

**UCL**

Université  
catholique  
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

*Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* de Charles  
Perrault : un conte intemporel et contemporain ?  
Études des adaptations du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

Mémoire réalisé par  
**Alice Roucloux**

Promoteur(s)  
**Agnès Guiderdoni**

Année académique 2017 - 2018  
**Langues et littératures françaises et romanes. Finalité approfondie.**

*Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* de  
Charles Perrault : un conte intemporel et  
contemporain ? Études des adaptations du  
XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma promotrice, Madame Agnès Guiderdoni, pour son aide et ses remarques constructives tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie mes parents de m'avoir toujours soutenue dans mes projets et dans mes études, particulièrement ma maman qui a été ma fidèle relectrice tout au long de ces années et ces derniers mois.

J'adresse un clin d'œil à ma petite sœur qui partage la passion des contes de fées et des productions de Walt Disney avec moi depuis l'enfance.

Je remercie Bastien qui n'a cessé de me motiver, de croire en moi et de me donner de nouvelles idées à exploiter dans ce travail.

Je remercie mon amie, Julie, qui s'est motivée avec moi ces derniers mois.

Enfin, j'adresse toute ma gratitude aux personnes qui se sont portées volontaires pour la relecture de ce mémoire.

## Sommaire

Remerciements.....	2
Sommaire .....	3
Introduction.....	4
Chapitre 1 - Cendrillon ou La petite pantoufle de verre .....	13
Chapitre 2 - L'adaptation dans tous ses états.....	32
Chapitre 3 - Focalisation sur un élément de l'intrigue.....	48
Chapitre 4 - Amplification de l'importance de certains personnages.....	68
Chapitre 5 - Transfert socioculturel .....	83
Conclusion .....	97
Bibliographie.....	107
Table des matières.....	112
Annexes.....	114

## Introduction

Cinderella, Cenicienta, Pepeljuga, Cenerentola, Aschenputtel, Cendrrouzette, Pelendrusis, Pepelazke, Pepeljavica, filles des cendres, autant de noms pour désigner l'héroïne du conte de Perrault sur lequel porte ce mémoire *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* écrit en 1697 et paru dans le recueil *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, plus connu sous le titre *Les contes de ma mère l'Oye*.<sup>1</sup> Cette héroïne est présente dans plusieurs pays du monde et des centaines de versions du conte sont recensées. Persécutée par sa marâtre et ses deux filles, jeune fille tendre et généreuse maltraitée sans raison, elle est devenue l'un des personnages des contes de fées les plus appréciés à travers le monde. Héroïne d'une longue tradition orale, la Cendrillon européenne, que nous connaissons grâce à l'écrivain Charles Perrault, a des sœurs à la peau jaune, brune, blanche et noire. Si Perrault a figé le conte dans la littérature française, il n'a cependant rien inventé, la première version de *Cendrillon* étant attestée en Chine au IX<sup>e</sup> siècle de notre ère.

Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, de nombreuses adaptations théâtrales, inspirées des contes de Charles Perrault, voient le jour et le public assiste à une vogue des contes de fées sur scène durant tout le siècle suivant. Les contes de Perrault les plus adaptés au XVIII<sup>e</sup> siècle sont *Barbe Bleue*, *Le Petit Poucet* et *Cendrillon*. Certaines pièces sont des copies conformes des contes adaptés, d'autres font des allusions brèves, ne prennent qu'un motif de l'histoire ou en transforment l'intrigue et la matière. Parmi les adaptations de *Cendrillon* au XVIII<sup>e</sup> siècle sont remarquées : *La pantoufle* de Marignier, opéra-comique joué à La Foire de Saint-Germain en 1730 ; *Cendrillon*, comédie jouée à La Foire de Paris en 1750 et d'auteur inconnu ; *Cendrillon* opéra-comique joué à La Foire Saint Germain de Paris en 1759 et réalisé par Louis Anseume et Jean-Louis La Ruelle ; *La Pantoufle de Cendrillon*, pantomime joué en 1779 au Théâtre des élèves pour la danse de l'Opéra et écrit par Pierre Germain Parisau ; *Cendrillon* de Maillé de Marencoeur, féerie jouée en 1785 au Théâtre des ombres chinoises, ainsi que deux autres pièces d'auteurs et de date inconnus, *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*.<sup>2</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la vogue des contes de fées, et particulièrement du conte étudié, continue. Plus de trente adaptations de *Cendrillon* voient le jour dans des genres différents ou hybrides (opérette, comédie, ballet, opéra, opéra-comique). Au XIX<sup>e</sup> siècle, la première adaptation du

---

<sup>1</sup> SAINTYVES Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines). En marge de la légende dorée, songes, miracles et survivances. Les reliques et les images légendaires*, Paris, Robert Laffont, 1987 (Bouquins), p. 121-127.

<sup>2</sup> POIRSON Martial, *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux. 1697-1800*, Paris, Éditions espace 34, 2009 (Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle), p. 10-22 ; 311-315.

conte date de 1806, il s'agit d'un mélodrame féérique intitulé *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*. En 1810, Étienne et Nicolo créent l'opéra-féerie *Cendrillon* : le succès est immédiat, la pièce sera représentée plus de cent fois en l'espace d'une année. Cette pièce en inspirera beaucoup d'autres dont *La Cenerentola*, *Cendrillon ou le triomphe de la bonté* en français, de Rossini et Ferretti jouée en 1817. On remarque également la présence d'autres pièces au début du siècle notamment *Les pantoufles de Magdelaine*, *La famille des Cendrillons*, *La Fête de Perrault*, *Le Rendez-vous des Cendrillons* et *Le mariage de Cendrillon*. Le conte est ainsi adapté à de nouveaux genres tels que l'opéra ou bien encore le ballet ainsi qu'en témoignent plusieurs représentés en 1823, 1845 et 1877. Le succès perraldien du XVIII<sup>e</sup> siècle se poursuit jusqu'à l'opéra *Cendrillon* de Massenet et d'Henri Caïn représenté en 1899.<sup>3</sup>

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'adaptation des contes de fées envahit également le septième art, celui du cinéma, comme en témoigne le film *Cendrillon* de six minutes réalisé par Georges Méliès en 1899 et les nombreux dessins animés de Walt Disney dont *Cendrillon* réalisé en 1950 et œuvre de notre corpus. Le conte est également présent dans les ballets comme dans celui de Sergueï Prokofiev en 1945, de Rudolf Noureev en 1986, de Jean-Christophe Millot et de Peter Maxwell Davies en 1980.<sup>4</sup> Aujourd'hui, le cinéma ne cesse d'adapter les contes de fées pour un public toujours réceptif. En sont la preuve le film *À tout jamais ou la véritable histoire de Cendrillon* sorti en 1998, *Comme Cendrillon* sorti en 2004, *Blanche-neige et le chasseur* réalisé en 2012, *Maléfique* tourné en 2014, *Cendrillon* tourné en 2015 et objet de notre corpus, *La Belle et la Bête* et *Les nouvelles aventures de Cendrillon* tournés en 2017, et probablement d'autres à venir<sup>5</sup>. Les allusions indirectes au conte *Cendrillon* sont également présentes dans de nombreux films (*Shrek, le troisième* sorti en 2007), séries (*Once upon a time*, saison six et sept et *Desperate Housewife*, saison 3 épisode 9)<sup>6</sup>. Sur les planches, la présence des contes n'est pas moindre, ils continuent d'inspirer les metteurs en scènes contemporains de théâtre, d'opéra et de ballet tels que Christian Lepage, Howard Barker, Joël Pommerat, Laurent Pelly, Olivier Py et Thierry Malandain.<sup>7</sup> Et également le théâtre amateur comme le prouvent les spectacles

---

<sup>3</sup> BAHIER-PORTE Christelle, « Le conte à la scène », in *Féeries*, 2007, <http://feeries.revues.org/223> (page consultée le 30 octobre 2016).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>5</sup> *À tout jamais ou la véritable histoire de Cendrillon*, réal. Andy Tennant, 1998 ; *Comme Cendrillon*, réal. Mark Rosman, 2004 ; *Blanche neige et le chasseur*, réal. Rupert Sanders, 2012 ; *Maléfique*, réal. Robert Stromberg, 2014 ; *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015 ; *La Belle et la Bête*, réal. Walt Disney, 2017 ; *Les nouvelles aventures de Cendrillon*, réal. Lionel Steketee, 2017.

<sup>6</sup> *Shrek*, réal. DreamWorks Animation, 2007; *Once upon a time*, réal. Kitsis Edward et Adam Horowitz, 2011-2018; *Desperate Housewife*, réal. Marc Cherry, 2006. Ces productions sont des exemples parmi beaucoup d'autres.

<sup>7</sup> POIRSON Martial, *op. cit.*, p. 45-50.

*Cendrillon fait grève* de Karima Ghailani présenté le 08 mars 2017 à Nivelles et *Une Cendrillon* présenté par la compagnie Louis et Louise lors de l'édition 2017 du festival de théâtre Mozaïk à Louvain-la-Neuve. L'engouement pour les contes envahit aussi la sphère de l'écriture comme le démontrent plusieurs livres dont le recueil de Pierrette Fleutiaux *Métamorphoses de la reine* publié en 1984 et *Cendrillon* d'Éric Reinhardt publié en 2007<sup>8</sup>. Le conte *Cendrillon* envahit également la sphère de la musique notamment dans la chanson « Cendrillon » du groupe Téléphone parue en 1982 dans l'album *Dure Limite* et les comédies musicales représentées à Paris : *Cindy*, réalisée en 2002, et *Cendrillon* en 2009.<sup>9</sup>

La présence attestée de *Cendrillon* dans plusieurs domaines tels que les scènes théâtrales, la littérature et le cinéma démontre sa plasticité générique<sup>10</sup>. L'adaptation est une pratique littéraire riche qui suppose l'interaction et la réciprocité des œuvres tout en prenant en considération le public. Selon la typologie d'André Helbo<sup>11</sup>, dans le cadre de ce mémoire, trois types d'adaptations sont intéressantes : l'adaptation du conte à l'écran, à la scène et au texte littéraire. La pratique de l'adaptation consiste à transformer un texte en l'adaptant d'un genre à un autre, en changeant son message et le public de réception. Adapter ne suppose pas forcément rester fidèle au texte de départ, la fidélité n'étant pas un critère de qualité. Chaque adaptation doit être considérée comme une œuvre unique.<sup>12</sup>

Parce que *Cendrillon* n'a cessé d'être raconté et adapté pour le plaisir de tous depuis sa parution en 1697, ce mémoire s'y intéresse. Les diverses adaptations du conte présentent chacune un intérêt et permettent de comprendre sa richesse et la faculté avec laquelle il parvient à traverser les époques. En effet, en 2017, soit quelques siècles plus tard, le personnage de Cendrillon est toujours connu par tous. Comment ce conte est-il parvenu à s'ancrer dans les mémoires ? Pourquoi continuons-nous à nous intéresser à cette héroïne ? Parmi la richesse des adaptations disponibles, ce travail a sélectionné un corpus. Celui-ci est composé de sept œuvres : un conte, deux opéras, un dessin animé, une nouvelle, une pièce de théâtre et un film. Les œuvres sont situées entre le début du XIX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>8</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984 (Folio) ; REINHARDT Éric, *Cendrillon*, Paris, Livre de Poche, 2008.

<sup>9</sup> *Cindy*, la comédie musicale, 2002 ; *Cendrillon*, le spectacle musical, 2009.

<sup>10</sup> Expression reprise de Martial Poirson dans son ouvrage cité, p. 18.

<sup>11</sup> HELBO André, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 22-23.

<sup>12</sup> *L'adaptation... d'un théâtre à l'autre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009 (Horizons Théâtre), p. 5-6.

Le conte choisi est celui de *Cendrillon* des frères Grimm écrit en 1812 et paru dans le recueil *Contes de l'enfant et de la maison*<sup>13</sup>. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Jacob et Wilhelm Grimm entreprennent une collecte des contes allemands issus de la tradition populaire dans l'objectif de les préserver et de les sauver de l'oubli. Les frères Grimm sont ainsi les premiers à lancer la mode des collectes de contes à travers l'Europe et à désigner le genre du conte comme digne objet d'étude. Le livre des frères Grimm comprend plus de deux cent récits à l'inverse de l'œuvre de Charles Perrault qui n'en comprend que onze.<sup>14</sup> Le conte *Cendrillon*, *Aschenputtel* en allemand, est davantage axé sur le deuil de la mère de l'héroïne. Comme chez Perrault, le père de Cendrillon est totalement absent pour sa fille. Au contraire de la version française, ce n'est pas une fée mais un arbre magique, un noisetier, planté au pied de la tombe de la mère, et des oiseaux qui aident la jeune fille. La Cendrillon des frères Grimm se montre rusée et intelligente à l'inverse de celle de Perrault plutôt passive. Enfin, cette version est plus cruelle que celle de Perrault récoltée sur le territoire français et adaptée à la société mondaine de son époque : Cendrillon ne pardonne pas aux deux sœurs qui deviennent toutes deux aveugles. De plus, tandis que l'aînée se coupe le gros orteil, la cadette se mutile le talon pour pouvoir enfiler la chaussure.

Le premier opéra auquel s'intéresse ce travail est celui du compositeur Gioacchino Rossini<sup>15</sup> et du librettiste Jacopo Ferretti, *La Cenerentola*<sup>16</sup>, opéra italien représenté en 1817 au théâtre de Rome. Cet opéra reprend presque sans aucune modification l'intrigue de l'opéra-féerie *Cendrillon* réalisé sept ans plus tôt par Étienne et Nicolo et inspiré du conte de Perrault. *La Cenerentola* met en scène l'histoire d'Angelina, orpheline maltraitée par son parâtre et ses deux filles Clorinda et Tisbe. Dans cette production, la chaussure est représentée par un bracelet. Angelina ou Cendrillon ne le perd pas mais l'offre au prince afin qu'il puisse la reconnaître sans ses habits de fête. Le prince est un personnage actif contrairement à de nombreuses versions. Il décide de se faire passer pour un valet afin d'observer le comportement de ses prétendantes. Cendrillon et le prince souhaitent connaître la personne qu'ils vont épouser. Cet opéra évacue complètement la magie et le merveilleux présents dans le conte de Charles

---

<sup>13</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007, p. 97-105.

<sup>14</sup> BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 25,33,35 et 146.

<sup>15</sup> Gioacchino Rossini ou Gioachino Rossini, l'orthographe de ce prénom varie selon les ouvrages et les auteurs. Nous optons pour Gioacchino.

<sup>16</sup> ROSSINI Gioacchino et FERRETTI Jacopo, *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo dramma giocoso in due atti*, Bruxelles, La Monnaie, 2000.

Perrault : la fée devient Alidoro, précepteur du prince et philosophe. Enfin, Angelina pardonne à ses sœurs et son parâtre et demande au prince d'en faire de même.

Le second opéra *Cendrillon* est réalisé et représenté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1899, à l'Opéra-Comique de Paris par Jules Massenet sur la base du livret d'Henri Cain inspiré par Charles Perrault<sup>17</sup>. À l'époque où la féerie connaît un réel succès sur les scènes françaises, cet opéra accorde une grande importance au personnage de la fée et à la magie. Il met en scène le chêne des fées, décor et nouveau lieu merveilleux. La fée apparaît à de nombreuses reprises et les sylphes, lutins, follets et autres êtres magiques sont représentés. Dans cette version, Cendrillon se nomme Lucette, son père est totalement soumis à sa nouvelle épouse et la délaisse sans qu'elle n'ose s'en plaindre. Quelques scènes accordent une importance au père qui s'en veut de laisser sa fille seule et dans cette condition. Il ne fait cependant rien pour aider la jeune fille. Le rêve est également important, Cendrillon rêve qu'elle va au bal et qu'elle revoit le prince. De plus, l'héroïne est plus active que dans la version de Charles Perrault : elle se rend elle-même à la cour pour essayer la chaussure tandis que le prince la reconnaît à son visage, sans lui avoir fait chausser la pantoufle. Ce qui est peu fréquent, car dans la plupart des versions, la pantoufle constitue la seule identification possible.

Le corpus s'intéresse également au dessin animé *Cendrillon* de Walt Disney réalisé en 1950<sup>18</sup>. L'entreprise Walt Disney, fondée en 1923, rencontre le succès avec la réalisation du film d'animation *Blanche-neige et les sept nains* paru en 1937, suivi du film *Pinocchio*, *Fantasia*, *Dumbo* et *Bambi*. La sortie de *Cendrillon* après la Seconde Guerre mondiale permet de relancer l'entreprise. Le dessin animé s'inspire du conte de Perrault et fait de l'héroïne une jeune femme blonde à la peau blanche, figeant ainsi l'image de Cendrillon dans l'imaginaire collectif.<sup>19</sup> La Cendrillon de Walt Disney est assez passive, fidèle au personnage décrit par Perrault. Le dessin animé ajoute une nouvelle touche de magie en dotant les animaux, amis de l'héroïne, de la parole. Ceux-ci sont présents à titre utilitaire dans le conte originel mais tiennent un rôle d'une grande importance dans le dessin animé : ce sont les souris et les oiseaux (probablement repris de la version des frères Grimm) qui confectionnent la robe de Cendrillon, qui l'avertissent du danger et la libèrent du grenier dans lequel elle est enfermée. Dans cette version, Cendrillon est orpheline et considérée comme une servante dans sa propre maison.

---

<sup>17</sup> CAÏN Henri et MASSENET Jules, *Cendrillon : conte de fées en quatre actes et six tableaux*, Paris, Au Ménestrel, 1924.

<sup>18</sup> *Cendrillon*, réal. Walt Disney, 1950.

<sup>19</sup> ROUDEVITCH Michel, « Disney Walt - (1901-1966) », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/walt-disney/> (page consultée le 1 mars 2018).

Tandis que la reine, présente dans le conte de Perrault, est absente, le roi joue un rôle important au contraire du prince relativement passif : il exprime son souhait d'avoir des petits-enfants et de voir son fils épouser une belle princesse. De plus, le roi organise le bal et ordonne l'essayage de la pantoufle à toutes les jeunes filles du royaume. La version de Walt Disney n'évoque pas le pardon des sœurs et de la marâtre.

La nouvelle analysée s'intitule *Cendron*, elle se trouve dans le recueil de nouvelles *Métamorphoses de la reine* publié en 1984 par Pierrette Fleutiaux.<sup>20</sup> Ce recueil a reçu le prix Goncourt de la nouvelle en 1985. Son contenu fait des allusions très précises aux contes de fées de Charles Perrault. L'auteure reprend, en effet, presque tous les contes de son recueil à l'exception de *Riquet à la Houppe*, *Les Fées*, *Grisélidis*, *Les souhaits ridicules*, *Peau d'âne*, et *Le Chat botté* qui ne sont pas présents. L'auteure ajoute également dans *Les sept géantes* le conte *Blanche-neige* écrit par les frères Grimm. Dans sa préface, elle explique avoir voulu revenir aux contes de son enfance mais avec son regard de femme actuelle. Elle accorde de l'importance aux femmes, souvent oubliées dans les contes de Perrault, telles que l'ogresse dans *Le Petit poucet*, la reine dans *Cendrillon* et dans *La Belle au bois dormant*. Pierrette Fleutiaux manipule les contes de son enfance en leur donnant une coloration nouvelle, on y constate notamment un certain attrait pour le sexe totalement absent des contes de Perrault. Deux imaginaires se mêlent alors : l'imaginaire collectif (les souvenirs du lecteur) et les apports et ajouts de l'auteure qui donnent un ton nouveau aux récits que nous connaissons. Pierrette Fleutiaux transforme ainsi le personnage de Cendrillon en celui de Cendron, correspondant masculin de l'héroïne. Le prince devient princesse, le roi devient reine, les sœurs deviennent frères, la marâtre se convertit en parâtre. La fée se transforme en pierre du foyer, le carrosse en Cadillac, la robe de l'héroïne en accoutrement de cow-boy, la pantoufle en talkie-walkie (une boîte noire). Enfin, Cendron n'épouse pas la princesse mais la reine et comme Cendrillon il pardonne à ses frères. La princesse est considérée comme stupide à l'image des deux frères. Au début de l'histoire, Cendron est orphelin de père, sa mère se remarie avec un homme frivole et décède quelques années plus tard. La nouvelle *Cendron* se veut ainsi digne d'intérêt car elle bouleverse la vision que nous avons du conte.<sup>21</sup>

Les deux dernières œuvres étudiées datent du XXI<sup>e</sup> siècle, il s'agit de la pièce de théâtre *Cendrillon* de Joël Pommerat écrite en 2011<sup>22</sup> et du film *Cendrillon* de Walt Disney<sup>23</sup> sorti en

---

<sup>20</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*

<sup>21</sup> SÁNCHEZ HERNÁNDEZ Ángeles, « Conte ou nouvelle ? Métamorphoses de la reine : un recueil subversif », in *Anales de Filología francesa*, n°13, 2004-2005, p. 373-388 ; FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 5-12.

<sup>22</sup> POMMERAT Joël, *Cendrillon*, Paris, Actes Sud, 2013 (Babel).

<sup>23</sup> *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015.

