lumière l'expérience humaine tout à fait générale que le conte, comme le mythe et la légende, est chargé en même temps de voiler et de transmettre. Et c'est cela qui importe bien plus que la traduction en clair des allégories du monde féerique, car cette expérience qui est au fond de tout récit merveilleux, a pu changer de formes, mais n'a cessé de s'affirmer en dépit des plus grands changements sociaux et religieux. Ainsi, les contes de fées qui se sont propagés dans des pays depuis longtemps chrétiens nous restituent avec une fidélité surprenante quantité de rites, de pratiques et d'usages qui révèlent un attachement tenace au paganisme. Et ce ne sont point là de simples souvenirs, car le conte, on l'a remarqué depuis longtemps, enseigne quelque chose, il est à sa manière modeste un petit ouvrage didactique. Qu'exprime-t-il en effet sous ses couleurs fantastiques ? Pour l'essentiel, il décrit un passage – passage nécessaire, difficile, gêné par mille obstacles, précédé d'épreuves apparemment insurmontables, mais qui s'accomplit heureusement à la fin en dépit de tout. Sous les affabulations les plus invraisemblables perce toujours un fait bien réel : la nécessité pour l'individu de passer d'un état à un autre, d'un âge à un autre, et de se former à travers des métamorphoses douloureuses, qui ne prennent fin qu'avec son accession à une vraie maturité. Dans la conception archaïque dont le conte a gardé le souvenir, ce passage de l'enfance à l'adolescence, puis à l'état d'homme, est une épreuve périlleuse qui ne peut être surmontée sans une initiation préalable. C'est pourquoi l'enfant ou le jeune homme du conte, égaré un beau jour dans une forêt impénétrable dont il ne trouve pas l'issue, rencontre au bon moment la personne sage, âgée le plus souvent, dont les conseils l'aident à sortir de l'égarément.

Les Contes de Grimm, Édition Folio,
Préface de Marthe Robert, 1976

Document 3

On voit que les qualités les plus apparentes du conte, sa naïveté, son charme enfantin, sont loin de justifier son étonnante survie. En réalité, il est profondément ambigu, et s'il plaît par la simplicité de son dessin, il fascine par tout ce que l'on y sent de vrai, quand même on ne tenterait pas de traduire sa vérité. Tout masqué qu'il est par les symboles et les images, il parle cependant un langage plus direct que le mythe ou la fable, par exemple, et les enfants le savent d'instinct, qui y « croient » dans la mesure même où ils y trouvent ce qui les intéresse le plus au monde : une image identifiable d'eux-mêmes, de leur famille, de leurs parents. C'est là sans doute l'un des secrets du conte, et l'explication de sa durée : il parle uniquement de la famille humaine, il se meut exclusivement dans cet univers restreint qui, pour l'homme, se confond longtemps avec le monde lui-même, quand il ne le remplace pas tout à fait.

Le « royaume » du conte, en effet, n'est pas autre chose que l'univers familial bien clos et bien délimité où se joue le drame premier de l'homme. Le roi de ce royaume, il n'en faut pas douter, c'est un époux et un père, rien d'autre, du moins est-ce comme tel qu'il nous est présenté. Sa richesse fabuleuse, sa puissance, l'étendue de ses possessions, il faut croire qu'elles ne sont là que pour donner du relief à l'autorité paternelle, car pour le reste, autant dire que nous ne savons rien de lui. La plupart du temps, le conte se borne à l'introduire par la formule traditionnelle : « Il était une fois un roi... » puis, ajoutant aussitôt, « ...qui avait un fils... » ;

il l'oublie sur-le-champ et s'attache aux aventures du fils, jusqu'à la fin où il ne se souvient de lui que pour la réconciliation dernière. Il n'en va d'ailleurs pas autrement quand le roi est remplacé par un homme quelconque, ce qui, on le verra dans maint conte de ce recueil, n'entraîne aucun changement sensible de l'histoire. De quelque valeur symbolique qu'on puisse le charger, le roi, au moins dans ce que nous voyons de lui, est simplement un homme défini par ses liens charnels et affectifs avec les membres de sa famille. Il n'est jamais célibataire, et quand il est veuf, ce qui lui arrive souvent, il n'a pas d'affaire plus pressée que de se remarier (la raison d'État n'est ici encore alléguée que pour augmenter sa puissance, car l'homme ordinaire n'agit pas autrement : « Quand vint l'hiver, dit mélancoliquement le conteur de *Cendrillon*, la neige mit un tapis blanc sur la tombe et quand le soleil du printemps l'eut retiré, l'homme prit une autre femme... »). Le roi ne peut rester sans femme, encore bien moins sans enfants, et s'il lui arrive de se trouver dans cette situation fâcheuse, le conte s'empresse de l'en sortir. La reine, de son côté, n'a pas d'autre fonction ni d'autre raison d'être que celle d'épouse et de mère. Quant au prince et à la princesse, ils sont par excellence fils ou fille jusqu'au moment du moins où ils fondent à leur tour une famille et marquent ainsi la fin d'un règne : celui de la vieille génération.

Les Contes de Grimm, Édition Folio,
Préface de Marthe Robert, 1976

ANNEXE G = LEXIQUE THÉÂTRAL

Une pièce de théâtre comprend des :

actes : cinq actes dans le théâtre classique ;

scènes : à l'intérieur de chaque acte, des scènes découpent le texte ;

tableaux : en absence d'acte et de scène, il peut y avoir des tableaux.

La double énonciation : la situation de communication d'un texte théâtral, comme tout texte écrit, met en relation un auteur avec ses lecteurs ou spectateurs. Mais la situation d'énonciation est particulière, car l'auteur fait parler des personnages entre eux et s'adresse en même temps, à travers ces personnages, aux spectateurs.

Les didascalies : les indications scéniques fournies par l'auteur dans le texte écrit par lesquelles il s'adresse au lecteur, au metteur en scène et aux comédiens pour suggérer des jeux de scène, décrire les lieux, les costumes, etc.

Le prologue : chez les Grecs, il est débité par un seul personnage, humain ou divin, qui annonce le sujet, parfois le dénouement, et résout les difficultés premières comme si l'auteur craignait d'être mal compris de la foule.

La scène d'exposition : c'est la première scène d'une pièce de théâtre classique qui a pour objet d'informer le spectateur de tout ce qu'il a besoin de connaître pour comprendre l'action et en suivre le déroulement. Dans le théâtre du xx^e siècle, l'exposition peut ne plus exister ou bien exister sous forme d'allusion.

Les répliques : brefs échanges de paroles entre les personnages.

Les tirades : longues répliques adressées à un ou plusieurs personnes présentes sur la scène. Les personnages parlent entre eux tout en s'adressant au public.

Le monologue : discours théâtral prononcé par un personnage seul sur scène. Le personnage s'adresse à lui-même, mais aussi aux spectateurs.

Les stances : poème lyrique comportant un nombre variable de strophes du même type. C'est une forme de monologue mis en vers.

L'aparté : le personnage s'adresse soit au public, soit à un autre personnage comme en cachette.

L'intrigue : la trame d'une œuvre théâtrale classique, son fil rouge qui assure la cohésion de la pièce.