2015. Joël Pommerat est un auteur et metteur en scène français né en 1963. Il a fondé la compagnie « Louis Brouillard » dans les années 1990, troupe avec laquelle il travaille depuis lors. Il avait déjà exploré l'univers des contes dans son adaptation du *Petit chaperon rouge* en 2006 et de *Pinocchio* en 2008. Ses réécritures de contes mènent les spectateurs dans un monde nouveau et inconnu. En effet, l'auteur choisi souvent de privilégier un seul aspect du conte-source. Dans le cas de *Cendrillon*, spectacle qui nous intéresse, Joël Pommerat décide de s'intéresser au processus de deuil vécu par la jeune fille nommée Sandra. L'histoire met en scène une jeune fille qui ne parvient pas à faire le deuil de sa mère et d'un père démuné face à cette nouvelle réalité. La fée est présente mais ne correspond pas à l'idéal de la fée figé dans notre imaginaire. La maison de la marâtre est une maison en verre contre laquelle les oiseaux ne cessent de s'écraser, rappelant ainsi, probablement, les oiseaux présents dans la version des frères Grimm. Le prince et la jeune fille ont beaucoup de points en commun : ce sont deux enfants qui ne parviennent pas à surmonter le deuil de leur mère. Enfin, la marâtre est une femme qui refuse de vieillir.

Kenneth Branagh acteur et réalisateur anglais né en 1960 décide de s'intéresser lui aussi aux contes de fées. La *Cendrillon* qu'il représente est une jeune femme moderne et attachante. Le prince est, quant à lui, un jeune homme rebelle et prêt à tout pour retrouver sa belle. Le film *Cendrillon* sorti en 2015 est riche sur le plan littéraire bien qu'il se rapproche amplement du dessin animé de Walt Disney. Il actualise la morale du conte et amplifie le rôle de certains personnages notamment celui du prince qui, au contraire de la version de Perrault, est beaucoup plus actif. De plus, le film ajoute des éléments et des personnages. Le rapport entre *Cendrillon* et la marâtre est exploité différemment : la jalousie ressentie par la marâtre à l'égard de la jeune fille est clairement exprimée. Enfin, comme dans la version de Perrault, *Cendrillon* ou *Ella* pardonne à la marâtre et ses filles.

La variété du corpus choisi permet de montrer d'une part, la richesse de ce conte qui est exploité dans plusieurs genres artistiques, et, d'autre part, sa pérennité. Chaque adaptation dévoile une nouvelle œuvre différente et similaire à la fois. Chacune porte un regard nouveau sur le conte repris et transformé, transmettant ainsi un nouveau message et s'adaptant parfois à un autre public. Leur analyse dévoile les mécanismes propres à la pratique de l'adaptation, c'est-à-dire, l'ajout, la suppression, la simplification ou bien encore le mélange de sources. À partir de l'analyse de ces adaptations, ce travail tente de comprendre quel est l'intérêt du conte dans notre société actuelle et répondra ainsi à la question de recherche : « *Cendrillon* ou *La petite pantoufle de verre* de Charles Perrault : un conte intemporel et contemporain ? ».

Le premier chapitre de ce mémoire « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre » analyse les origines, l'histoire et les interprétations du conte afin de montrer son ancrage culturel et historique, mais aussi de dévoiler une certaine linéarité quant aux adaptations. Dans un premier temps, il s'agit de s'intéresser à ses origines en se basant principalement sur les ouvrages *Sous la cendre. Figures de Cendrillon* de Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre<sup>24</sup> et *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer* de Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze<sup>25</sup>. Cette partie atteste des différentes variantes du conte à travers le monde et du chemin entrepris pour retrouver son origine. Elle s'intéresse ensuite au cycle, c'est-à-dire aux différentes variantes et versions de *Cendrillon*, grâce aux études de Marian Cox, d'Anna Rooth et à la typologie d'Arne-Thompson. La deuxième partie du chapitre s'intéresse au contexte de parution du conte, à l'histoire racontée, aux deux moralités formulées et à la définition du genre du conte de fées. Elle se base principalement sur l'ouvrage *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux. 1697-1800* de Martial Poirson<sup>26</sup>.

Le second chapitre intitulé « L'adaptation dans tous ses états » évoque les potentialités du conte de fées et sa facilité à être adapté dans tous les genres. Il donne une définition du phénomène de l'adaptation souvent confondu avec celui de la traduction. Cette partie se base sur plusieurs livres théoriques tels que *L'adaptation... d'un théâtre à l'autre*<sup>27</sup>, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*<sup>28</sup>, *Récit écrit-récit filmique*<sup>29</sup> mais aussi et surtout sur plusieurs articles publiés dans la revue *Féeries* : « Le conte à la scène » et « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle ».<sup>30</sup> Elle permet de classer les œuvres du corpus selon la typologie de Georges Wagner et selon trois types d'adaptations : l'adaptation du conte à l'écran, du conte à la scène et du conte au texte littéraire. Cette partie élabore des concepts théoriques afin d'expliquer selon quels critères les œuvres sont analysées et comparées entre elles. Les chapitres suivants s'intéressent aux trois principales opérations de l'adaptation présentes dans le corpus.

---

<sup>24</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007.

<sup>25</sup> DELARUE Paul et TENÈZE Marie- Louise, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer*, Paris, CTHC, 2000, p. 278.

<sup>26</sup> POIRSON Martial, *op. cit.*

<sup>27</sup> *L'adaptation... d'un théâtre à l'autre*, *op. cit.*

<sup>28</sup> HELBO André, *op. cit.*

<sup>29</sup> VANOYE Francis, *Récit écrit-récit filmique*, Paris, Éditions Cédic, 1979 (Textes et non textes).

<sup>30</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.* ; COURTES Noémie, « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Féeries*, 2007, <https://journals.openedition.org/feeries/273> (page consultée en octobre 2016).

Le troisième chapitre « La focalisation sur un élément de l'intrigue » s'intéresse aux éléments délaissés par le conte-source. D'une part, à partir de l'analyse du deuil présent dans le conte des frères Grimm, le film de Walt Disney et la pièce contemporaine de Joël Pommerat. D'autre part, en analysant la rivalité fraternelle visible au sein du corpus. L'intérêt est de montrer comment les œuvres s'emparent d'un élément relativement ignoré dans le conte-source et dans quel but. Cette partie se base sur la lecture de plusieurs ouvrages théoriques tels que le livre *Faire son deuil, vivre un chagrin* de Manu Keirse<sup>31</sup>, l'approche du deuil de Kübler-Ross, développée dans l'article « Le deuil comprendre et accompagner » de Thierry Tournebise<sup>32</sup>, et le livre *La psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim<sup>33</sup>.

Le quatrième chapitre intitulé « L'amplification de l'importance de certains personnages de l'intrigue » se focalise sur plusieurs personnages dont les traits de caractère et la présence sont amplifiés dans les œuvres du corpus. Il analyse le personnage de la fée, de la mère, de la reine, du prince, du roi, de la marâtre et du père.

Le cinquième chapitre « Le transfert socioculturel » se base principalement sur l'analyse de la nouvelle de Pierrette Fleutiaux et la pièce de théâtre de Joël Pommerat. Cette partie focalise son attention sur le nouveau message transmis dans ces adaptations, principalement en analysant la place de la femme, le mariage et la présence du merveilleux. Elle se base sur la lecture de plusieurs ouvrages théoriques tels que *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle* de Marie-Françoise Christout<sup>34</sup>, *Les perversions du merveilleux* de Jean de Palacio<sup>35</sup>, *Le pouvoir des contes* de Georges Jean<sup>36</sup>, et les articles de la revue *Féeries* déjà cités.<sup>37</sup>

Une conclusion suit ces cinq chapitres et le résumé de chacune des adaptations étudiées se trouve dans les annexes.

---

<sup>31</sup> KEIRSE Manu, *Faire son chagrin, vivre un deuil, un guide pour les proches et les professionnels*, Bruxelles, De Boeck & Belin, 2000.

<sup>32</sup> TOURNEBISE Thierry, *Le deuil comprendre et accompagner*, mars 2011, <http://www.maieusthesie.com/nouveautes/article/deuil.htm> (page consultée en avril 2018).

<sup>33</sup> BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

<sup>34</sup> CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mouton-CNRS, 1965.

<sup>35</sup> PALACIO Jean (de), *Les perversions du merveilleux : Ma mère l'oye au tournant du siècle*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993.

<sup>36</sup> JEAN Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981 (E3).

<sup>37</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*

## Chapitre 1 - Cendrillon ou La petite pantoufle de verre

Lorsque dans *L'Horoscope des Cendrillons*, comédie parue en 1810, la mère l'Oye disait : « Mes enfants, je vous prédis que Cendrillon sera de tous les contes de mon maître, celui qui aura le plus de succès. (...) Je vois cette Cendrillon orner tous les théâtres de la plus belle ville du monde... Je vois chacun se disputer jusqu'au nom de cette intéressante victime ; partout elle réussit... partout elle attire la foule... »<sup>38</sup>, elle ne s'était pas trompée. Le conte *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* est l'un des contes les plus célèbres de Charles Perrault. Certaines personnes connaissent également la version des frères Grimm écrite en 1812. Mais ces deux versions ne sont pas les seules, il y en a beaucoup d'autres, qui suivent mais aussi précèdent le conte de Charles Perrault. Plusieurs chercheurs, ethnologues et folkloristes tels que Marian Cox, Anti Aarne, Anna Birgitta Rooth, Stith Thompson, Pierre Saintyves, Nicole Belmont, Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze se sont intéressés au conte *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* et à son héroïne. Les parties suivantes offrent un panorama historique et culturel du conte analysé dans ce mémoire. Elles permettent ainsi d'inscrire le conte étudié et les adaptations choisies qui en découlent dans une certaine lignée. Plusieurs ouvrages cités au début de chaque sous-chapitre servent de référence théorique.

### 1.1. Les origines du conte

Depuis toujours les folkloristes cherchent à établir l'origine des contes de fées et légendes aujourd'hui connus ou oubliés. Établir l'origine du conte *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* de Charles Perrault n'est pas tâche facile. Le conte connaît de nombreuses variantes à travers le monde et son origine orale ne permet pas de déterminer clairement son lieu de naissance. L'héroïne Cendrillon a des sœurs à la peau blanche, noire, jaune et brune. Plus de six cent versions et variantes sont recensées à travers le monde témoignant du succès et de la diffusion de cette histoire. Tandis que Martial Poirson écrit dans la préface de son livre *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux. 1697-1800*<sup>39</sup> : « Il y a dix mille ans de littérature derrière chaque conte que l'on écrit », Paul Delarue insiste, dans son livre *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer*, sur le caractère insaisissable des contes de fées dont fait partie *Cendrillon* et sur l'appartenance du conte au patrimoine culturel mondial :

---

<sup>38</sup> « L'Horoscope des Cendrillons », in POIRSON Martial, *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux. 1697-1800*, Paris, Éditions espace 34, 2009 (Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle), p. 45.

<sup>39</sup> POIRSON Martial, *op.cit.*, p. 7-9.

C'est que la plupart des contes français appartiennent à cette grande famille de contes qui est le bien commun de toute l'Europe, de l'Asie occidentale jusqu'à l'Inde, et du Nord de l'Afrique. (...) Ces contes ont suivi dans les siècles passés les colons, les soldats, les marins, les missionnaires d'Europe dans les colonies françaises, anglaises, espagnoles, portugaises, fondées par-delà les mers. Ils n'ont pas de prétention, sauf un tout petit nombre, d'appartenir à la France seule. Un grand nombre de ces contes et particulièrement les contes merveilleux, se disaient déjà il y a des siècles et des siècles, parfois depuis des millénaires, parfois dans un insondable passé qui échappe à nos investigations.<sup>40</sup>

Les deux auteurs remarquent ainsi le caractère intemporel des contes et leur appartenance à la culture populaire et mondiale. Cette partie tente de montrer les possibles origines du conte *Cendrillon* et ses différentes versions à travers le monde à partir de plusieurs ouvrages de référence : *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, anthologie établie et postfacée par Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre<sup>41</sup> dans laquelle les deux auteures recensent des versions françaises, européennes, africaines, asiatiques et américaines du conte ; *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines). En marge de la légende dorée, songes, miracles et survivances. Les reliques et les images légendaires* de Pierre Saintyves dans lequel celui-ci postule l'origine saisonnière et initiatique des contes de Perrault<sup>42</sup> ; et *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer* de Paul Delarue et Marie-Louise Ténéze<sup>43</sup> dans lequel les chercheurs recensent les différentes versions françaises du conte.

### 1.1.1 De l'Asie à l'Europe

Le conte *Cendrillon* est présent en Europe mais aussi dans plusieurs régions du monde telles que l'Inde, l'Asie, l'Afrique, la Corée et le Japon. L'héroïne revêt plusieurs visages et plusieurs noms en fonction des lieux, du conteur et des cultures dans lesquels elle se trouve.

Émile Cosquin, créateur de la théorie de l'origine indienne des contes européens, n'est pas parvenu à trouver un prototype du conte *Cendrillon* en Inde. Il a trouvé deux histoires similaires mais elles ne peuvent être à l'origine du conte européen que nous connaissons. Dans la version indienne *Sodeva Bâi* le roi offre à sa fille une belle pantoufle ; celle-ci perdue, le roi récompense quiconque retrouvera la chaussure. Le prince qui l'a ramassée se présente au palais et épouse la princesse. Il existe aussi une autre version indienne dans laquelle une princesse, mariée à un prince qui l'a délivrée d'un géant, perd sa pantoufle. Celle-ci est récupérée par un autre souverain qui tombe amoureux de sa propriétaire. Il la fait chercher et use d'une ruse pour

---

<sup>40</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie-Louise, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>41</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*

<sup>42</sup> SAINTYVES Pierre, *op. cit.*

<sup>43</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie-Louise, *op. cit.*

pouvoir l'épouser en lui faisant croire à la mort de son mari. Le souverain sera puni par le frère du prince époux qui découvre son stratagème. Ces versions attestent certes de la présence d'une princesse et de la pantoufle, mais cette dernière n'est pas signe d'identification contrairement à celle du conte européen que nous étudions. En effet, dans celui-ci, l'essayage de la chaussure permet à l'héroïne d'être reconnue.<sup>44</sup>

D'autres chercheurs ont tenté de rattacher la genèse du conte à l'Égypte après la découverte de l'histoire de Rhodopis, racontée par le géographe grec Strabon au premier siècle avant notre ère. Le récit raconte l'histoire de Rhodopis qui se fait dérober sa sandale par un aigle pendant qu'elle est en train de se baigner. L'aigle fait tomber la chaussure sur les genoux du roi qui rendait la justice en plein air dans la ville de Memphis. Le roi, intrigué par cet événement, envoie ses émissaires dans tout le pays pour ramener la propriétaire de la chaussure et l'épouser. Alors que certains considèrent cette version comme la première du conte européen, Nicole Belmont s'y oppose, considérant, comme dans le cas des versions indiennes, que la chaussure n'exerce pas la même fonction : elle est signe d'élection de l'héroïne et non d'identification.<sup>45</sup>

Une version chinoise datant du IX<sup>e</sup> siècle de notre ère est attestée. Elle est transcrite par Tuan Wên-ch'ang dans son livre *Yu Yang Tsa Ysu* ou « Mélange de savoir oublié » en français. Cette version raconte l'histoire de Yeh-hsien devenue épouse d'un roi qui a trouvé sa pantoufle égarée lors d'une fête. Dans ce récit, c'est un poisson magique qui fournit de l'aide à l'héroïne. Cette version pourrait être l'une des premières du conte européen que nous connaissons car, contrairement aux hypothèses déjà citées, la pantoufle tient ici sa fonction d'identification.<sup>46</sup> Si la présence de cette version chinoise ne permet pas pour autant de situer la naissance du conte en Chine, elle prouve, cependant, l'existence de l'histoire de Cendrillon bien avant le IX<sup>e</sup> siècle de notre ère. Les versions trouvées en Inde et en Égypte témoignent du caractère nomade de l'histoire et de ses similitudes avec d'autres récits.

En Europe, il n'existe pas de versions écrites du conte avant la version italienne de Giambattista Basile au début du XVII<sup>e</sup> siècle, soit plus de sept siècles après la version chinoise recensée. L'auteur publie *La Chatte des Cendres* dans son recueil *Le conte des contes* publié entre 1634 et 1639 à Naples et mieux connu sous le nom *Pentamerone* à partir de 1674.<sup>47</sup> Le conte raconte l'histoire de Zezolla, persécutée par sa belle-mère et oubliée par son père. Grâce

---

<sup>44</sup> SAINTYVES Pierre, *op.cit.*, p. 113-117.

<sup>45</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 10.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 242-245.

<sup>47</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie- Louise, *op.cit.*, p. 16-23.

à l'aide d'un dattier, l'héroïne acquiert les habits nécessaires pour pouvoir se rendre au bal, elle y égare sa pantoufle et le prince désire la retrouver pour l'épouser.<sup>48</sup> À la fin du siècle, en 1697, paraît la version française *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* au sein du recueil *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* ou *Contes de ma mère l'Oye* écrit par Charles Perrault. Cette version écrite est le fruit des évolutions du conte, recensé pour la première fois à l'écrit au IX<sup>e</sup> siècle. Perrault y ajoute le personnage de la fée et la citrouille transformée en carrosse. Paul Delarue rappelle la présence du conte sur le territoire français bien avant la version de Perrault comme en attestent d'autres documents écrits.<sup>49</sup> Un siècle plus tard, la version allemande paraît grâce à l'entreprise de collectes des contes populaires des frères Grimm en 1812. La version des frères Grimm peut être considérée comme une adaptation du conte de Perrault, et/ou comme une des nombreuses variantes de *Cendrillon*. Dans le cadre de ce mémoire, elle est considérée comme une adaptation du conte de Perrault.

Enfin, certains chercheurs rapprochent le conte *Cendrillon* de l'histoire de Psyché présente dans le roman *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* écrit par Apulée au II<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>50</sup>. On remarque, en effet, certains points communs entre les deux récits : le tri des graines imposé par Vénus à Psyché et présent à nouveau dans la version des frères Grimm, le traitement de Psyché par Vénus (elle déchire notamment sa robe), les sœurs jalouses, l'aide d'animaux (elle est aidée par des fourmis lorsqu'elle doit trier des graines, par l'aigle de Jupiter lorsqu'elle doit récolter l'eau sacrée). Mais malgré ces similitudes, il convient de noter également de nombreuses divergences : le châtiment des sœurs (Psyché provoque leur mort par ruse), les tâches exécutées (elle est chargée de récolter de l'eau sacrée, de se rendre aux enfers, de récolter de la laine et de trier des graines), le sort de Psyché (elle devient une déesse), etc. Rien ne permet d'affirmer un quelconque lien entre les deux histoires, mais leur ressemblance atteste de la présence de certains motifs du conte déjà présents autrefois au sein de la littérature.<sup>51</sup> Pour d'autres chercheurs, *Cendrillon* aurait pour ancêtre Hestia, divinité vierge du feu sacré et du foyer dans la mythologie grecque ancienne, parce qu'elle a tendance à s'étendre auprès du foyer et à se couvrir de cendres.<sup>52</sup>

Selon Saintyves, *Cendrillon* incarne l'année nouvelle lors des liturgies saisonnières qui se pratiquaient au renouvellement des saisons et surtout au début de l'année (solstice d'hiver

---

<sup>48</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 125-131.

<sup>49</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie- Louise, *op. cit.*, p. 279.

<sup>50</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 391.

<sup>51</sup> APULEE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, trad. du latin par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 2015 (Folio Classique).

<sup>52</sup> BELMONT Nicole, *op.cit.*, p. 197.

ou équinoxe du printemps). Dans ces rites saisonniers, Cendrillon serait l'incarnation de l'aurore, signe du renouveau. Lors de ceux-ci, la nouvelle année épouse le jeune soleil après avoir prouvé qu'elle est bien l'épouse recherchée et désignée par le destin. Le conte et son héroïne seraient ainsi déjà présents dans d'anciennes liturgies populaires destinées à faciliter la marche des saisons et le renouveau.<sup>53</sup>

Cet historique, repris principalement des recherches de Nicole Belmont dans son livre *Sous la cendre. Figure de Cendrillon*, est presque entièrement reconstruit.<sup>54</sup> En effet, rien ne nous permet d'affirmer la primauté de la version chinoise ou bien celle de la version italienne en Europe. Cet historique est construit à partir des sources écrites exploitables aujourd'hui, cela ne signifie pas qu'elles soient uniques. Établir l'origine d'un conte populaire, transmis pendant des siècles et des générations de façon orale, ne permet pas une conclusion totalement affirmative. L'établissement d'une possible origine du conte permet de montrer sa présence à travers le monde et les époques, ses variantes et l'itinéraire hypothétique qu'il a pu emprunter. Cela permet d'inscrire le conte de Charles Perrault et les adaptations qui en découlent dans une certaine continuité. Mais également de situer la version des frères Grimm issue de la même tradition orale que celle du conte de Charles Perrault.

### 1.1.2 Le Cycle de Cendrillon

Paul Delarue, lorsqu'il étudie le conte *Cendrillon*, remarque sa parenté avec beaucoup d'autres récits et son expansion géographique ; il écrit :

Le conte-type de Cendrillon appartient à un cycle de contes qui sont à tel point mélangés et enchevêtrés, pour des raisons diverses (parenté ou ressemblance de certains épisodes, analogies des sujets, contaminations) qu'il est impossible d'étudier l'un de ces contes isolément.<sup>55</sup>

#### 1.1.2.1 Marian Cox et Anna Rooth

Marian Roalfe Cox fut la première à s'intéresser aux différentes variantes du conte *Cendrillon* dans son livre *Cinderella Three hundred and forty five variants* publié en 1893 à Londres. Elle recense trois cent quarante-cinq versions du conte et propose un classement. La chercheuse considère qu'il y a trois catégories du conte *Cendrillon* : le premier groupe raconte l'histoire d'une héroïne maltraitée et identifiée grâce à la pantoufle, le second raconte la fuite de l'héroïne contrainte par son père qui désire l'épouser, et le troisième évoque le récit d'une jeune fille bannie par son père car elle ne répond pas à ses attentes. Elle remarque ainsi des

---

<sup>53</sup> SAINTYVES Pierre, *op. cit.*, p. 117-120.

<sup>54</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 12.

<sup>55</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie- Louise, *op. cit.*, p. 278.

versions qui s'apparentent à la version de *Cendrillon* que nous connaissons, au conte *Peau d'âne* et au *Roi Lear*.<sup>56</sup> Anna Birgitta Rooth reprend le classement et la documentation de Marian Cox pour y ajouter de nouveaux récits : elle recense ainsi plus de mille versions des contes types de *Cendrillon*<sup>57</sup>. Elle publie le livre *The Cinderella Cycle* en 1951. Anna Rooth propose un découpage des différentes versions du conte recensées, en repérant six sous-types du conte classés de A à C coexistant au sein d'une communauté ou variant d'un pays à l'autre.

Le premier sous-type est le type A divisé en deux catégories. Dans le A1, un frère et une sœur, orphelins de mère, sont affamés par leur marâtre et nourris par une vache. Lorsque la marâtre s'en aperçoit, elle la fait tuer. Une fois les os de la vache enterrés, un arbre magique y pousse afin de fournir de la nourriture aux enfants. Dans le A2, l'histoire est la même mais il s'agit d'une héroïne orpheline de mère, elle est la seule à pouvoir cueillir les fruits de l'arbre magique. Dans le second sous-type, le AB, une jeune fille orpheline est maltraitée par sa marâtre et nourrie par une vache, l'animal est tué et un arbre pousse sur ses os enterrés. La jeune fille se rend à une fête chez le prince grâce aux habits donnés par l'arbre, elle perd sa pantoufle, le prince la recherche, un animal l'avertit de la duperie dont il est victime, il trouve la vraie jeune fille et l'épouse. Ce second sous-type est composé d'éléments présents dans le conte des frères Grimm : l'animal qui avertit le prince de la tromperie dont il est victime et l'arbre magique qui fournit des vêtements à la jeune fille. Le sous-type comprend également des éléments communs à la version de Charles Perrault et des frères Grimm : la perte de la pantoufle et le mariage princier.

Le sous-type B raconte l'histoire d'une jeune fille couverte de cendres, persécutée par sa marâtre et les filles de celle-ci. Elle doit trier des graines, se rend au bal, perd sa pantoufle, est reconnue grâce à son identification par la chaussure et épouse le prince. On constate dans ce sous-type des éléments présents dans la version française et des similitudes avec la version allemande : dans celle-ci, Cendrillon doit trier des graines afin de pouvoir se rendre au bal (ce trait figure déjà dans l'histoire de Psyché au II<sup>e</sup> siècle pcn). Le sous-type B1 se rapproche davantage du conte *Peau d'âne* de Charles Perrault : la mère mourante de l'héroïne s'adresse à son mari en lui disant qu'il doit se remarier avec une femme qui lui ressemble, le père décide d'épouser sa fille. Celle-ci s'enfuit, travaille dans la maison du prince, va au bal, prépare de la nourriture, est reconnue et épouse le prince. Enfin, le sous-type C se rapporte à des versions plus archaïques du conte : le héros persécuté s'enfuit avec un bœuf, traverse des forêts de cuir,

---

<sup>56</sup> BETTELHEIM Bruno, *op. cit.*, p. 366-368.

<sup>57</sup> SIMONSEN Michèle, *Perrault Contes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 (Études littéraires), p. 87.

d'or, d'argent et combat des animaux. Ce dernier sous-type ne présente pas un réel intérêt pour notre étude.

La classification d'Anna Rooth, basée sur celle de Marian Cox, permet d'établir des liens de parentés entre *Cendrillon* et d'autres contes issus de la tradition populaire. On constate des éléments du conte des frères Grimm dans de nombreux sous-types : l'arbre magique, les oiseaux qui aident le prince à se rendre compte de la ruse des deux sœurs et le triage des graines. L'héroïne ou les enfants persécutés et la présence de l'aide surnaturelle sont présents dans tous les sous-types et caractéristiques du conte étudié. La reconnaissance de la jeune fille grâce à la pantoufle également. On remarque que la fée présente chez Charles Perrault n'est pas prise en considération dans la classification, cela prouve l'originalité de Perrault et son éloignement par rapport au conte populaire. Sa volonté d'adapter le conte au public des salons mondains, alors friand de merveilleux et de nouveautés, prime sur le rapport à la fidélité de la version orale.

#### 1.1.2.2 La classification d'Arne-Thompson

La classification d'Arne-Thompson, qui sert aujourd'hui de référence internationale pour classer les contes universels, s'intéresse également au conte *Cendrillon*. Une première classification fut réalisée par le finlandais Antti Aarne en 1910, à partir du travail déjà réalisé par les frères Grimm, et complétée par Stith Thompson en 1964. La typologie d'Arne-Thompson classe chaque conte selon un numéro de conte-type porteur d'un titre et défini par la liste des principaux épisodes du récit correspondant. Les variantes longues ou courtes de chaque conte sont recensées et considérées sur un pied d'égalité. Chaque conte est regroupé en grands ensembles significatifs caractérisés par des traits spécifiques. La typologie comprend 2340 contes types (CT) divisés en quatre grandes sections dont la seconde est divisée en quatre sous-groupes :

- Du CT1 au CT299 : Les contes d'animaux
- Du CT300 au CT749 : Les contes proprement dits
  - Du CT300 à CT749 : Les contes merveilleux
  - Du CT 750 au CT849 : Les contes religieux
  - Du CT 850 au CT999 : Les contes nouvelles
  - Du CT1000 à CT1199 : Les contes de l'ogre ou du diable dupé
- Du CT1200 à CT1999 Les contes facétieux et anecdotes
- Du CT2000 à CT2399 Les contes formulaires<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> BRU Josiane, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », in *Bulletin de l'AFAS*, n°14, 1999, p. 2-14.

Selon ce classement, l'histoire de Cendrillon appartient aux contes merveilleux et porte le numéro T510 divisé en plusieurs sous-types<sup>59</sup> : T510A « Cendrillon », T510B « Peau d'âne » et T511 « Un-Œil, Deux-Yeux, Trois-Yeux »<sup>60</sup> comportant le sous-type T511A qui raconte l'histoire d'un héros persécuté par sa marâtre (« Le Petit bœuf rouge », proche du dernier sous-type recensé par Anna Rooth<sup>61</sup>). Les principaux épisodes qui composent le récit, c'est-à-dire les différents motifs du conte, sont les suivants : l'héroïne persécutée, l'aide magique, la rencontre avec le prince, la preuve d'identité, et le mariage avec le prince. Ces cinq motifs, déjà repérés par Anna Rooth et Marian Cox, sont constitutifs du conte et présents dans toutes les versions de celui-ci. Ils permettent de le reconnaître et peuvent changer de nature. Par exemple, l'aide magique peut provenir d'un arbre, d'une fée, d'un animal (vache, chèvre, brebis, oiseaux), la rencontre avec le prince peut être faite dans une église ou lors d'un bal. Enfin, l'héroïne peut perdre une bague, une pantoufle, une sandale, etc.

Dans le cadre des autres œuvres de notre corpus, l'objet perdu qui permet la reconnaissance de l'héroïne est toujours la pantoufle, à l'exception de l'opéra de Rossini et Ferretti dans lequel il s'agit d'un bracelet et de la nouvelle *Cendron* dans laquelle il s'agit d'une boîte noire. Cendrillon est persécutée par une marâtre et ses filles, par un parâtre et ses filles dans l'opéra de Massenet et par un parâtre et ses fils dans la nouvelle de Pierrette Fleutiaux. La nature de l'aide surnaturelle est également différente : c'est une fée dans la plupart des versions, une pierre du foyer dans la nouvelle *Cendron*, un arbre magique (un noisetier) planté au pied de la tombe de la mère dans la version allemande, un précepteur et philosophe dans l'opéra de Rossini et Ferretti.

Le conte-type *Peau d'âne*, duquel se rapproche certaines versions du conte, est répandu de la péninsule scandinave jusqu'à l'Inde<sup>62</sup>. Il raconte l'histoire d'une jeune princesse qui, sur les conseils d'une fée, quitte son palais vêtue d'une peau d'âne et barbouillée de cendres de cheminée pour fuir son père qui souhaite l'épouser. Devenue dindonnière dans une ferme, elle est un jour surprise par le prince alors qu'elle porte l'une de ses jolies robes. Il demande que Peau d'âne lui fasse un gâteau, la jeune fille perd sa bague pendant la préparation. C'est grâce à l'identification de celle-ci qu'elle épousera le prince. On constate, dans ce conte, certains motifs similaires au conte que nous étudions : l'héroïne persécutée, l'aide surnaturelle (la fée), la rencontre avec le prince, la reconnaissance (grâce à la bague) et le mariage. Mais dans le

---

<sup>59</sup> AARNE Anti et THOMPSON Stith, *Los tipos del cuento folklórico : una clasificación*, Helsinki, 1995 (FF. comunicación 258), p. 102-103.

<sup>60</sup> Également connu sous le titre *Un-œil, Double-œil, Triple-œil*.

<sup>61</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>62</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie- Louise, *op. cit.*, p. 279

conte étudié, le père de Cendrillon ne souhaite pas l'épouser, elle a une belle-mère et elle n'est pas obligée de s'enfuir.<sup>63</sup> Anna Rooth avait déjà repéré, dans son sous-type B1, une certaine proximité avec ce conte.

Le conte *Un-Œil, Deux-Yeux, Trois-Yeux*, moins populaire et écrit par les frères Grimm, se rencontre en Europe, en Inde, en Indonésie, en Afrique du Nord et à Madagascar.<sup>64</sup> Celui-ci raconte l'histoire de trois sœurs, l'une a un seul œil, l'autre deux yeux, la dernière trois. Deux-Yeux est persécutée par sa mère et ses deux sœurs et chargée de toutes les tâches de la maison. Une fée vient à sa rencontre et lui offre une chèvre magique pour qu'elle puisse manger à sa faim. Lorsque la mère découvre le phénomène, elle fait tuer l'animal. Sur les os de celui-ci, pousse un arbre magique dont la jeune fille est la seule à pouvoir cueillir les fruits. Un jour, un prince voit l'arbre, reconnaît Deux-Yeux comme sa gardienne et l'épouse. On remarque ici encore quelques similitudes : la persécution, l'aide magique (la fée, la chèvre, l'arbre magique), la reconnaissance (grâce à l'arbre) et le mariage avec le prince. Mais dans *Cendrillon*, c'est la marâtre qui persécute la jeune fille et non sa mère. Cette version s'apparente au sous-type A2 du classement d'Anna Rooth.

Nicole Belmont mentionne également que certaines versions de *Cendrillon* insèrent dans leur déroulement narratif le type T480A « Les fées ».<sup>65</sup> Cet autre conte de Charles Perrault raconte l'histoire d'une jeune fille persécutée par sa mère et sa sœur. Elle reçoit un don après avoir aidé une fée : pour chacune de ses paroles, des diamants, des fleurs et autres merveilles sortent de sa bouche. Sa sœur, voulant recevoir le même don qu'elle, se fait punir par la fée pour sa méchanceté : elle est condamnée à cracher des crapauds et des serpents lorsqu'elle parle. La première sœur épouse un prince, la seconde meurt seule au fond d'un bois. Certaines autres versions du conte mêlent le T511, T480 et le T510A, c'est-à-dire, le conte *Un-Œil, Deux-Yeux, Trois-Yeux, Les fées* et *Cendrillon*.

L'étude du cycle de *Cendrillon* permet de montrer la richesse du conte et de distinguer les motifs qui le constituent. En effet, les motifs trouvés par Aarne et Thompson, même s'ils peuvent changer de nature, constituent les grandes lignes du conte, les éléments essentiels qui permettent de le reconnaître. Les différents sous-types dégagés par Anna Rooth et les différentes sous-sections mentionnées dans la typologie d'Aarne-Thompson dévoilent les liens établis entre *Cendrillon* et d'autres contes populaires. Ils témoignent de la capacité adaptative

---

<sup>63</sup> PERRAULT Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981 (Folio), p. 98-115.

<sup>64</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie- Louise, *op. cit.*, p. 279 ; BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 106-114.

<sup>65</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 373-377.

du conte étudié. Celui-ci peut se vouloir proche d'autres récits mais également emprunter ou prêter à d'autres certains de ses motifs clés.

### 1.1.3 Les différentes versions du conte à travers le monde

Comme expliqué dans les parties précédentes le conte *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* est présent en Europe mais aussi dans d'autres endroits du monde depuis bien des siècles. Perrault n'a rien inventé, il a repris et adapté une histoire déjà racontée à l'oral depuis des générations. Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze répertorient plus de trente versions du conte sur les territoires français. Ils recensent ainsi des versions du Poitou, de Vendée, des Pyrénées, de Corse, du Limousin, du Nivernais et Morvan, du Bas-Poitou, etc.<sup>66</sup> Dans leur anthologie *Sous la Cendre. Figures de Cendrillon*, Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre recensent des versions du conte venant de France, d'Europe, d'Afrique, d'Asie et d'Amérique, créant ainsi un vaste panorama. L'anthologie compte plus de quarante versions du conte.<sup>67</sup>

Selon les versions recensées en Europe le nom de l'héroïne change : Cenicienta en Espagne, Cinderella en Angleterre, Cenerentola et La Gatta Cenerentola (La chatte des cendres) en Italie, Pepeljuga en Dalmatie, Pelendrusis (littéralement traduit Trou à cendre) en Lituanie, Popielucha en Pologne, Popelusa en Hongrie, Popelusce en Tchécoslovaquie, Pepeljavica en Croatie, Pepeljuznica sur l'île de Brazza, Pepeljuca en Bosnie et en Herzégovine, Papelluga et Pepelluga en Serbie, Pepelazke en Bulgarie, Aschenputtel en Allemagne, Cendrouse en Poitou, Cendrouzette en Bas-Poitou, Cinnaredda en Corse, et bien d'autres encore. Dans certaines versions l'héroïne n'a pas de nom.<sup>68</sup>

La nature des motifs présents dans toutes les versions, comme le démontre la typologie d'Aarne-Thompson, se modifie. La nature de l'aide magique change, dans certaines versions il s'agit d'un animal, d'un arbre, d'une fée, de la mère décédée ou bien encore de fruits tels que la noisette, l'amande ou la noix. Sur cent trente-deux versions analysées, dans cinquante-cinq d'entre elles l'aide provient d'un animal. Dans certains cas, il s'agit d'un ours, d'un oiseau, d'un poisson, d'un chien, d'une chèvre, d'une vache, d'une brebis, etc. L'animal joue un rôle protecteur, même une fois mort, notamment en faisant pousser un arbre magique là où la jeune fille a enterré ses ossements. Dans certaines versions, l'héroïne est persécutée par sa propre mère ou par sa marâtre, par ses sœurs ou les filles de sa marâtre. Les tâches imposées à l'héroïne sont différentes également, dans certaines versions elle doit trier des graines, filer une grande

---

<sup>66</sup> DELARUE Paul et TENEZE Marie- Louise, *op. cit.*

<sup>67</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 421.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 7-12 ; SAINTYVES Pierre, *op. cit.*, p. 121-127 ; DELARUE Paul et TENEZE Marie- Louise, *op. cit.*, p. 249.

quantité de laine, s'occuper des tâches ménagères, etc. Le lieu de rencontre (à la messe ou au bal) et le nombre de rencontres avec le prince (de une à trois fois) varient également.<sup>69</sup> Concernant les œuvres de notre corpus, Cendrillon croise le prince avant le bal dans le film de Disney et dans *La Cenerentola* de Rossini. Aucune des versions étudiées ne mentionne la rencontre du prince à la messe. La matière de la pantoufle et le type de chaussure sont modifiés d'une version à l'autre : l'héroïne perd une pantoufle ornée de diamants, d'or, de verre, en maroquin rouge, pantoufle brodée d'argent, pantoufle d'or, une mule ou bien encore une sandale lorsqu'elle s'enfuit du bal. Enfin, dans toutes les versions, comme nous l'avons déjà signalé, la pantoufle permet d'identifier la jeune fille. Dans certaines versions, le motif de la pantoufle n'apparaît pas, il est alors remplacé par un geste de Cendrillon, geste qu'elle est la seule à pouvoir accomplir (par exemple pouvoir cueillir le fruit de l'arbre magique comme dans le conte *Un-Ceil, Deux-Yeux, Trois-Yeux*). L'objectif est toujours identique, il s'agit de prouver qu'elle est l'inconnue recherchée.<sup>70</sup>

Le conte *Cendrillon* des frères Grimm, étudié dans le cadre de notre corpus, peut constituer une des versions du conte, à l'inverse des autres œuvres du corpus considérées davantage comme des adaptations du texte de Charles Perrault. Mais il peut aussi être considéré comme une adaptation du conte français car il lui est postérieur. Dans le cadre de ce mémoire, le conte est considéré comme une adaptation. L'analyse du corpus révèle la présence d'une hybridation entre le conte des frères Grimm et le conte de Charles Perrault dans certaines œuvres du corpus sélectionné. Le recueil *Contes de l'enfant et de la maison* paraît en 1812 dans une perspective nationaliste et protectrice : il s'agit de mettre à l'écrit les textes issus de la tradition orale allemande afin de les préserver de l'oubli. Le conte se veut plus cruel que la version de Charles Perrault mais plus fidèle à la tradition populaire, il se rapproche ainsi davantage de nombreux sous-types de la classification d'Anna Rooth. Le conte *Aschenputtel*, *Cendrillon* en français, raconte l'histoire d'un homme riche et de son épouse qui ont une fille. La mère tombe malade et fait venir sa fille à son chevet afin de lui recommander d'être toujours bonne et pieuse. Le père se remarie avec une femme qui a deux filles. Sa nouvelle famille considère la jeune fille comme une servante et la surnomme Cendrillon car elle est toujours couverte de cendres. La jeune fille n'ose se plaindre de la situation à son père, entièrement dominé par sa nouvelle épouse. Lors d'un de ses voyages, le père rapporte à sa fille, selon son souhait, une branche de noisetier, tandis qu'il ramène aux deux sœurs des parures et des bijoux. La jeune fille plante la branche, qui devient un bel arbre, au pied de la tombe de sa mère sur

---

<sup>69</sup> SAINTYVES Pierre, *op. cit.*, p. 135-142.

<sup>70</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 402.

laquelle elle se rend trois fois par jour. La famille est conviée à une fête organisée par le roi afin que son fils trouve une épouse. Cendrillon demande à pouvoir s'y rendre. Sa belle-mère la charge de trier des graines versées dans les cendres, puis des lentilles si elle veut les accompagner. Aidée par les oiseaux, Cendrillon parvient à réaliser ces tâches mais la marâtre ne tient pas sa promesse. Une fois seule, Cendrillon court à la tombe de sa mère pour demander de l'aide : l'oiseau de l'arbre jette sur elle une robe d'or et d'argent, ainsi que des pantoufles brodées de soie et d'argent. Arrivée au bal, Cendrillon danse avec le prince toute la soirée. Celui-ci l'accompagne lorsqu'elle souhaite rentrer, la jeune fille lui échappe en sautant dans le pigeonnier de la maison familiale. Le prince demande au père de l'abattre mais Cendrillon est déjà partie depuis bien longtemps. L'héroïne se rend au bal à trois reprises, toujours plus parée que la première fois. La seconde fois, elle échappe au prince en grimpant dans le poirier : l'arbre est abattu mais le prince ne la retrouve pas. Lors du troisième soir, le prince use d'une ruse : il enduit l'escalier du palais de poix et l'une des pantoufles de la jeune fille reste collée. Le prince ramasse l'objet et se rend dans la maison familiale pour épouser celle qui pourra chausser la pantoufle. Pour y parvenir, sur les conseils de la mère, l'aînée se coupe le gros orteil, la cadette le talon. Elles sont toutes les deux démasquées à l'aide des oiseaux de l'arbre. Cendrillon est finalement découverte. Elle épouse le prince tandis que ses deux sœurs deviennent aveugles, les oiseaux leur crevant les yeux. Cette version allemande montre des divergences avec la version française ; l'arbre magique et la cruauté sont absents. De nombreuses autres variantes peuvent être recensées mais cette analyse sortirait du cadre établi pour ce mémoire.

## 1.2 La version de Charles Perrault

### 1.2.1 Contexte de parution

Charles Perrault est né en 1628 à Paris et décédé en 1703 à l'âge de septante-cinq ans. Il entre à l'Académie française en 1671 et occupe la charge des bâtiments royaux à la cour de Louis XIV jusqu'en 1682. Il est engagé dans la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes. Cette Querelle oppose les défenseurs de l'Antiquité aux défenseurs de la Modernité dont fait partie Perrault. Il s'agit de savoir quel est le modèle à suivre pour les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle. L'écrivain est le premier à déclarer les hostilités à l'Académie avec son poème *Le siècle de Louis le Grand* qui pose sur un pied d'égalité le talent de Cicéron et ceux des auteurs

contemporains. Moraliste, mémorialiste, historiographe, homme de lettres, Perrault est aujourd'hui principalement connu pour les onze contes de fées qu'il a écrits.<sup>71</sup>

Le conte de Charles Perrault *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* paraît dans le recueil *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, plus connu sous le titre *Les contes de ma mère l'Oye* publié en 1697<sup>72</sup>. Le recueil comprend huit contes en prose : *Le Petit Poucet*, *Barbe Bleue*, *Riquet à la Houppe*, *Les fées*, *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*, *Le Petit chaperon rouge*, *Le Chat botté* et *La Belle au bois dormant*. Le recueil paraît en pleine Querelle des Anciens et des Modernes et participe à la reconnaissance du talent des Modernes. Perrault affirme avoir puisé ses récits dans la tradition orale et avoir voulu garder leur simplicité, il valorise ainsi les contes d'autrefois. L'auteur s'inscrit dans une longue lignée de récits populaires et prétend réaliser un partage et une sorte de métissage culturel. Malgré la provenance populaire de ses contes, ceux-ci sont adaptés à la société mondaine de son époque et changent de tonalité. Perrault permet le passage de l'oral à l'écrit, figeant la version d'un conte choisi par l'écriture. Dès la publication de son recueil, et déjà dès sa circulation dans les salons mondains, le succès de ses contes est immédiat. Des contrefaçons, réalisées en Hollande l'année suivante, témoignent de son influence et de la diffusion rapide de ses contes. Avec Madame d'Aulnoy et Mademoiselle L'Héritier, Charles Perrault inaugure la mode des contes de fées. L'écrivain n'est pourtant pas connu à l'époque pour ce type de production, il est davantage reconnu en tant qu'historiographe ou mémorialiste. Les contes de fées de Perrault appartiennent à la littérature galante<sup>73</sup>.

### 1.2.2 Résumé et moralité du conte

Le conte *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* raconte l'histoire d'une jeune fille d'une douceur et d'une bonté sans pareille, fille d'un gentilhomme veuf qui décide de se remarier. La marâtre a deux filles qui lui ressemblent en tout point. Juste après les noces, la belle-mère fait éclater sa mauvaise humeur et convertit la jeune fille en servante dans sa propre maison : elle dort au grenier sur une paille et n'ose rien dire à son père, entièrement gouverné par sa nouvelle épouse. Parce qu'elle se couche auprès du feu et qu'elle est couverte de cendres, la sœur aînée et la marâtre finissent par l'appeler Culcendron tandis que la cadette la nomme Cendrillon. Un jour, le fils du roi organise un bal auquel toutes les personnes de qualité sont

---

<sup>71</sup> SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 (L'esprit des lettres), p. 30-31.

<sup>72</sup> À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce recueil et les contes en vers de l'auteur (*Peau d'âne*, *Grisélidis* et *Les souhaits ridicules*), déjà parus avant 1697, sont rassemblés dans un même livre intitulé *Contes*.

<sup>73</sup> POIRSON Martial, *op. cit.*, p. 10-17.

invitées. La jeune fille aide ses sœurs à se préparer et déclare ne pas vouloir s’y rendre. Lorsque toute sa famille s’en va, Cendrillon se met à pleurer. Sa marraine la fée accourt pour l’aider à se rendre au palais. Elle transforme une citrouille en carrosse, six souris en chevaux, un rat en cocher, six lézards en laquais, chausse la jeune fille de pantoufles de verre<sup>74</sup> et l’habille d’habits d’or et d’argent chamarrés de pierreries. La fée lui recommande d’être revenue avant minuit. Arrivée au bal, le fils du prince l’accueille et danse avec elle. Toute l’assemblée est subjuguée par sa beauté. À onze heures trois quarts elle s’enfuit afin de suivre les recommandations de sa marraine la fée. De retour chez elle, Cendrillon prie sa marraine pour pouvoir retourner à la fête le soir suivant. De retour du bal, ses sœurs lui expliquent la venue d’une princesse inconnue. Le lendemain, Cendrillon retourne au bal, plus parée que la première fois, le prince reste toujours auprès d’elle. La jeune fille oublie de surveiller l’heure et s’enfuit au premier coup de minuit, perdant sa pantoufle dans sa précipitation. Le prince la ramasse soigneusement et publie un édit dans lequel il déclare vouloir épouser celle à qui sied la pantoufle. Toutes les princesses et dames de la cour essayent la pantoufle sans succès. Lorsque le gentilhomme, chargé de l’essayage de la pantoufle, vient à la maison familiale, Cendrillon souhaite essayer la pantoufle. Les deux sœurs se moquent d’elle, mais le gentilhomme, la trouvant fort belle, accepte. L’étonnement des deux sœurs est grand lorsque le pied de Cendrillon épouse parfaitement la chaussure. La fée surgit et la revêt d’habits encore plus somptueux que les fois précédentes. Cendrillon pardonne à ses sœurs et épouse le prince.

On retrouve, dans le résumé du conte, les motifs présents dans la typologie d’Aarne-Thompson. À savoir, la persécution, l’aide surnaturelle, la rencontre avec le prince, la preuve d’identité et le mariage. Charles Perrault ajoute deux moralités à la fin du conte. Les morales permettent une certaine réflexion du lecteur, elles permettent de comprendre le conte et ce qu’il cherche à véhiculer<sup>75</sup> :

#### Première moralité

La beauté pour le sexe est un rare trésor ;  
De l’admirer jamais on ne se lasse ;  
Mais ce qu’on nomme bonne grâce  
Est sans prix et vaut mieux encore.  
C’est ce qu’à Cendrillon fit avoir sa marraine  
En la dressant, en l’instruisant,  
Tant et si bien qu’elle en fit une reine

---

<sup>74</sup>Au XIX<sup>e</sup> siècle, Balzac introduit l’idée que Charles Perrault se serait trompé : la pantoufle de Cendrillon serait en vair (fourrure d’écureuil) et non en verre. Mais il s’agit d’une erreur, d’autres contes attestent de la présence de pantoufles de verre notamment des contes d’Écosse ou d’Irlande. Ce fait est expliqué dans l’ouvrage : DELARUE Paul et TENEZE Marie-Louise, *op. cit.*, p. 43-45.

<sup>75</sup>SERMAIN Jean-Paul, *op. cit.*, p. 117-126.

(Car ainsi sur ce conte on va moralisant.)  
Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées ;  
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,  
La bonne grâce est le vrai don des fées ;  
Sans elle on ne peut rien, avec elle on peut tout.

### Deuxième moralité

C'est sans doute un grand avantage  
d'avoir de l'esprit, du courage,  
de la naissance, du bon sens  
et d'autres semblables talents  
qu'on reçoit du ciel en partage ;  
Mais vous aurez beau les avoir,  
Pour votre avancement ce seront choses vaines,  
Si vous n'avez, pour les faire valoir  
Ou des parrains, ou des marraines.<sup>76</sup>

Ces deux morales semblent se contredire. Tandis que la première vante la bonne grâce, la beauté et l'instruction des individus pouvant ainsi se débrouiller par eux-mêmes, la seconde explique que sans les parrains et les marraines, les capacités de l'individu ne valent rien. La première insiste sur le rôle éducatif des parrains et des marraines. Les deux moralités insistent cependant sur l'importance de la bonne grâce, de la beauté et de l'instruction (de l'esprit). La seconde ajoute qu'il faut du courage, de la naissance et du bon sens. La première morale attribue le succès de Cendrillon à elle-même, la seconde à la présence de la marraine. Ces deux morales introduites par l'auteur méritent donc réflexion et doivent être interprétées par les lecteurs. On peut également remarquer la présence du pardon de Cendrillon envers les sœurs et la marâtre. Le conte semble vouloir montrer l'importance du pardon même si cela n'est pas formulé dans les morales. Celles-ci prétendent donner un modèle de conduite à travers le personnage de Cendrillon. On constate, en effet, chez les frères Grimm une moralité tout à fait différente : « Et elles furent ainsi punies de leur méchanceté et de leur perfidie pour le restant de leurs jours. »<sup>77</sup> Tandis que le pardon est accordé dans la version de Perrault, la punition est la seule issue dans la version allemande du conte.

#### 1.2.3 Un conte de fées ?

Le terme conte de fées apparaît en 1698, c'est-à-dire après la parution des premiers contes de fées sous l'impulsion de Madame d'Aulnoy, de Mademoiselle L'Héritier et de Charles Perrault. Le conte de fées est l'héritier d'une tradition orale et populaire présente en Europe et dans d'autres parties du monde depuis plusieurs siècles. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs décident

---

<sup>76</sup> PERRAULT Charles, *op. cit.*, p. 177-178.

<sup>77</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 105.

d'écrire les contes populaires, les figeant ainsi grâce à l'écriture et permettant leur postérité, tout en occultant de nombreuses autres versions alors considérées comme mineures. Nicole Belmont le rappelle dans son ouvrage *Poétique du conte* lorsqu'elle souligne que les contes de Perrault sont les plus connus en France par leurs qualités littéraires mais qu'ils dissimulent un large corpus de contes inconnus et très mal diffusés.<sup>78</sup> Madame d'Aulnoy est la première à rédiger et à introduire le conte de fées *L'isle de la Félicité* dans son roman *L'histoire d'Hypolite, comte de Douglas* publié en 1690. Elle sera suivie par Mademoiselle L'Héritier qui intègre quatre contes dans son recueil *Œuvres mêlées* en 1695. La vague du conte de fées est donc introduite, dans un premier temps, uniquement par des femmes avant la parution du recueil de contes *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* de Charles Perrault en 1697.

Le genre des contes de fées fut longtemps considéré comme mineur par l'Académie française et dans le monde littéraire en général. Il faudra attendre la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour qu'il soit réhabilité par les romantiques. Les contes de fées acquièrent la consécration littéraire à laquelle ils ont droit grâce à l'intervention d'auteurs de renoms tels que Honoré de Balzac ou Charles Nodier et de l'institution scolaire qui rend leur étude obligatoire. Un processus de patrimonialisation, de légitimation des contes de fées et de la figure de Charles Perrault en France est mis en place. Ce genre d'abord considéré comme mineur et né dans les milieux mondains est ainsi reconnu après plus d'un siècle.

Jusqu'aux années 1750, le conte de fées reste un genre important. À partir de 1730, le conte suit trois développements différents : pédagogique, critique et moral. On constate également la vogue du conte oriental dès la traduction des contes *Les Mille et une Nuits* par Galland en 1704 et du conte libertin quelques années plus tard. Tandis que le conte de fées disparaît petit à petit de la littérature, les adaptations théâtrales deviennent de plus en plus nombreuses, permettant ainsi à la vogue du merveilleux de perdurer dans la société.<sup>79</sup> Le terme conte de fées naît donc en 1698, la vogue du genre du conte merveilleux (synonyme) dans la littérature perdure jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais qu'est-il exactement ? Quelles sont ses caractéristiques ?

Selon Jean Mainil, professeur de littérature à l'université de Gand et auteur du livre *Madame d'Aulnoy et le rire des fées* : « Un conte de fées est un récit bref, indépendant qui, par sa nature, est transposable dans un nombre infini de circonstances narratives, littéraires,

---

<sup>78</sup> BELMONT Nicole, *op. cit.*, p. 9.

<sup>79</sup> POIRSON Martial, *op. cit.*, p. 17-23.

culturelles ou idéologiques »<sup>80</sup>. Pour d'autres tels que Stith Thompson : « Un conte est un récit d'une certaine longueur impliquant une succession de motifs et d'épisodes »<sup>81</sup>.

Le conte offre au lecteur une narration fictive et simple qui se déroule de façon directe avec très peu de personnages et dans laquelle on privilégie le dénouement avec un langage concis. Les personnages des contes de fées ont très peu de consistance psychologique et sont généralement très peu décrits (dans la version de Charles Perrault, Cendrillon est dite d'une douceur et d'une bonté sans exemple). Les personnages et les événements présents dans les contes matérialisent les conflits internes de l'individu qui peut s'y reconnaître à tout âge. De plus, on constate une absence de motivation psychologique, le lecteur ne sait pas ce qui motive le personnage à réaliser telle ou telle action. Le conte appartient à un passé lointain et indéterminé. Il est toujours introduit par la formule « Il était une fois » qui empêche de le raccrocher à une époque définie. Le genre a également un caractère objectif et positif, il est souvent narré à la troisième personne et recèle parfois des marques d'oralité.<sup>82</sup> Dans les contes merveilleux ou contes de fées, les situations se compliquent ou se dénouent grâce à des interventions magiques ou surnaturelles généralement un animal, un arbre magique, une fée. Le héros, faible ou persécuté sans raison, se métamorphose en un être pourvu de beauté, de richesse, et de gloire. De plus, comme l'écrit Nicole Belmont dans son livre *La Poétique du conte*, le contenu des contes est tant collectif qu'individuel, ils peuvent s'adresser à l'individu comme à la communauté, qu'importe l'époque et l'endroit de diffusion :

Le contenu ressorti dans les contes est tant individuel que collectif, collectif parce que les thèmes abordés sont traités de manière que chacun y trouve son bien, y trouve matière à l'élaboration inconsciente et parce que les résolutions proposées sont socialement normatives. Individuel car le conte parle du développement des stades libidinaux, de l'oralité à la génitalité, dont l'accomplissement clôt le récit (motif du mariage). La beauté de ces récits est qu'ils sont à la fois opaques et chatoyants, ils recèlent des significations masquées sous des images drôles et séduisantes.<sup>83</sup>

Pour Nicole Belmont, le conte de fées se rapproche du rêve. Selon elle, les mécanismes d'élaboration du conte sont les mêmes que ceux du rêve tels que Freud les a découverts : condensation, figuration, déplacement et élaboration secondaire. Le conte se donne pour tâche de représenter les éléments abstraits, il organise des mises en scène selon un ordre précis et condense les informations. Il s'élabore ensuite dans la mémoire. Le conte a comme le rêve un contenu manifeste, ce qui se voit, et un contenu latent, ce qui doit être trouvé. Comme le rêve, il dissimule des significations porteuses de sens.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>81</sup> JEAN Georges, *op. cit.*, p. 18.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 17-22.

<sup>83</sup> BELMONT Nicole, *op. cit.*, p. 23-24 et p. 195.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 96-132.

Certains rapprochent les mythes des contes de fées. Jacob Grimm dit notamment : « Les contes sont des mythes dépourvus de leur contenu religieux et destinés à divertir »<sup>85</sup>. Mais il convient de nuancer ces propos. Les mythes comme les contes de fées et les contes populaires sont formulés et transmis au sein d'une communauté. Ils traduisent tous deux des préoccupations inconscientes et fournissent des modèles aux êtres humains. Malgré ces quelques ressemblances, il convient de noter également quelques différences. Le mythe raconte l'histoire d'un individu en particulier considéré comme un héros, les événements qu'il vit ne peuvent s'appliquer qu'à lui, il n'y a donc aucune possibilité d'identification, à l'inverse du conte comme nous l'avons déjà souligné. De plus, la fin des contes de fées, en lien avec ce souci d'identification, est toujours optimiste à l'inverse de celle des mythes qui se veut davantage pessimiste. Le héros des contes de fées a une existence banale, il réalise des actions ordinaires à l'inverse de celui du mythe. Celui-ci est considéré comme un surhomme tandis que le héros des contes de fées est une personne ordinaire qui reçoit des aides surnaturelles. Les contes de fées se veulent plus proches de la réalité. Tandis que les mythes donnent des réponses précises aux questions posées, le conte suggère une réponse, son message sous-entend une solution mais ne l'exprime pas toujours clairement. Les mythes racontent l'origine du monde, de la terre, des animaux. Les contes relèvent, quant à eux, de la pure fiction.<sup>86</sup> Après la lecture d'un conte, le lecteur continue à le recevoir et à en trouver les significations, il n'est jamais passif.

Concernant le conte *Cendrillon*, certains ouvrages et certains auteurs considèrent l'héroïne comme une figure mythique. Comme l'explique Nicole Belmont dans son livre *La Poétique du conte*, Cendrillon peut être considérée comme telle si l'on reconnaît que le mythe a le pouvoir de perdurer à travers les siècles, et de s'adapter à toutes les époques qu'il traverse. De même, si l'on considère ce conte comme un récit qui, au-delà de son apparence apparemment simple et naïve, est porteur d'un sens caché et de problèmes humains tels que la naissance, le passage œdipien, le mariage, la mort et la vie, il peut être considéré comme un mythe (cela s'applique également à d'autres contes). Ainsi, *Cendrillon*, par sa portée universelle, les messages qu'il révèle et sa capacité d'adaptation à toutes les époques, pourrait être considéré comme un mythe. Ce présent travail préfère le considérer davantage comme un conte de fées : si toutes les composantes, décrites précédemment, sont prises en compte, il s'éloigne davantage du mythe qu'il ne s'en approche.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>86</sup> JEAN Georges, *op. cit.*, p. 30-37; BETTELHEIM Bruno, *op. cit.*, p. 57-67.

Proches du rêve, du mythe, ou bien considérés comme leur égal, produits d'une culture et d'un patrimoine culturel, les contes de fées ont le don et la capacité de toucher l'individu au plus profond de lui-même. Une fois entendus, ils restent en mémoire laissant ainsi en nous leurs contenus latents comme le fait le rêve selon Nicole Belmont. Les personnages n'étant que peu décrits, ayant peu de consistance psychologique et n'ayant aucune motivation pour expliquer leurs actions, permettent aux lecteurs de s'identifier facilement. De plus, le conte de fées rappelle le monde quotidien et il n'appartient à aucune époque précise grâce à l'intemporalité de la formule introductive « Il était une fois ». D'apparence simple et naïve, la portée du conte de fées est immense et il a la capacité de s'adapter à plusieurs époques. Si certains considèrent Cendrillon comme une figure mythique et le conte comme un mythe, il convient de nuancer ces propos : le conte *Cendrillon* permet aux lecteurs de s'identifier et ne raconte nullement les origines du monde. L'héroïne peut être considérée comme étant une figure mythique car elle est présente depuis bien des siècles, bien avant les versions de Giambattista Basile ou de Charles Perrault, et encore aujourd'hui. Mais elle ne se rapproche pas des héros mythiques tels que Ulysse, Achille, ou d'autres considérés comme étant presque des Dieux.

## Chapitre 2 - L'adaptation dans tous ses états

Ce chapitre s'intéresse au conte étudié et à ses différentes potentialités. Le fait qu'il soit tant adapté s'explique, en effet, par sa construction et son genre, comme nous le verrons dans la première partie de ce chapitre « Le potentiel du conte de fées », basée sur l'article *Le Meccano du conte* de Claude Brémont. Il convient ensuite de définir le concept même d'adaptation et de classer les différentes adaptations du corpus selon les trois méthodes développées par Wagner dans son livre *The novel and the cinema* publié en 1975. La plupart des ouvrages théoriques consultés en matière d'adaptations traitent de l'adaptation du roman au cinéma, du théâtre au cinéma ou bien du texte littéraire au théâtre, à l'exception des articles « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », « Le conte à la scène » et « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle » publiés dans le numéro quatre de la revue *Féeries* en 2007. Cette absence de l'étude de l'adaptation du conte au profit de celle du roman témoigne de la difficulté rencontrée par le genre, celle de se faire reconnaître dans tous les domaines d'études comme digne d'intérêt. Cette partie reprend les concepts détaillés et définis dans les ouvrages théoriques consultés pour les appliquer aux contes de fées. À partir de la typologie réalisée par André Helbo, trois types d'adaptation sont dégagés et expliqués : l'adaptation du conte à l'écran, du conte à la scène et du conte au texte littéraire. L'étude du phénomène de l'adaptation montre l'intérêt des œuvres étudiées, tant sur le plan du contenu que de la forme, et permet de dégager leurs grandes caractéristiques afin de répondre à la question de recherche.

### 2.1 Le potentiel du conte de fées

La pluralité et la multiplicité des adaptations du conte *Cendrillon* dans de nombreux domaines artistiques tels que des opéras, des contes, des ballets, des nouvelles, des films, des romans, des pièces de théâtre ou bien encore la musique, prouvent la capacité du conte à s'adapter à de nombreux genres et son pouvoir de fascination sur un public varié. Qu'ils tentent de distraire, d'instruire ou les deux à la fois, les cinéastes, écrivains, metteurs en scène et producteurs sont assurés du succès de leur production. La plasticité générique du conte *Cendrillon* et sa capacité à s'adapter à toutes les époques sont indiscutables.<sup>87</sup> Cette plasticité est propre au genre du conte de fées. Dans son article *Le meccano du conte*<sup>88</sup>, Claude Brémont

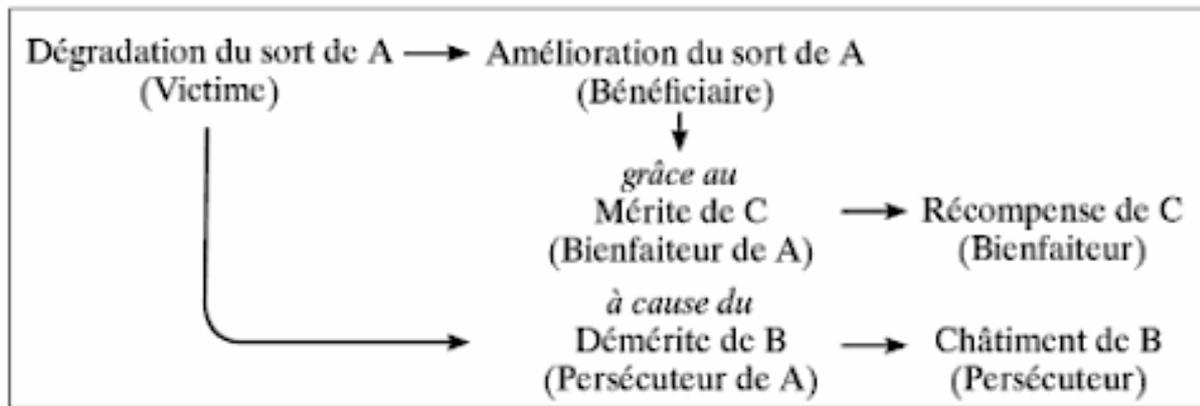
---

<sup>87</sup> Cette expression fait référence à la malléabilité du conte et est empruntée à Martial Poirson dans son ouvrage *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux. 1697-1800*.

<sup>88</sup> BREMOND Claude, « Le meccano du conte », in *Le Magazine littéraire*, n°150, 1979, p. 13-16.

soulève les éléments essentiels du conte de fées démontrant sa plasticité et expliquant ainsi la souplesse avec laquelle ce genre peut s'adapter à de nombreuses situations. Il résume le fonctionnement fondamental du conte sous forme de schéma<sup>89</sup> :

### Matrice du conte selon Brémond



Son schéma s'articule selon trois matrices fondamentales : dégradation-amélioration, mérite-récompense, démérite-châtiment. Claude Brémond envisage le conte comme un univers de causalité mécanique entre les personnages et leurs actions. Dans ce schéma, les personnages du conte sont organisés selon deux camps : les bons et les mauvais. La plupart du temps, le dénouement exige que les bons soient récompensés et les méchants punis. Ce cas ne s'applique cependant pas à la version étudiée de Charles Perrault puisque Cendrillon pardonne aux deux sœurs, la morale du conte souhaitant montrer qu'il faut être capable de pardonner. L'ensemble du schéma de Claude Brémond peut donc être appliqué au conte étudié excepté le châtement du persécuteur, qui est cependant présent dans d'autres versions notamment dans celle des frères Grimm. La dégradation de la condition de la jeune fille et l'opposition avec les sœurs sont clairement décrites dans le conte :

Les noces ne furent pas plus tôt faites, que la Belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur (...). Elle la chargea des plus viles occupations de la Maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles ; elle couchait tout en haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paillasse, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête.<sup>90</sup>

Les persécuteurs de Cendrillon sont clairement identifiés et son sort s'améliore grâce à l'intervention de sa marraine la fée : « Sa marraine, qui la vit toute en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait »<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> PERRAULT Charles, *op. cit.*, p. 171.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 172.

De plus, la galerie des personnages typiques du conte merveilleux est réduite à une liste d'emploi, ce sont des personnages bien souvent stéréotypés. Ils portent la livrée d'un univers de convention qui ne correspond historiquement ou géographiquement à aucun état de la société humaine. Ils sont souvent peu décrits et n'ont que peu de consistance psychologique. Dans la version de Perrault, les seules informations transmises à propos des personnages permettent de les mettre en opposition : le lecteur sait de Cendrillon qu'elle est « d'une douceur et d'une bonté sans exemple » et des sœurs qu'elles « sont hautaines et fières comme leur mère »<sup>92</sup>. Le roi, la reine, le prince et la fée ne sont pas décrits tandis que le lecteur sait uniquement du père qu'il est un gentilhomme. La mère est, quant à elle, décrite comme la meilleure personne du monde. Le conte laisse ainsi libre cours à l'imagination du lecteur et la place à plusieurs représentations possibles d'un même personnage.

L'introduction du conte par la formule « Il était une fois » permet d'établir une distanciation par rapport à la société contemporaine, sans pour autant l'identifier à une époque particulière. De plus, cette formulation laisse de l'espace à tous les jeux de projection et d'identification possibles. L'histoire, le statut, les relations sociales du héros représentent la condition humaine dans sa banalité. Le conte étudié commence en effet de la sorte : « Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue ». Cette phrase peut être transposée à toutes les époques par son intemporalité.<sup>93</sup>

Pour Claude Brémond, le conte se présente comme le jeu d'un meccano dans la caisse de jouets d'un enfant. Il y a des thèmes, pièces fixes, plus ou moins désassemblées, à partir desquelles le conteur, comme l'enfant, élabore une nouvelle construction. Le schéma fondamental du conte lui permet d'être riche sur le plan imaginatif et créatif. Ce schéma correspond, dans le cas du conte étudié, à l'histoire d'une jeune fille persécutée par sa marâtre et ses deux sœurs, délaissée par son père et aidée par une fée qui améliore sa situation initiale.

Le travail d'un metteur en scène ou d'un cinéaste s'apparente à celui du conteur. Celui-ci brode, improvise sur le canevas d'une intrigue déjà existante. Il emprunte et adapte les motifs selon leur aptitude à servir de ressort à son intrigue, de moteur ou de retardateur. Les motifs d'un conte, éléments de base invariables, jouent un rôle dynamique dans le récit. Par sa simplicité, le conte peut être changé et adapté selon plusieurs mécanismes expliqués dans le point suivant. Enfin, la longueur des contes de fées, étant variable et souvent fort courte, permet au genre d'être plus facile à remanier. À l'inverse d'un roman, souvent plus long et plus

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>93</sup> *Ibid.*

complexe, car il contient davantage de personnages et de descriptions. Tel est le cas pour le conte *Cendrillon* qui par sa souplesse et ses caractéristiques acquiert une certaine plasticité.

## 2.2 La pratique adaptative - Définition et principe

Souvent rapprochée de la traduction, l'adaptation, déjà présente depuis l'Antiquité, s'en distingue pourtant. Elle consiste non pas à traduire une œuvre d'un point de vue linguistique mais à présenter une œuvre nouvelle et indépendante. L'auteur du texte-source n'est plus mentionné au profit d'un nouvel auteur qui donne naissance à une nouvelle œuvre, en lien de parenté avec la première mais reconnue comme unique. La notion de fidélité ou d'infidélité n'a donc pas lieu d'être, chaque œuvre étant considérée comme légitime et innovante. L'adaptation désigne la transposition d'une œuvre, c'est-à-dire son passage à un autre mode d'expression. Selon l'éditorial du livre *L'adaptation... d'un théâtre à l'autre* :

La pratique de l'adaptation, parfois proche de la réécriture, de l'imitation ou de l'appropriation, consiste à se saisir d'un matériau (texte, chanson, etc.) préexistant pour créer un texte ou un spectacle qui donnent à voir ce matériau de manière inédite de façon affirmée ou, au contraire, implicite. Il s'agit d'une pratique courante qui entraîne le transfert d'œuvres et de pratiques d'une aire géographique ou culturelle à une autre, à destination de spectateurs à la culture distincte de celle de ceux pour qui la pièce avait été composée à l'origine.<sup>94</sup>

Le terme « adaptation » apparaît dans les dictionnaires au début du XX<sup>e</sup> siècle avec l'acception que nous lui connaissons aujourd'hui. La pratique adaptative est synonyme de la réécriture et va de la plus grande fidélité au plus grand éloignement du texte source. Certaines adaptations sont hybrides et mêlent plusieurs textes (tel est le cas pour le film de Disney et la pièce de Joël Pommerat). La pratique de l'adaptation permet d'attirer un public déjà conquis par une œuvre antérieure ou de faire redécouvrir une œuvre, une production oubliée. Elle permet dans les deux cas d'assurer une postérité au texte-source malgré les éventuels changements opérés. Elle porte généralement la marque d'une culture, d'une langue, d'une époque.<sup>95</sup> De plus, le processus de l'adaptation d'une œuvre à l'autre suppose l'existence d'un nouveau réseau : l'adaptation peut elle-même donner naissance à de nouvelles adaptations.<sup>96</sup>

André Helbo, auteur du livre *L'adaptation du théâtre au cinéma*, relève six ensembles théoriques de la pratique de l'adaptation, c'est-à-dire souvent modifiables en pratique : du texte romanesque au texte romanesque ; de la scène à la scène, du texte dramatique au texte dramatique, du film au film ; du texte non dramatique à la scène ; du texte non dramatique au

---

<sup>94</sup> *L'adaptation... d'un théâtre à l'autre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009 (Horizons Théâtre), p. 5-6.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 8-20.

<sup>96</sup> MERCIER Andrée et PELLETIER Esther, *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, (Les cahiers du Créliq), p. 9-18.

film ; du texte théâtral au film ; de la scène au film. Par texte romanesque, il semble parler uniquement du roman car il est le seul genre mentionné dans son livre. Les cas de figures relevés ont surtout une valeur pédagogique, la réalité étant souvent plus complexe. En effet, dans certains cas, on assiste à un mélange de plusieurs types, l'adaptation du théâtre au cinéma pouvant par exemple à la fois porter sur le texte et sur la mise en scène.<sup>97</sup> L'adaptation peut se produire à l'intérieur d'un genre ou entre plusieurs genres, porte sur la forme de l'expression ou du contenu et peut entraîner une relecture de l'ensemble de départ en modifiant interactivement le texte original.

S'intéresser à l'adaptation d'une œuvre suppose prendre en considération la réception de celle-ci. La réception du spectateur/ lecteur peut être intertextuelle ou fonctionner seule. Dans le premier cas, le récepteur connaît et inscrit dans son horizon d'attente les différentes mises en forme de l'œuvre, il se raccroche à des éléments déjà connus. Dans le second cas, la réception est faite sans référence explicite à une autre œuvre, le récepteur reçoit une nouvelle œuvre sans la connaître. Dans un cas, le dramaturge se sert du succès déjà connu de l'œuvre, c'est notamment le cas dans la nouvelle de Pierrette Fleutiaux qui écrit : « Cette partie de l'histoire étant dans toutes les mémoires, je ne m'y attarderai guère. »<sup>98</sup> Dans le second, le dramaturge (ou cinéaste) utilise simplement le conte comme source de son scénario sans attente particulière du public.

Plusieurs opérations sont inhérentes à la pratique de l'adaptation, celle-ci se voulant à la fois similaire et différente du texte-source. Adapter implique la sélection, la suppression, l'ajout, le retrait, l'amalgame d'éléments propres au texte original. De plus, adapter peut impliquer la connaissance du texte de départ, la prise en compte des contraintes techniques du genre dans lequel est transposé le texte (conventions théâtrales, contraintes des mouvements de la caméra, etc.), des normes contextuelles préalables à la sélection et à la transformation textuelle (contexte politique par exemple).<sup>99</sup> Chaque adaptation se veut être un nouveau système de lecture. Ainsi, dans certains cas, le schéma actantiel<sup>100</sup> de l'œuvre adaptée sera simplifié, les traits de caractère de certains personnages amplifiés, des oppositions créées entre eux. Ou bien à l'inverse, on remarque l'amplification du schéma actantiel et sa complexification par l'ajout

---

<sup>97</sup> HELBO André, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>98</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 63.

<sup>99</sup> *L'adaptation... d'un théâtre à l'autre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009 (Horizons Théâtre), p. 22-32.

<sup>100</sup> Selon le modèle de Greimas qui permet d'analyser une action selon six composantes : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, un adjuvant et un opposant à la quête du héros. Dans le cadre de *Cendrillon*, l'héroïne est le sujet, le destinataire et le destinataire, elle souhaite se rendre au bal (objet), sa marâtre et ses sœurs l'en empêchent (opposants) et sa marraine l'aide (adjuvant). HEBERT Louis, « Le schéma actantiel », in *Signo*, 2006, <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp> (page consultée en mars 2018).

d'épisodes, de situations et de personnages. Ces transformations sont appelées transmotivations ou transformations axiologiques par Gérard Genette.<sup>101</sup>

Lorsqu'ils décident de reprendre la matière du conte-source, le dramaturge, le cinéaste, le metteur en scène ou l'écrivain deviennent les passeurs du conte. Qu'importe la transformation qu'ils font subir au texte et le degré de fidélité qu'ils décident de respecter. Chaque changement effectué par rapport au texte source révèle l'intention de l'auteur.

### 2.3 Classification des œuvres du corpus

Les sept œuvres sélectionnées du corpus témoignent de la plasticité générique du conte comme nous l'avons étudié. Elles sont situées entre le XIX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle. Il est possible de les classer selon les trois méthodes adaptatives (la transposition, le commentaire et l'analogie) développées par Geoffrey Wagner dans son ouvrage *The novel and the cinema* et en adaptant la typologie réalisée par André Helbo qui distingue de façon théorique six types d'adaptations. Nous avons décidé de nous intéresser à trois types d'adaptation que nous avons définis comme étant l'adaptation du conte à l'écran, du conte à la scène et du conte au texte littéraire. Ces parties se basent principalement sur la lecture d'ouvrages spécialisés sur l'adaptation et d'articles issus de la revue *Féeries*. Elles s'approprient ensuite la théorie pour l'appliquer au corpus étudié.

#### 2.3.1 La transposition, l'analogie, le commentaire

Selon Geoffrey Wagner, il existe trois types de transition d'une fiction vers un film. Ces catégories peuvent cependant être également applicables à d'autres genres. Il s'agit de la transposition, l'analogie et le commentaire.<sup>102</sup> Dans le cas de la transposition, le texte-source est simplement transposé à l'écran ou dans un autre genre, sans aucune modification. Il s'agit du passage d'une forme à l'autre sans grands changements apparents. Dans le cadre de notre corpus, le dessin animé *Cendrillon* est une transposition du conte à l'écran. Il reprend exactement le même schéma que le conte de Charles Perrault. Quelques minimes changements peuvent être remarqués, notamment l'importance accordée au roi, mais cela ne modifie en rien, l'intrigue ou le message du conte. L'opéra de Massenet et Caïn est une transposition du conte de Perrault également. Le caractère et les actions des personnages restent les mêmes. Le personnage de la fée acquiert plus d'importance et donne un caractère plus spectaculaire à

---

<sup>101</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*, p. 10.

<sup>102</sup> WAGNER Geoffrey, *The novel and the cinema*, London, Rutherford: Fairleigh Dickinson university press, 1975, p. 217-222.

l'opéra mais cela ne modifie pas l'intrigue originelle. Malgré le fait qu'il mêle la version de Perrault et de Grimm, le film de Disney est également considéré du côté de la transposition car il n'altère en rien les contes-sources. Même s'il accentue les rapports entre les personnages et qu'il change la portée du texte de départ, la fée n'intervenant pas et Cendrillon étant reconnue et acceptée par le prince telle qu'elle est, c'est-à-dire vêtue de haillons et sans dot.

D'autres adaptations transposent l'œuvre dans une autre époque, la modifiant ainsi selon les modes, les événements historiques du moment choisi (le monde contemporain par exemple). Il s'agit de l'analogie. Dans le cadre de notre corpus, la pièce de Joël Pommerat transpose le conte dans notre société actuelle : les deux sœurs ont des téléphones portables, Sandra fait tourner des machines à laver, le bal du conte originel est une fête organisée par la famille royale, les carrosses deviennent des voitures. Joël Pommerat transpose le conte qui se réfère à un passé lointain au XXI<sup>e</sup> siècle, faisant référence aux objets du quotidien que nous connaissons.<sup>103</sup> Lorsqu'il s'agit d'insérer le conte dans l'univers contemporain, Gérard Genette considère ces transformations comme des transpositions thématiques. Il s'agit de translations qui ne modifient en rien l'intrigue ou l'action et permettent un rapprochement avec le public.<sup>104</sup> Il convient de remarquer que l'adaptation de Pierrette Fleutiaux, bien qu'elle se rapproche davantage du commentaire, mêle des éléments du texte-source et des éléments contemporains : Cendron est habillé comme un cow-boy, il arrive au bal dans une Cadillac (une voiture de luxe), il porte un talkie-walkie qui lui permet d'être reconnu et les frères ont des chemises à la mode américaine. Dans un même temps, l'électricité n'est pas présente puisqu'ils s'éclairent avec une lampe à huile, le château de la reine n'appartient à aucune époque et la démocratie n'est pas encore proclamée. La nouvelle n'appartient donc à aucun moment précis de l'histoire mais intègre des éléments actuels.

Le commentaire, pouvant aussi être appelé restructure, consiste en la modification volontaire ou non du texte de départ sans l'altérer pour autant. La nouvelle œuvre se veut donc infidèle, elle propose un message et une réception différente. Il s'agirait de la nouvelle *Cendron* de notre corpus, dans laquelle Pierrette Fleutiaux change radicalement le conte de départ, changeant le sexe des personnages, l'objectif du héros et la fin du conte. La coloration du conte est différente se voulant davantage féministe et démocratique. Les époux décident qu'à leur mort, le peuple pourra élire son propre souverain, empêchant ainsi qu'il soit gouverné par la

---

<sup>103</sup> SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, 1999, p. 98-100.

<sup>104</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*, p. 10.

princesse et les deux frères stupides et frivoles. L'opéra de Rossini et Ferretti peut également être considéré comme un commentaire car il modifie la trame originelle du conte : la marâtre devient parâtre, le prince se veut actif et rusé, la fée disparaît au profit d'un philosophe, évacuant ainsi toute intervention magique et récompensant la jeune fille de sa gentillesse à l'inverse des deux sœurs.

Cette typologie peut être ambiguë concernant le conte des frères Grimm. Nous pouvons, en effet, le considérer de deux manières : soit comme étant une adaptation du conte de Perrault (car il est postérieur à celui-ci), soit comme une adaptation d'un conte de tradition populaire. Il serait, dans le premier cas, davantage considéré comme un commentaire ; puisqu'il modifie la moralité du conte et évacue totalement le personnage de la fée. Dans le second cas, il devrait être considéré comme une transposition fidèle du conte populaire, les frères Grimm désirant garder le caractère violent du conte dans le respect de la tradition orale dont il provient.

Ainsi, il existe trois manières d'adapter et les œuvres du corpus peuvent s'intégrer, se raccrocher à l'une ou plusieurs d'entre elles.

### 2.3.2 Du conte à l'écran, à la scène et au texte littéraire

Adapter un roman ou un conte à la scène ou au cinéma ne relève pas de la même opération. Un roman est généralement plus long et plus complexe que le conte comme nous l'avons analysé dans la première partie de ce chapitre intitulée « Le potentiel du conte de fées ». La transposition, l'analogie ou le commentaire d'un roman comme d'un conte est cependant réalisable. Mais, tandis que le roman donne généralement des détails concernant les personnages et leurs actions, les lieux, et l'époque dans laquelle se déroule le récit, le conte n'en fournit aucune. Ce qui le rend plus simple à adapter car plus malléable. Cependant, le conte suppose une certaine imagination du cinéaste, du metteur en scène ou de l'écrivain qui décide de l'adapter. Celui-ci doit nécessairement donner corps et esprits aux personnages, déterminer un espace et un décor.

On constate que pour les trois catégories étudiées, les transformations effectuées sont les mêmes : il s'agit généralement d'amplifier, de réduire ou de focaliser son attention sur un des éléments de l'intrigue du conte originel *Cendrillon* ou *La petite pantoufle de verre* de Charles Perrault. Le conte originel est cependant adapté selon les exigences de chaque genre dans lequel il est transposé. Le conte des frères Grimm, bien qu'il ait un statut relativement ambigu, est considéré ici dans le point « L'adaptation du conte au texte littéraire ». Il est analysé comme une adaptation du conte de Perrault dans ce mémoire, une adaptation qui en engendre

elle-même beaucoup d'autres comme nous le verrons dans notre analyse. Cette partie vise à présenter les processus nécessaires à l'adaptation d'un conte d'un genre à un autre.

### 2.3.2.1 Du conte à l'écran

L'adaptation d'œuvres littéraires à l'écran est une habitude prise par le cinéma dès ses premiers jours : en témoigne notamment le film muet *Cendrillon* réalisé par Georges Méliès en 1899. Qu'il s'agisse d'un roman, d'un conte, ou d'un best-seller, le cinéma use et abuse du matériel littéraire à sa disposition comme le prouvent de nombreux films et dessins animés tels que *La Reine des neiges*, *Aladin*, *Star Wars*, *La planète des singes* et la plupart des productions cinématographiques actuelles. Le cinéma a repris une pratique déjà présente dans les arts de la scène et se veut ainsi le témoin des rapports constants entre la littérature et les autres domaines des arts, faisant de la littérature un réservoir inépuisable.

Le cinéma, à l'inverse du conte, permet de figer les images et de les transmettre. Il permet de faire exister des êtres de papiers, il les fige, leur donne une image parfois bien éloignée de nos représentations mentales. Le dessin animé et le film de Walt Disney font de Cendrillon une jeune fille blonde à la peau blanche, figeant ainsi l'image de l'héroïne dans notre imaginaire collectif. Ils effacent, contrairement au conte ou à d'autres types de textes littéraires, les possibilités d'interprétations personnelles. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le film est loin d'être un conte en image : il est le résultat d'une opération de sélection, de transformation et d'invention complexe. Le cinéma suppose la récurrence de la projection (une fois réalisé le film peut se voir plusieurs fois) et l'accès à un large public : une même œuvre peut être diffusée dans plusieurs salles, dans plusieurs langues et dans plusieurs pays au même moment.<sup>105</sup> Le cinéma permet ainsi une diffusion du conte à plus grande échelle même s'il le modifie par la même occasion. Le passage du conte au film implique le passage du conte à l'image et la nécessité d'ajouter des décors et des épisodes à l'intrigue, la durée de l'œuvre étant plus longue. On constate ainsi les mêmes pratiques que celles réalisées dans le cas du théâtre mais souvent amplifiées.

S'appropriier et adapter un conte de fées au cinéma est bien plus simple qu'effectuer la transposition d'un roman. Celui-ci multiplie la description des personnages, des lieux et des décors. Il se veut être un ensemble clos sur lui-même. Les personnages repris dans les deux Walt Disney analysés sont les mêmes que ceux du conte de Perrault. On constate, cependant, l'ajout des souris dotées de la parole pour aider l'héroïne et s'adresser au public enfantin. De

---

<sup>105</sup> HELBO André, *op. cit.*, p. 34-36.

plus, l'adaptation d'un conte implique la création de nouveaux dialogues. Dans certains cas, les cinéastes décident de garder le narrateur afin qu'il puisse baliser et raconter l'histoire.

Bien souvent, le cinéma déplace la signification de l'œuvre littéraire, effectuant ainsi un transfert socioculturel. Certains personnages de roman rencontrent une grande fortune cinématographique et se convertissent ainsi en stéréotypes et références pour les spectateurs. Le cinéma, en s'éloignant du texte littéraire et en lui donnant vie, permet d'ériger certaines œuvres ou personnages oubliés en figure de référence.<sup>106</sup> Tel pourrait être le cas pour le personnage de Cendrillon ancré dans les mémoires depuis 1950, le dessin animé étant considéré par la majorité des gens comme l'unique et fidèle version du conte de Charles Perrault. La plupart des séries, films d'animations, poupées et autres objets qui font référence à *Cendrillon* reprennent l'image de l'héroïne aux cheveux blonds. Si nous demandons aujourd'hui à un enfant qui elle est, il répondra probablement qu'elle est la jeune fille blonde aidée par une fée car maltraitée par sa marâtre et ses sœurs. Ce qui prouve l'inscription du personnage de Cendrillon dans les mémoires comme tel. Or, rien ne dit dans le conte original qu'il s'agit d'une jeune fille blonde et d'autres versions ne mentionnent même pas le personnage de la fée comme nous avons pu le remarquer.

L'adaptation au cinéma permet donc de figer le personnage du conte dans les représentations mentales, d'assurer une diffusion mondiale et plusieurs visionnages. La mise à l'écran effectue généralement un transfert socioculturel donnant ainsi à l'œuvre une nouvelle signification. Enfin, l'adaptation cinématographique prouve les liens effectifs entre littérature et cinéma.

#### 2.3.2.2 Du conte à la scène

Pour Gérard Genette, l'adaptation théâtrale d'un genre narratif est de loin la transposition la plus riche en opérations techniques et en investissements littéraires. Les concepts développés pour le théâtre peuvent être appliqués à l'opéra qui est également considéré comme un art de la scène. Le conte et le théâtre ont quelques caractéristiques communes. Ces deux genres sont des genres à effet qui se définissent par rapport à leur destinataire en lui faisant revivre la nostalgie de son enfance ou bien encore en l'engageant dans un processus critique. De plus, ils sont deux genres oraux. Dans le domaine de la poétique, l'adaptation d'un conte pour la scène relève de la transposition d'un genre dans un autre. C'est une pratique de réécriture, véritable exercice de style, qui permet d'engager une réflexion

---

<sup>106</sup> SERCEAU Michel, *op. cit.*, p. 93-95.

d'ordre esthétique sur le genre du théâtre et du conte. De plus, le théâtre, comme le conte autrefois lorsqu'il était récité dans les salons ou bien par les conteurs dans d'autres lieux, est réservé à un public restreint.<sup>107</sup>

L'adaptation théâtrale, le passage du conte à la scène ou transmodélisation, implique un certain nombre d'opérations à partir du texte narratif : le resserrement ou l'amplification de la durée de l'action, l'obligation du partage de la parole au style direct (transformations du texte en dialogue), le changement du rôle du narrateur. Pour cela, le dramaturge peut décider d'adopter deux attitudes ; soit il ne garde pas sa présence, partageant alors la parole entre les différents personnages, soit il décide de garder le narrateur tout en donnant la parole à ses personnages (c'est le cas dans la pièce de Joël Pommerat qui décide de garder un narrateur pouvant être une personne extérieure ou la jeune fille elle-même lorsqu'elle est plus âgée : « Je vais vous raconter une histoire d'il y a très longtemps... Tellement longtemps que je ne me rappelle plus s'il s'agit de la mienne ou bien de quelqu'un d'autre »)<sup>108</sup>. Généralement, l'ordre des séquences du conte est respecté mais celles-ci sont simplifiées ou complexifiées. Dans l'opéra de Rossini et de Massenet, Cendrillon se rend une seule fois au bal alors qu'elle y va deux fois dans le conte-source. Les personnages principaux, souvent peu nombreux, restent tandis que certains sont ajoutés. L'opéra de Massenet comprend ainsi plus de vingt personnages, au contraire du conte de Perrault qui n'en comprend que dix. De plus, l'adaptation théâtrale donne plus ou moins d'importance à certains d'entre eux (transmotivation ou transformation axiologique selon Gérard Genette). L'opéra de Massenet accorde plus d'importance à la fée au contraire du conte-source tandis que l'opéra de Rossini s'intéresse davantage au prince qui décide de se déguiser en valet afin de connaître ses prétendantes. D'autre part, les adaptations théâtrales de contes peuvent effectuer des transpositions thématiques en changeant le cadre spatio-temporel ou le milieu social. La pièce de Pommerat transpose le conte dans notre monde contemporain, changeant ainsi la maison familiale du conte originel en maison de verre et intégrant des objets de notre quotidien dans la pièce.

Dans son article « Le conte à la scène », Christelle Bahier-Porte explique que le conte, une fois transposé au théâtre, peut devenir un *hyperconte*. Elle reprend ainsi des concepts développés par Catherine Kintzler qui définit la relation existant entre théâtre et opéra dans son ouvrage *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* publié en 1991<sup>109</sup>. Le théâtre peut

---

<sup>107</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*

<sup>108</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 9.

<sup>109</sup> KINTZLER Catherine, « Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau », cité dans BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*, p. 14.

devenir un *hyperconte* lorsqu'il emprunte et utilise des éléments, personnages délaissés par le conte. Il révèle alors une part jusque-là quasiment ignorée du conte. Dans sa mise en scène *Cendrillon*, Joël Pommerat fait ainsi du conte étudié un *hyperconte* car il fait du deuil de la mère le noyau de sa pièce, reprenant ainsi des éléments délaissés dans la version de Charles Perrault.

Comme dans toute pratique d'adaptation le conte originel est adapté aux conditions matérielles de la production théâtrale soumise aux règles d'un lieu unique ou non, d'un temps unique, d'unité de l'action, de la durée du spectacle, des moyens financiers, de la mise en scène, de la taille de la scène et de la salle de représentation, des décors, du montage, etc. Enfin, comme toute pratique d'adaptation, certaines pièces de théâtre se veulent fidèles ou divergent par rapport au conte de départ, d'autres mélangent plusieurs contes comme le fait notamment Joël Pommerat pour la pièce qui nous intéresse.<sup>110</sup>

### 2.3.2.3 Du conte au texte littéraire

Dans le cas de l'adaptation du conte au texte littéraire, nous nous intéressons uniquement au passage du conte au conte et du conte à la nouvelle en référence aux œuvres de notre corpus.

Le passage d'un conte à un autre ne semble pas impliquer de grands changements par rapport au passage d'un genre à un autre. Les contes gardent la même mécanique et la même structure qu'importe l'histoire qui est racontée. Les motifs du conte et son schéma, défini selon les principes de Claude Brémont, restent les mêmes mais changent de nature. On constate la présence des mêmes personnages chez Grimm et chez Perrault. Le père est, bien qu'il ne soit pas plus impliqué pour sa fille, mentionné à plusieurs reprises dans la version allemande. Les événements racontés sont les mêmes mais il convient de remarquer quelques différences. Alors que l'histoire de Perrault commence après le décès de la mère, la version des frères Grimm mentionne le décès de celle-ci et le processus de deuil de la jeune fille. Cendrillon se rend deux fois au bal dans le conte de Perrault, trois fois dans celui des frères Grimm. Tandis que la magie est présente dans les deux récits, elle s'exprime différemment : c'est un arbre magique dans la version allemande, une fée dans la version française. L'implication de Cendrillon est également différente : tandis qu'elle est plutôt passive dans la version de Perrault, elle demande à se rendre au bal et réalise les nombreuses tâches qui lui sont imposées dans la version des frères Grimm.

---

<sup>110</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*

Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné les sœurs sont punies chez les Grimm et non dans la version de Charles Perrault.

Le passage du conte à la nouvelle implique également peu de changements. Le conte et la nouvelle offrent au lecteur une narration fictive et simple qui se déroule de façon directe avec très peu de personnages et dans laquelle le dénouement est privilégié avec un langage concis. Comme le conte, et à l'inverse des romans, la nouvelle condense l'action, le temps, et l'espace. Elle se limite à la narration d'un seul fait et vise à que ce fait fasse écho dans l'esprit du lecteur afin de lui permettre d'aller au-delà de la simple lecture. Il s'agit, comme le conte, d'une narration courte qui décrit très peu les traits et les motivations des personnages.<sup>111</sup>

La nouvelle de Pierrette Fleutiaux fait des allusions directes au conte de Perrault et présente la forme du genre des contes de fées. Elle commence en effet par « Il était une fois une veuve qui épousa en secondes noces le gentilhomme le plus frivole et le plus hautain qu'on eut jamais vu » (la structure de cette phrase est exactement la même que celle qui introduit le conte de l'auteur français) et mentionne la référence au conte de Perrault : « Cette partie de l'histoire étant dans toutes les mémoires, je ne m'y attarderai guère »<sup>112</sup>. Malgré la remarquable fidélité de la nouvelle au conte-source, on constate, cependant, des divergences, dont certaines ont déjà été mentionnées : la nature du sexe du héros, le dénouement et le personnage de la fée.

Les opérations réalisées sont moins complexes que celles décrites précédemment. Il s'agit davantage de transposer et de changer la nature des motifs du conte-source que de l'amplifier, le restructurer, ou de lui ajouter des traits et des personnages. S'il s'agissait du passage du conte au roman, ce genre littéraire devrait complexifier l'intrigue et ajouter des traits de caractère aux personnages. Les genres du conte et de la nouvelle étant courts, les changements effectués sont minimes. Mais, comme nous le constatons avec Pierrette Fleutiaux, ils n'en sont pas moins révélateurs de la volonté d'un auteur et d'une époque.

### 2.3.3 Quelques opérations visibles au sein du corpus

Les opérations inhérentes à la pratique adaptative que nous avons mentionnées s'appliquent à tous les genres et à toutes les œuvres du corpus. Le passage d'un conte à un texte littéraire implique, cependant, généralement, moins de changements comme nous l'avons souligné. Parmi ces pratiques, certaines sont plus fréquentes que d'autres. Cette partie se focalise sur certaines opérations présentes dans le corpus : la suppression, la modification de la nature des motifs du conte et l'amalgame, c'est-à-dire le mélange de sources.

---

<sup>111</sup> SÁNCHEZ HERNÁNDEZ Ángeles, *op. cit.*, p. 373-388.

<sup>112</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 53 et 63.

Dans le conte-source, l'héroïne se rend deux fois au bal. L'opéra *Cendrillon* et la nouvelle *Cendron*, se voulant fidèle à la version de Charles Perrault, ne modifient pas ce fait. La version allemande ajoute une troisième fois tandis que les autres œuvres du corpus suppriment le deuxième bal de leur intrigue afin de la simplifier.

On constate que l'œuvre des frères Grimm, de Rossini et Ferretti et de Pierrette Fleutiaux modifient des motifs propres au conte. La fée disparaît des deux premières tandis qu'elle revêt une forme différente chez Pierrette Fleutiaux. De plus, ce n'est pas une pantoufle de verre qui permet l'identification de l'héroïne mais des pantoufles brodées de soie et d'argent puis des pantoufles en or dans la version allemande. Dans l'opéra *La Cenerentola*, c'est un bracelet et dans la nouvelle une boîte noire (talkie-walkie). La nouvelle modifie également l'identité de l'héroïne qui devient un jeune garçon nommé Cendron, les deux sœurs et la marâtre changent également de sexe. Ce changement de sexe est aussi visible dans l'opéra *La Cenerentola* dans lequel la marâtre du conte-source devient un parâtre.

L'opéra de Rossini et Ferretti et le film de Walt Disney réalisent un amalgame entre deux contes de Charles Perrault : *Cendrillon* et *Les fées*. Le premier appartenant au cycle T510A, le second au T480A selon la typologie d'Arne-Thompson. Nicole Belmont avait déjà remarqué la parenté de ces deux contes dans son anthologie *Sous la cendre, Figures de Cendrillon*.<sup>113</sup> De plus, le film de Walt Disney et la pièce de théâtre mélangent la version française et la version allemande du conte. On remarque également la présence d'intertextualités dans la nouvelle et l'œuvre de Massenet.

*La Cenerentola* s'inspire de l'histoire de *Cendrillon* mais modifie le motif de l'aide surnaturelle et change la nature de l'objet qui permet l'identification de la jeune fille comme nous l'avons souligné. Il fait également référence au conte *Les fées* grâce à l'intervention d'Alidoro, philosophe et précepteur du prince, déguisé en mendiant. Celui-ci vient demander à boire et à manger dans la maison familiale. Tandis que les deux sœurs refusent, Angelina lui donne discrètement du café et du pain. Pour la remercier, Alidoro l'aide à se rendre au bal. Cet ajout et transformation est une référence au conte *Les fées* de Charles Perrault qui oppose la bonté à la méchanceté, une cadette à son aînée : l'une est remerciée par une fée, des diamants sortent de sa bouche à chacune de ses paroles, l'autre, punie, est condamnée à cracher des crapauds et des serpents. Le même procédé est utilisé dans le film Walt Disney. En effet, l'arrivée de la fée, d'abord semblable à une vieille femme, et sa demande « Auriez-vous un

---

<sup>113</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Elisabeth, *op. cit.*, p. 373-377.

morceau de pain ou un petit bol de lait ? »<sup>114</sup> fait penser au conte *Les fées*. Comme Ella l'a aidée, la fée accepte de faire de même.

De plus, le film mêle deux versions du conte : celle de Grimm et de Perrault. Plusieurs références au conte des frères Grimm sont remarquables : la première séquence du film montre la mère faisant promettre à sa fille d'être toujours courageuse et bienveillante. Les mots repris par la mère d'Ella correspondent à ceux prononcés par la mère de Cendrillon dans la version allemande. On remarque cependant quelques changements. Tandis que le conte fait référence à Dieu et demande à la jeune fille d'être bonne et pieuse, c'est-à-dire, de rendre honneur à Dieu par des actes extérieurs à la religion, la mère d'Ella lui demande d'être courageuse et bienveillante, évacuant ainsi toute référence religieuse. De plus, l'héroïne demande à son père « Apportez -moi la première branche qui frôlera votre épaule sur le chemin »<sup>115</sup>, il s'agit d'une allusion à la requête de Cendrillon dans le conte : « Mon père, rapportez-moi le premier rameau qui heurtera votre chapeau sur le chemin du retour »<sup>116</sup>. Enfin, les oiseaux viennent aider Ella à la fin de l'histoire. La présence de la fée, de la citrouille, des lézards, des souris et des chevaux métamorphosés sont, quant à eux, typiques du conte de Perrault.

Joël Pommerat s'inspire également des deux versions, gardant ainsi le ton plus tragique de la version allemande et plus féérique de la version française grâce à la présence de la fée. Dans sa pièce de théâtre, Joël Pommerat fait une référence aux oiseaux. Mais à défaut d'être les adjouvants de la jeune fille, ils semblent être les opposants de la marâtre et des sœurs. Les oiseaux ne cessent de s'écraser contre les fenêtres de la maison de verre dans laquelle la famille habite. Alors que chez Walt Disney et dans la version des frères Grimm les oiseaux sont magiques et associés à la vie, les oiseaux de Joël Pommerat sont morbides et reflètent le danger de la maison de verre. L'auteur commence son histoire comme la version allemande, c'est-à-dire par la mort de la mère et les derniers échanges à son chevet. De plus, la pantoufle de Cendrillon est mentionnée grâce au prince qui offre sa chaussure à l'héroïne et grâce à la marâtre qui perd son soulier lorsqu'elle quitte, honteuse et humiliée, la seconde fête.

La nouvelle *Cendron* insère des intertextualités qui peuvent faire sourire le lecteur avisé. Pierrette Fleutiaux introduit des références au *Bourgeois Gentilhomme* de Molière et à La Fontaine, auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle. La princesse dit : « Allons, dit la princesse, si votre plumage se rapporte à votre ramage, baisez-moi fort promptement. »<sup>117</sup>. La référence à Molière est utilisée

---

<sup>114</sup> *Cendrillon*, 2015, réal. Kenneth Branagh, min 44 : 00.

<sup>115</sup> *Ibid.*, min 12 : 25.

<sup>116</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 98.

<sup>117</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 69

lorsque les deux frères doivent s'adresser à la boîte noire (ou talkie-walkie) : « Les beaux yeux de la princesse d'amour me font mourir », « D'amour mourir vos beaux yeux princesse me font ». <sup>118</sup> L'opéra *Cendrillon* reprend également quelques références moliéresques. Le nom du beau-père peut faire penser au personnage Arnolphe de *L'École des femmes* dont il reprend la tirade dans l'acte I « Du côté de la barbe est la toute puissance » présente dans l'acte III, scène deux, de *L'École des femmes*. <sup>119</sup>

Enfin, il convient de constater une volonté de garder des éléments propres au conte dans le film, dans le dessin animé de Walt Disney, dans la nouvelle *Cendron* et dans la pièce de Joël Pommerat. En effet, ces quatre œuvres gardent la présence d'un narrateur, responsable de la narration, introduisent leur histoire par la célèbre formule « Il était une fois » (à l'exception de la pièce contemporaine) et gardent le dénouement positif.

Les chapitres suivants s'intéressent aux trois principales opérations présentes au sein du corpus : la focalisation sur un élément de l'intrigue, l'amplification de l'importance de certains personnages et le transfert socioculturel. Le développement de ces chapitres permet de faire apparaître les processus de la pratique de l'adaptation au sein du corpus.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>119</sup> Opéra-comique, « Dossier pédagogique de Cendrillon de Massenet » in *Opéra-comique*, p. 7, <https://www.opera-comique.com/sites/TNOC/files/uploads/documents/402-cendrillondp.pdf>, (page consultée en novembre 2017).

## Chapitre 3 - Focalisation sur un élément de l'intrigue

L'analyse des œuvres du corpus révèle un intérêt pour le traitement du deuil, brièvement traité dans le conte-source, dans l'adaptation des frères Grimm, la pièce de théâtre et le film de Walt Disney. L'opéra de Rossini et Ferretti, la nouvelle de Pierrette Fleutiaux et les productions de Walt Disney s'intéressent, quant à elles, à la rivalité fraternelle. Celle-ci avait déjà été repérée dans le conte par Bruno Bettelheim, psychanalyste, dans son ouvrage *La psychanalyse des contes de fées*. Il convient de remarquer que ces deux éléments peuvent être développés car l'histoire se déroule au sein d'une famille. Pour Joël Pommerat, la famille est une microsociété, c'est-à-dire une petite représentation de la société. Elle est le premier système social à partir duquel on peut comprendre l'humanité. La cellule familiale permet à chaque individu de grandir et de se créer une identité.<sup>120</sup> Elle permet ainsi de représenter les conflits inhérents aux êtres humains : le vivre ensemble, la différence, la faiblesse, etc. Elle constitue un lieu qui permet l'identification des spectateurs ou lecteurs, la représentation de la société et des problèmes qui la traversent. Ce chapitre se base sur des ouvrages théoriques cités au début de chaque sous-partie.

### 3.1 Le deuil

Dans toutes les versions, Cendrillon est orpheline soit de mère, soit de père, ou les deux. L'absence d'un parent ou des deux parents constitue le moteur même de l'intrigue. En effet, sans le décès d'un des parents de l'héroïne, l'histoire ne pourrait avoir lieu. Le conte-source *Cendrillon* de Charles Perrault ne s'attarde ni sur le deuil de Cendrillon ni sur l'absence de la mère. Le motif du deuil en est totalement absent. Dans le dessin animé de Walt Disney, la robe de Cendrillon, réduite en lambeaux par ses sœurs, est l'unique objet qui rappelle la présence de la mère. Cet ajout permet d'intégrer son absence mais sans aucun développement psychologique. Le dessin animé montre également la jeune fille pleurer lorsque la narratrice évoque le décès prématuré du père. Dans l'opéra *Cendrillon*, Lucette fait allusion aux berceuses que sa mère lui chantait lorsqu'elle était enfant, associant ainsi sa mère à des souvenirs heureux. Dans l'opéra de Rossini et Ferretti, Angelina et le prince ont perdu leurs parents. De plus, lorsqu'Alidoro, précepteur du prince, mentionne que le registre des habitants de la maison fait état de trois filles, Pandolfe, le parâtre, proclame la mort fictive d'Angelina afin de l'empêcher d'aller au bal. Cendron est lui aussi orphelin de parents : il retrouve le réconfort et les souvenirs

---

<sup>120</sup> VON BOMHARD Alexandra, « L'absence maternelle : matrice de *Cendrillon* de Joël Pommerat », in *Agôn*, n°2, 2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3103> (page consultée en février 2018).

de sa mère lorsqu'il lit les livres qui lui appartenaient. La mort du beau-père est également citée dans la nouvelle mais sans développement.

Tandis que dans la plupart des versions du conte étudié, Cendrillon a déjà réalisé le deuil de sa mère ou de ses parents, le conte des frères Grimm, la pièce contemporaine et le film de Walt Disney présentent une héroïne endeuillée. Ces œuvres focalisent leur attention sur cet élément de l'intrigue ignoré dans le conte-source. Elles commencent leur histoire par la mort de la mère, confrontant ainsi une petite fille à la maladie. Cette partie vise à présenter les différentes étapes du deuil visibles dans le corpus afin de montrer comment les adaptations s'emparent de cet élément jusque-là ignoré.

Ce sous-chapitre se base sur la lecture du livre *Faire son deuil, vivre un chagrin* de Manu Keirse<sup>121</sup>, l'approche du deuil de Kübler-Ross développée dans l'article « Le deuil comprendre et accompagner » de Thierry Tournebise<sup>122</sup>, et la lecture des articles de la revue des arts de la scène *Agôn* : « L'absence maternelle : matrice de Cendrillon de Joël Pommerat » et « Hamlet et Cendrillon deux orphelins face à la parole d'un parent mort ».<sup>123</sup>

Manu Keirse est psychologue clinicien et docteur en sciences médicales et Kübler Ross, psychiatre ; ils définissent ce qu'est le deuil et quels sont ses mécanismes et processus. Une première partie théorique vise à expliquer le processus du deuil, en s'attardant sur ses différentes étapes, sa place dans la société et les complications qu'il peut impliquer. La théorie est ensuite appliquée aux différentes adaptations du corpus. Cette analyse présente les différentes étapes du deuil visibles dans le corpus étudié, montrant ainsi comment les adaptations du conte *Cendrillon* traitent ce sujet. Ce sous-chapitre évoque les conséquences du deuil de l'héroïne qui voit son rapport au monde modifié. Il montre le cheminement nécessaire à Cendrillon pour faire son deuil, accepter la mort de sa mère et devenir une adulte.

### 3.1.1 Un processus de perte<sup>124</sup>

Le deuil est un ensemble de réactions émotionnelles ou physiques en lien avec la perte. Ces réactions peuvent être ressenties après la fin d'une amitié, la mort d'une personne, un divorce ou toute autre rupture. La plupart du temps, nous imaginons la personne endeuillée coupée du monde, assise dans un coin en train de pleurer, l'opération et le vécu de ce processus sont pourtant bien plus complexes.

---

<sup>121</sup> KEIRSE Manu, *op. cit.*

<sup>122</sup> TOURNEBISE Thierry, *op. cit.*

<sup>123</sup> VON BOMHARD Alexandra, *op. cit.* ; URBAN Delphine, « Hamlet et Cendrillon : deux orphelins face à la parole d'un parent mort », in *Agôn*, 2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3092> (page consultée en février 2018).

<sup>124</sup> KEIRSE Manu, *op.cit.*, p. 6-130.

La souffrance ressentie après un deuil provient de la perte de la personne aimée et du vide qu'il faut alors combler. Durant cette période, la personne endeuillée peut parfois réagir de manière exagérée ou de manière inhabituelle. Face à un deuil, les attitudes de chaque individu sont différentes, il n'existe pas une réaction ou une recette miracle. Pour combler le vide ressenti, chaque personne essaye, à sa manière, de trouver des solutions. Certains errent sans but, sont désespérés et incapables de penser à l'avenir, d'autres se lancent dans de nouveaux projets.

L'expression « travail du deuil » ou « faire son deuil » exprime l'idée du temps et du travail nécessaire à ce processus. Ce travail peut être décomposé en cinq étapes selon Manu Keirse : accepter la réalité de la perte, connaître la douleur de la perte, s'adapter à son environnement sans le défunt, donner une nouvelle place au défunt et réapprendre à aimer la vie. Après le passage par ces cinq étapes, le travail du deuil est accompli. Le cheminement de chacun est individuel et varie dans le temps. Il dépend de différents facteurs tels que le degré d'attachement avec la personne, l'aide reçue pendant la période qui suit le décès, la manière dont la mort est annoncée, la cause du décès, etc. Le travail est accompli lorsque la personne peut penser au défunt positivement sans ressentir une grande tristesse. Kübler-Ross propose, quant à elle, six étapes pour l'accomplissement du deuil : le déni, la colère, le marchandage, la dépression, l'acceptation et l'espoir. L'enchaînement de ces six réactions permet d'accepter la perte de la personne. Le marchandage apparaît uniquement dans le cas d'un décès dû à une maladie. Le déni constitue la phase durant laquelle la personne endeuillée nie le décès de la personne aimée. La colère survient ensuite, l'individu se fâche contre la maladie, la vie, Dieu ou le défunt. Dans le cas d'un décès dû à une maladie, le marchandage est la phase durant laquelle la personne, confrontée à son proche malade, envisage toutes les situations réalistes ou non pour contrer la nouvelle qui lui est annoncée. Plusieurs scénarios s'élaborent dans son esprit afin de lui donner l'impression de maîtriser la situation (par exemple, la croyance que le médecin s'est peut-être trompé, etc.). La dépression suit la période de déni et de colère (et parfois de marchandage), c'est une période durant laquelle la tristesse est omniprésente. Viennent ensuite l'acceptation et l'espoir, dernières phases, qui permettent à la personne endeuillée d'accepter le départ de la personne disparue et de continuer sa vie sereinement.<sup>125</sup>

Le travail du deuil demande de l'énergie, la personne endeuillée peut être aidée mais aussi parfois gênée par le manque de compréhension, par le manque de compassion ou à cause de réactions inadéquates. L'entourage ne sait pas toujours comment réagir face au chagrin de

---

<sup>125</sup> TOURNEBISE Thierry, *op. cit.*

la personne endeuillée, il est pourtant essentiel dans ces moments. Pour protéger l'image de la personne décédée, la personne endeuillée peut en rêver, vouloir s'identifier à elle, idéaliser la relation vécue, tenir et conserver des objets lui ayant appartenu. Ceux-ci suscitent une impression de bien-être et permettent un sentiment d'apaisement.

Les enfants sont également touchés par le deuil, qu'il s'agisse de la perte d'un grand-père, d'un voisin, d'un ami, d'un parent, d'un professeur ou bien encore de la perte, partielle ou totale, d'un des deux parents après un divorce ou une séparation. Les enfants ont une grande capacité à surmonter des situations difficiles lorsqu'on les aide à comprendre ce à quoi ils sont confrontés. Ils développent les mêmes symptômes et passent par les mêmes étapes que les adultes.

La société actuelle a tendance à refouler le deuil au sein de la sphère familiale comme s'il s'agissait d'un secret honteux et indésirable. Autrefois, des rites funéraires avaient pour fonction de rendre la tristesse visible. Ils permettaient de donner à la tristesse individuelle une dimension sociale. Aujourd'hui, la vie semble devoir reprendre son cours immédiatement comme si de rien n'était, comme si la personne décédée n'avait jamais existé. Notre société actuelle véhicule l'idée qu'il ne faut pas dévoiler ses émotions, qu'il faut être fort et ne jamais montrer ses faiblesses. Un individu bien équilibré doit être rationnel. Or, montrer ses émotions est parfois considéré comme un signe d'immaturité.

### 3.1.2 La pièce Cendrillon de Joël Pommerat

#### 3.1.2.1 *Le traitement du deuil – des personnages en miroir*

Joël Pommerat décide de traiter du deuil en en faisant la matrice même de sa pièce :

Je me suis intéressé particulièrement à cette histoire quand je me suis rendu compte que tout partait du deuil, de la mort (de la mère de Cendrillon). À partir de ce moment, j'ai compris des choses qui m'échappaient complètement auparavant. (...) C'est la question de la mort qui m'a donné envie de raconter cette histoire, non pas pour effaroucher les enfants, mais parce que je trouvais que cet angle de vue éclairait les choses d'une nouvelle lumière. Pas seulement une histoire d'ascension sociale conditionnée par une bonne moralité qui fait triompher de toutes les épreuves (...) Mais plutôt une histoire qui parle du désir au sens large : le désir de la vie opposé à son absence. C'est peut-être aussi parce que comme enfant j'aurais aimé qu'on me parle de la mort qu'aujourd'hui je trouve intéressant d'en parler aux enfants.<sup>126</sup>

L'auteur met en scène l'histoire de deux familles, celle de Sandra et celle du jeune prince. Sandra vient de perdre sa mère, décédée suite à une maladie dont la nature n'est pas précisée par la narratrice :

---

<sup>126</sup> MICHAUX Cécile, « Dossier pédagogique pour explorer le spectacle Cendrillon, une création théâtrale de Joël Pommerat », in *Théâtre National*, p. 14, <https://www.theatrenational.be/fr/pages/209-dossiers-pedagogiques> (page consultée en mars 2018).

Et puis un jour on lui dit (à Sandra) que c'était sans doute la dernière fois qu'elle la verrait. On lui dit qu'elle devait être bien courageuse et que sa mère voulait lui dire des choses importantes. La très jeune fille promet d'être encore plus attentive que les autres fois (...) Le lendemain, la mère de la très jeune fille mourut.<sup>127</sup>

Peu de temps après le décès de la mère, le père de Sandra décide d'emménager chez sa nouvelle compagne afin de commencer une nouvelle vie. La jeune fille a mal interprété les mots entendus au chevet de sa mère : elle croit qu'elle doit penser sans cesse à elle, pour ne pas qu'elle meure. Pour cela, Sandra a demandé une montre à son père : nuit et jour, la montre sonne d'une musique agaçante toutes les cinq minutes afin de l'empêcher de rêvasser. La jeune fille parle sans cesse de sa mère et a besoin d'une de ses robes posée sur un mannequin pour s'endormir. Sandra s'empêche de vivre sans même s'en rendre compte et se punit lorsqu'elle laisse son imagination vagabonder. Parce qu'elle se considère comme une mauvaise personne, l'héroïne demande à faire les corvées les plus ingrates : elle se réjouit de devoir ramasser les oiseaux morts, de sortir les poubelles et de nettoyer les toilettes. Elle pense ne pas mériter une jolie chambre et de belles affaires, acceptant ainsi sa chambre installée dans la cave, un endroit sombre sans fenêtre avec un lit branlant.

Le jeune prince est, quant à lui, convaincu que sa mère est coincée dans les embouteillages depuis plus de dix ans. Les deux jeunes gens vont devoir apprendre à vivre et à construire leur vie sans leur mère. À travers sa pièce de théâtre, Joël Pommerat trace le chemin du deuil et les différentes étapes qui sont nécessaires pour l'accomplir. La pièce de Joël Pommerat pose les questions suivantes : « Ne faut-il pas protéger les enfants du chagrin ? » et « Comment doit-on réaliser son deuil ? ». Elle permet ainsi d'expliquer aux enfants et aux adultes la mort dont on ne parle pas toujours ouvertement. Joël Pommerat illustre le deuil de l'adulte à travers les personnages des pères et celui de l'enfant à travers le personnage de Sandra et du jeune prince.

Malgré son décès, la mère de Sandra est omniprésente, elle ouvre et clôture la pièce : la première fois lors de ses derniers instants, la seconde fois sous forme de flash-back, lorsque la fée permet à Sandra d'entendre à nouveau les mots prononcés par sa mère. Celle-ci est également rappelée dans la pièce grâce à plusieurs objets : la montre de Sandra qui sonne d'une musique énervante toutes les cinq minutes, l'album photo montré aux deux sœurs, la robe couleur crème portée par Sandra au bal, et la robe dont la jeune fille a besoin pour dormir. L'ensemble des personnages est confronté au fantôme invisible de la mère. La relation entre la belle-mère et le père est affectée par le comportement de Sandra et la place invisible occupée

---

<sup>127</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 11-13.

par la défunte. La marâtre ne permet pas à la jeune fille de la mentionner et l'empêche ainsi de faire son deuil : « Mais qu'est-ce qu'on t'a dit tout à l'heure ?! On ne parle plus de ta mère ici, on en parle plus ! Plus jamais ! On s'en fout de ta mère ! On s'en fout qu'elle était gentille ! Ça suffit avec ta mère ! Ça suffit ! Ça suffit ! ». <sup>128</sup> La belle-mère considère l'épouse décédée comme une rivale et ne tolère pas sa présence dans sa maison : « (...) Tu (le père) as gardé une robe de la mère de ta fille avec toi et tu l'as emmenée ici ! Une robe de ton ex-femme ! Et tu la promènes avec toi dans les couloirs ?! La nuit ! Serrée contre toi ! » et « Jamais ton ex-femme ne viendra dans ma maison ! ». <sup>129</sup> Tandis que la belle-mère n'accepte pas la présence de la défunte, les deux sœurs rient du chagrin de Sandra. Notamment, lorsqu'elles font croire à la jeune fille que sa mère souhaite lui parler au téléphone. Au sein de la maison de verre, la mère de Sandra n'a pas de place. On constate dans la pièce l'attachement de Sandra aux objets qui lui rappellent la présence de sa mère et l'apaisent : « L'important pour moi, c'est que je puisse avoir le corps de maman avec moi pour dormir avec la robe du mercredi dessus ». <sup>130</sup>

La mort de la mère est commune au prince et à Sandra dans la pièce contemporaine. Ces deux personnages fonctionnent en miroir et s'aident mutuellement. En effet, les deux jeunes gens sont identifiés de la même manière dans la pièce (le très jeune prince, la très jeune fille) et ils ont un père qui vit mal le décès de son épouse. Ces deux jeunes gens réalisent les dernières étapes du processus de deuil ensemble.

Sandra ne parvient pas à effectuer ce processus, d'une part parce que son entourage ne parvient pas à l'aider, d'autre part, car elle a mal compris les mots prononcés par sa mère. L'ensemble de l'histoire est basé sur un malentendu. Sandra a pu parler une dernière fois avec sa mère, tandis que le prince n'a jamais pu lui faire ses adieux. Il est persuadé que sa mère est coincée dans les embouteillages depuis plus de dix ans. Chaque soir, il attend son coup de fil. L'absence de sa mère est un mensonge, son père n'a jamais osé lui avouer son décès : « Comme vous le savez évidemment sa mère est morte quand il avait cinq ans. Depuis ce jour, pour lui épargner une trop grande souffrance, je lui raconte que sa mère est partie en voyage et qu'elle a du mal à rentrer à cause d'incessantes grèves des transports. Mais chaque soir, je dois trouver un nouveau mensonge pour justifier qu'elle ne l'appelle pas et ça c'est terrible. » <sup>131</sup> Le mensonge du roi pour protéger son fils, les empêche de réaliser leur deuil. C'est Sandra qui révèle au prince la mort de sa mère, elle réalise par la même occasion que sa mère ne reviendra jamais et

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 29-30

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 89.

qu'il est inutile de penser tout le temps à elle. L'extrait suivant expose les différentes étapes du deuil présentées par Kübler Ross : le déni, la colère, le marchandage, l'acceptation et l'espoir. Seule la dépression n'est pas présente :

La très jeune fille. Ce que je veux te dire... c'est que je crois savoir que ce soir ta maman elle va pas t'appeler... et demain non plus... et dans une semaine non plus. (Un temps) Parce que ta maman, parce que ta mère, son cœur il bat plus... depuis dix ans... depuis dix ans elle est morte ta mère... En fait ta mère est morte... Voilà... (...)

Le très jeune prince. Et ben dis donc c'est pas très aimable de me dire une chose pareille !

La très jeune fille. Non mais ça n'a rien à voir avec l'amabilité.

Le très jeune prince. Tu aimerais ça toi que je te dise que ta mère est morte ?!

La très jeune fille. Ben tu pourrais... Tu pourrais me le dire... parce que c'est la vérité ma mère est morte et tu sais moi aussi faut que j'arrête je crois de me raconter des histoires, me raconter qu'elle va peut-être revenir un jour ma mère, si je pense à elle continuellement par exemple non ! Elle est morte et c'est comme ça ! Elle va pas revenir ma mère ! Et elle est morte ! Comme la tienne. Et rien ne pourra y changer ? Non rien.

Le très jeune prince. C'est triste ce que tu racontes.

La très jeune fille. Oui c'est triste ! Mais c'est comme ça !

Le très jeune prince. J'ai pas envie de te croire.

La très jeune fille. Et bien tu devrais parce que c'est la vérité, c'est même ton père qui l'a dit... (...) Il dit ton père qu'il a fait ça pour pas que tu souffres.

(...)

La très jeune fille. Voilà ta mère est morte... Ta mère est morte... Comme ça maintenant tu sais... Et tu vas pouvoir passer à autre chose... et puis ce soir par exemple rester avec moi... je suis pas ta mère mais je suis pas mal non plus comme personne (...) <sup>132</sup>

Le prince refuse d'abord de croire Sandra, il lui dit qu'elle n'est pas gentille et l'attaque en lui disant qu'elle n'aimerait pas savoir que sa mère est morte, la phrase « J'ai pas envie de croire ce que tu racontes » indique clairement le déni du jeune garçon. Sandra dit également dans la même scène : « Je crois que des fois dans la vie, on se raconte des histoires dans sa tête, on sait très bien que ce sont des histoires, mais on se les raconte quand même » <sup>133</sup>. Cette phrase explique ce qu'est le déni, la personne endeuillée s'invente une histoire, refuse de croire à la mort de la personne aimée. Le jeune prince attend tous les soirs depuis dix ans un coup de fil de sa mère, il ne veut pas rester au bal afin de ne pas rater son appel. Il n'a jamais remis en question les grèves incessantes et le mensonge de son père car il refuse d'accepter la réalité. Il est également

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 100-103.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 100.

en colère lorsqu'il dit à Sandra qu'elle n'est pas aimable. Enfin, lorsque Sandra dit : « Voilà maintenant tu vas pouvoir passer à autre chose », elle exprime très clairement les dernières étapes du processus de deuil : l'acceptation et l'espoir. L'acceptation du départ de sa mère permet au prince de vivre sa vie de jeune adolescent, de ne plus s'éclipser des fêtes auxquelles il est convié. Enfin, elle permet au père et au prince d'avoir une meilleure relation sans mensonge. La promesse que Sandra fait à sa mère au début de la pièce peut être assimilée à la phase de marchandage décrite par Kübler Ross. En effet, Sandra croit qu'en pensant sans cesse à sa mère, celle-ci ne mourra pas. Elle effectue un marché avec la défunte : si elle pense à elle, elle sera toujours là. D'une part, Sandra n'accepte pas le décès, d'autre part, elle trouve un compromis pour permettre à la défunte de rester en vie. La colère est également présente au début de la pièce dans les derniers échanges entre Sandra et sa mère : « Dis donc, tu veux pas te lever aujourd'hui ! Ça fait des semaines que t'es couchée ! Tu dois en avoir marre, non ? Moi j'en ai marre en tout cas. »<sup>134</sup>

Le processus de deuil nécessaire à Sandra lui permet d'accepter le départ de sa mère mais aussi de grandir et de quitter le monde de l'enfance. Elle y parvient grâce à l'aide de la fée : « Mais tu commences à nous emmerder avec cette montre ! Je te jure que ta mère si elle pouvait l'entendre cette montre, ça commencerait vraiment à lui casser les... En plus tu veux pas changer la sonnerie ? Elle est insupportable celle-là. On te demande pas de ne plus penser à ta mère, on te demande de ne pas y penser tout le temps, ce qui n'est pas pareil. Merde. Elle est morte ta mère... Parce que ta mère elle est pas immortelle et elle est morte et c'est comme ça... Je suis désolée ».<sup>135</sup> La compréhension de Sandra lui permet d'aider le prince et de renaître à la vie. À la fin de la pièce, Sandra éteint sa montre, elle a accompli son deuil et peut maintenant se concentrer sur sa vie et sa génération.

La pièce de Joël Pommerat montre ainsi le cheminement de deux familles face à la mort d'une épouse et d'une mère. La pièce insiste sur les différentes étapes, décrites par Manu Keirse et Kübler Ross, par lesquelles les personnages passent : accepter la réalité de la perte, connaître la douleur de la perte, s'adapter à son environnement sans le défunt, donner une nouvelle place au défunt et réapprendre à aimer la vie. L'adaptation dévoile les difficultés de la perte d'une personne aimée.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 82.

### 3.1.2.2 La situation de l'héroïne- une autodestruction

Dans les deux contes et opéras étudiés ainsi que dans le dessin animé de Walt Disney, l'héroïne est réduite au rôle de servante par la marâtre et ses filles. Dans la nouvelle, Cendron réalise les tâches quotidiennes afin d'aider sa mère. Dans le film, Ella décide de rester afin de pouvoir garder la maison familiale et de tenir la promesse faite à ses parents, celle de chérir la maison, tandis que dans la pièce contemporaine Sandra s'avilit elle-même. Cet avilissement est lié au deuil qu'elle doit faire. Selon Manu Keirse, devant la nouvelle situation qui s'offre à elle, la personne endeuillée peut ressentir de la peur et de l'angoisse. Elle peut être agressive envers la personne décédée, Dieu, son entourage, ou bien encore elle-même. Dans ce dernier cas, l'agressivité peut mener à l'autodestruction. La personne ne se sent plus digne, elle perd sa confiance en elle, se fait du tort et rend sa vie plus difficile. Elle peut parfois se sentir coupable d'être en vie, de ne pas avoir tenu une promesse ou bien de se sentir soulagée. Il existe deux types de culpabilité : celle justifiée, dans laquelle il y a une relation entre ce que l'on a fait ou omis de faire et la personne décédée, et celle injustifiée, sans lien avec ce qu'il s'est passé.<sup>136</sup>

Cette dernière et cette autodestruction sont particulièrement visibles dans la pièce contemporaine. En effet, dans la pièce, Sandra se punit de ne pas penser tout le temps à sa mère malgré sa montre qui sonne toutes les cinq minutes d'une musique agaçante. Elle s'en veut de ne pas tenir la promesse qu'elle lui a faite à son chevet : « Maman je te promets que je penserai à toi à chaque instant. J'ai très bien compris que c'est grâce à ça que tu mourras pas en vrai et que tu resteras en vie dans un endroit secret invisible tenu par des oiseaux. J'ai très bien compris que si je laissais passer plus de cinq minutes sans penser à toi ça te ferait mourir en vrai. Ne t'inquiète pas maman, je ne te laisserai pas mourir en vrai, tu peux compter sur moi ». <sup>137</sup> Sa promesse relève de la pensée magique, elle reste propre aux enfants qui croient en l'impossible.

Comme elle ne parvient pas à tenir sa promesse, Sandra estime être une mauvaise personne qui ne mérite pas de jolies choses et des gentillesse à son égard : « De toute façon, je ne mérite pas d'avoir de belles affaires à moi. Je crois que ça va me faire du bien de me sentir un peu mal ! Ça va me faire un peu les pieds ! » <sup>138</sup> Elle laisse ainsi sa belle-mère la réduire à l'état de servante tandis que les deux sœurs ne doivent presque rien faire dans la maison. Son père, dépassé par la situation, ne fait rien pour l'en empêcher et l'aider. La jeune fille est chargée du nettoyage de la cuisine, des lavabos, de sortir les poubelles, de ramasser les oiseaux morts qui s'écrasent contre les vitres, de nettoyer la salle-de-bain, etc. Elle maigrit, est angoissée et

---

<sup>136</sup> KEIRSE Manu, *op. cit.*, p. 6-130.

<sup>137</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 12.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 25.

ne dort plus. Le personnage de la marâtre est gardé par Joël Pommerat afin de renforcer le lien avec le conte de Charles Perrault et d'amplifier la mauvaise condition de la jeune fille, mais il n'est en réalité pas nécessaire.

Après le deuxième bal, lorsque Sandra découvre, grâce à l'aide de la fée, qu'elle n'est pas coupable de la mort de sa mère et qu'elle ne peut rien y changer, elle refuse de faire les tâches qui lui sont assignées. Ses sœurs lui disent qu'elle est irresponsable et qu'elle ne va pas bien. Au contraire, la jeune fille croit de nouveau en la vie et refuse d'effectuer des tâches injustifiées.<sup>139</sup>

### 3.1.2.3 Une réflexion sur le langage

En s'intéressant au deuil de Sandra, Joël Pommerat focalise son attention sur un élément jusque-là ignoré dans la plupart des adaptations du conte-source. De plus, il engage une réflexion critique sur le langage et le pouvoir des mots. En transposant le conte de l'écrit à la scène, Joël Pommerat décide de garder la présence d'un narrateur et d'écrire des dialogues dans une langue épurée, simple, proche de notre langage quotidien. C'est un langage courant qui est mis en scène. En effet, on remarque que le terme de la négation « ne » n'est pas utilisé par les personnages et qu'ils utilisent certains mots parasites de la vie quotidienne notamment « Hein ». De plus, ils réalisent systématiquement une apocope, typique du langage oral, pour le pronom « ils » : « I' nous voient pas ! ».<sup>140</sup>

L'entièreté de la pièce de Joël Pommerat est basée sur un malentendu : Sandra a mal compris les dernières paroles prononcées par sa mère. Elle est convaincue qu'elle doit sans cesse penser à elle afin qu'elle ne meure pas réellement. Si Sandra avait bien compris les paroles de sa mère, l'histoire racontée n'aurait pas lieu. Joël Pommerat insiste sur l'importance des mots à travers les difficultés de Sandra et le deuil qu'elle réalise. La narratrice le dit elle-même lors de sa première intervention :

Dans l'histoire que je vais vous raconter, les mots ont failli avoir des conséquences catastrophiques sur la vie d'une très jeune fille. Les mots sont très utiles mais ils peuvent être aussi très dangereux. Surtout si on les comprend de travers. Certains mots ont plusieurs sens. D'autres mots se ressemblent tellement qu'on peut les confondre. C'est pas si simple de parler et pas si simple d'écouter.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 15 et 17.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

En prononçant ces paroles, la narratrice évoque le propre du langage : un même mot peut en dissimuler d'autres, avoir plusieurs sens, se rapprocher d'un autre par homophonie. Si la communication est facilitée et permise par le langage, elle n'est cependant pas toujours aisée.

L'auteur s'intéresse aux pouvoirs positifs et négatifs du langage, il montre que celui-ci peut être aliénant comme utile. En effet, grâce aux mots, la narratrice peut raconter l'histoire et la pièce de théâtre peut avoir lieu. Les mots permettent d'exprimer les pensées des personnages et la rencontre avec l'altérité notamment entre Sandra et le jeune prince. Le langage permet aussi d'exprimer ses propres faiblesses : par exemple, la narratrice explique qu'elle ne sait plus s'il s'agit de son histoire ou de celle de quelqu'un d'autre. De plus, le langage permet, à la manière du conteur, de créer un contact avec le lecteur ou spectateur. La narratrice explique que ce n'est pas si simple d'écouter, renvoyant ainsi le spectateur à sa propre difficulté. Et elle interpelle à plusieurs reprises le lecteur/spectateur : « Mais je le sais... il y a encore un détail concernant la très jeune fille que vous aimeriez savoir »<sup>142</sup>. Les mots permettent à toute personne de communiquer, de se faire comprendre et d'échanger des idées. Ils sont le principe même de l'activité du conteur et de la représentation théâtrale. Mais lorsqu'ils sont mal compris, ils peuvent avoir des conséquences désastreuses, comme le signale la narratrice. Les mots ont ainsi un pouvoir destructeur et libérateur. C'est en effet grâce aux mots que Sandra parvient à surmonter son problème, mais ce sont aussi eux qui l'enferment dans une prison invisible. Les mots ont une double fonction, d'une part, ils emprisonnent Sandra qui se croit responsable de la mort de sa mère et le jeune prince qui ne parvient pas à vivre sereinement à cause du mensonge de son père. D'autre part, ils libèrent les personnages de leurs troubles.

La pièce montre également que les mots ont le pouvoir de nommer, donc de définir et de faire exister les individus : Sandra croit qu'en pensant sans cesse à sa mère, celle-ci ne mourra pas. De plus, les mots permettent aux personnages de se construire une réalité parfois éloignée du monde réel. La narratrice dit d'ailleurs à propos de la jeune fille : « On vous l'a dit, ce n'est pas sûr que la jeune fille ait compris parfaitement bien les paroles de sa mère. Elle avait beaucoup d'imagination et ce jour-là elle était très émue. »<sup>143</sup> Sandra a probablement compris ce qu'elle avait envie d'entendre selon ses croyances, ses envies et son imaginaire de petite fille. Ainsi, les mots nous permettent de nous évader et de nous éloigner de la réalité, ils actionnent notre capacité imaginative.

L'expérience du jeune prince permet à l'auteur de montrer les conséquences du mensonge. Prisonnier des mots de son père, le jeune prince ne parvient pas à vivre sa vie

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 12.

normalement. Les non-dits du père ont un rôle destructeur sur sa construction personnelle en tant que jeune adolescent. La situation de Sandra montre les conséquences d'une mauvaise communication qui est source de malentendu. À travers le traitement de la thématique du deuil, Joël Pommerat s'intéresse aux effets positifs et négatifs du langage et aux effets désastreux produits par le mensonge et le malentendu.

L'intérêt de Joël Pommerat pour le deuil permet d'une part de l'expliquer aux enfants et aux familles afin de montrer qu'il est normal d'éprouver des difficultés après le décès d'une personne et de fournir des clés de compréhension à chacun. Et d'autre part, engage le spectateur dans un processus de réflexion critique sur le langage et ses pouvoirs, ce dernier pouvant avoir des effets positifs et négatifs. Cette réflexion sur le langage implique également une réflexion sur le pouvoir du théâtre et du conte lui-même. En effet, le langage permet à tout individu de se référer à la réalité et d'en créer une nouvelle, ce qui est le propre du conte et du genre théâtral. Ces deux genres impliquent, en effet, un contact avec le spectateur/ auditeur car ils sont oraux et qu'ils engagent le destinataire dans un processus critique. Joël Pommerat interroge le pouvoir de ces deux genres qui doivent pouvoir mener le spectateur vers un ailleurs indéfini et fascinant, l'espace de quelques heures. L'auteur dévoile, à travers sa réflexion sur le langage, le pouvoir du conte qui peut, grâce aux mots écrits et oralisés, donner naissance à d'autres genres et valoriser le pouvoir de l'imagination.

### 3.1.3 Le conte des frères Grimm

Le conte des frères Grimm commence par les derniers instants de la mère de Cendrillon. Celle-ci demande à sa fille de rester toujours bonne et pieuse : « La femme d'un homme riche tomba malade, et sentant sa fin prochaine, elle fit venir sa seule enfant, une petite fille, à son chevet et lui dit : "Ma chère enfant, reste pieuse et bonne, et le Bon Dieu t'assistera toujours. Quant à moi, je te regarderai depuis le Ciel et je serai à tes côtés". Sur ces mots, elle ferma les yeux et mourut ».<sup>144</sup> La version allemande illustre l'étape de dépression de Cendrillon suivie par les phases d'acceptation et d'espoir. La jeune fille se rend trois fois par jour sur la tombe de sa mère pour pleurer. Elle plante, au pied de la tombe, une branche de noisetier qui devient un bel arbre.

Le conte allemand expose ainsi le deuil de l'enfant et intègre le rituel de la tombe. En effet, le fait de se rendre sur la tombe du défunt permet de maintenir un lien avec celui-ci. C'est un endroit où l'on peut exprimer son chagrin, être en contact avec soi et ses émotions. Ces

---

<sup>144</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 97.

visites ont souvent un effet apaisant et constructeur.<sup>145</sup> Le noisetier, planté au pied de la tombe de la mère, est en réalité un arbre magique. La mère est encore présente à travers les cadeaux offerts par l'arbre, elle est dans chaque objet offert à la jeune fille.

Selon Nicole Belmont, la tâche du tri des lentilles et des graines, imposée par la marâtre, « (...) Je viens de renverser un plat de lentilles dans les cendres. Si, en deux heures, tu parviens à trier les lentilles, tu auras le droit de venir avec nous (au bal) »<sup>146</sup>, relève du tri nécessaire entre la vie et la mort. En effectuant cette tâche, Cendrillon discerne le présent et le passé, la mort et la vie. Cette épreuve peut être vue comme une ode à la vie.<sup>147</sup> Elle peut se rapprocher de celle imposée par la marâtre dans la pièce contemporaine de Joël Pommerat : à défaut de la cendre qui symbolise la mort, la pièce contemporaine mentionne des cadavres d'oiseaux. La jeune fille est chargée de les ramasser dans le jardin. Cette tâche implique le contact avec la mort et la nécessité pour Sandra de s'en débarrasser. Sandra et la Cendrillon de l'adaptation allemande fréquentent la mort sous différentes formes, elles doivent la discerner de la vie. La cendre dont est couverte l'héroïne dans la plupart des versions, ou l'odeur de cigarette dans la pièce contemporaine, symbolisent la mort dont la jeune fille doit se débarrasser.

Dans la version française, l'héroïne est surnommée « Culcendron » par sa marâtre et la sœur aînée puis « Cendrillon » par la sœur cadette. Le conte des frères Grimm exprime clairement l'origine du surnom de l'héroïne présent dans toutes les adaptations. Ce surnom fait directement référence à la cendre dont elle est couverte : « Et comme, pour cette raison, elle était toujours sale et couverte de poussière, elles l'appelèrent Cendrillon »<sup>148</sup>. L'héroïne est couverte de cendres car elle s'endort au pied de l'âtre pour avoir chaud. Cette caractéristique est maintenue dans toutes les adaptations à l'exception de Sandra surnommée « Cendrier » parce qu'elle sent la cigarette à cause de son père qui fume en cachette. Le fait de porter la cendre prouve, selon Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, que Cendrillon porte le deuil<sup>149</sup>.

Le conte et la plupart des adaptations dévoilent ainsi, à travers la mention de la cendre, le cheminement psychique de l'héroïne. La fin du conte des frères Grimm explique d'ailleurs : « Celle-ci (Cendrillon) se lava tout d'abord les mains et le visage, puis elle alla s'incliner devant le fils du roi, qui lui présenta le petit soulier d'or. »<sup>150</sup> L'héroïne se débarrasse ainsi de la cendre qui couvre son visage, elle choisit de vivre.

---

<sup>145</sup> KEIRSE, Manu, *op. cit.*, p. 231.

<sup>146</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 99.

<sup>147</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Elisabeth, *op. cit.*, p. 391-392.

<sup>148</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op.cit.*, p. 98.

<sup>149</sup> BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 391-392.

<sup>150</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm « Cendrillon », *op. cit.*, p. 104.

### 3.1.4 Le film de Walt Disney

La mère d'Ella dans le film de Walt Disney meurt également d'une maladie indéfinie. Ce qui permet, comme dans le cas de la pièce contemporaine et du conte allemand, au lecteur ou au spectateur de s'identifier plus facilement. Le début du film montre une famille heureuse, un père et une mère qui voient leur enfant grandir. Il semble que le mariage des deux parents soit un mariage d'amour. Mais le malheur n'épargne pas la petite famille, la mère tombe malade. Elle explique à Ella qu'elle va mourir, elle lui demande de lui pardonner car elle ne pourra pas la voir grandir ; elle lui adresse ses dernières volontés :

Ella ma chérie, je voudrais te confier un secret, un très grand secret qui pourra t'aider à relever tous les défis de la vie, promets-moi de ne jamais l'oublier, il faut être courageuse et bienveillante, il y a plus de gentillesse dans ton petit doigt que la plupart des gens n'en possèdent dans tout leur corps et c'est source de pouvoir plus qu'on ne le croit et de magie. Sois courageuse et bienveillante, tu dois me le promettre. (...) Je te quitterai bientôt mon enfant.<sup>151</sup>

Ce dernier échange facilite le deuil d'Ella. Comme dans la pièce contemporaine, malgré son absence, la mère est présente à travers les échanges entre les personnages. Notamment entre Ella et son père qui évoquent souvent son absence et la difficulté de vivre sans elle. La ressemblance entre Ella et sa mère est mentionnée par son père à la marâtre. Sa présence est également rappelée par la robe choisie par l'héroïne pour aller au bal, comme dans le dessin animé. Ella tente d'être toujours courageuse et bienveillante selon le souhait de sa mère.

Tandis que l'absence de sa mère et la condition d'orpheline dans laquelle se trouve l'héroïne sont mentionnées, le deuil du père et son absence sont, quant à eux, peu évoqués. L'héroïne accepte sa condition pour garder la maison familiale et respecter la promesse qu'elle a faite à son père avant son départ : celle de chérir la maison et d'être aimable avec sa belle-mère et les deux sœurs.<sup>152</sup> Elle sait pourtant que son sort n'est pas justifié. Ce fait prouve sa difficulté à effectuer le deuil de ses parents, elle ne veut pas les décevoir et tente de sauvegarder leur image et les affaires qui leur ont appartenu.

L'intervention de la fée et la rencontre avec le prince, Kit, lui permettent d'accomplir son deuil. Comme dans la pièce contemporaine, les personnages du prince et de Cendrillon entretiennent une relation en miroir. Le prince n'a pas de mère et perd son père quelques jours après le bal. Kit a l'occasion de faire ses adieux à son père et d'entendre ses dernières volontés. Il peut ainsi lui dire qu'il l'aime et avoir son accord pour épouser la femme de son choix.

---

<sup>151</sup> *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015, min 4 : 27- 7 : 00.

<sup>152</sup> *Ibid.*, min 13 : 35.

### 3.2 La rivalité fraternelle

Cette partie présente, dans un premier temps, l'approche psychanalytique de Bruno Bettelheim à partir de son livre *La psychanalyse des contes de fées*<sup>153</sup>. Puis, elle l'applique au corpus étudié afin de montrer comment et pourquoi les adaptations s'emparent de la thématique de la rivalité fraternelle.

Le conte *Cendrillon* recèle, selon le pédagogue Bruno Bettelheim, la trace de la rivalité fraternelle mais également, dans certaines versions, celle du fantasme de la méchante marâtre et de la résolution œdipienne. La version de Charles Perrault ne décrit pas les deux sœurs, le lecteur sait simplement qu'elles sont fières et hautaines comme leur mère et que la cadette est moins malhonnête que l'aînée. Dans la version allemande, le lecteur apprend qu'elles sont jolies et blanches de visage mais méchantes et noires de cœur. On sait également qu'elles font à Cendrillon toutes les misères imaginables et qu'elles se moquent d'elle. La jalousie entre les deux sœurs est perceptible dans le conte-source, particulièrement dans la phrase suivante : « (...) les bonnes qualités de Cendrillon qui rendaient ses filles encore plus haïssables ».<sup>154</sup> Cette jalousie à l'égard de Cendrillon est aussi visible dans le conte allemand : « (...) ses sœurs perfides vinrent la trouver pour s'insinuer dans ses bonnes grâces et avoir part à son bonheur ».<sup>155</sup> L'adaptation de Rossini et Ferretti, la nouvelle de Pierrette Fleutiaux et les productions de Walt Disney amplifient et rendent davantage perceptible cette rivalité. Au contraire, l'opéra de Massenet et Caïn et la pièce de théâtre, plus fidèles au conte de Perrault, ne l'amplifient pas.

#### 3.2.1 Une approche psychanalytique : la rivalité fraternelle

Pour Bruno Bettelheim, auteur du livre *La psychanalyse des contes de fées*, le conte *Cendrillon* est l'expression de la rivalité fraternelle, rivalité universelle et naturelle éprouvée par tous les enfants. À un moment de sa vie, l'enfant a l'impression d'être abandonné et délaissé par ses parents. Il a l'impression qu'il n'est pas digne d'être aimé et qu'il est moins bien que les autres. Il peut alors s'identifier, qu'il soit garçon ou fille, à Cendrillon, avilie et rejetée par le reste de sa famille ; même s'il est conscient qu'il n'est pas aussi maltraité que la jeune fille. Le conte prouve à l'enfant que sa situation peut s'améliorer et qu'il n'est pas le seul enfant à vivre ces désagréments. Pour Bettelheim, si la rivalité naît de la jalousie entre frères et sœurs, elle est aussi causée par les parents. En effet, en plus de la jalousie ressentie par rapport aux

---

<sup>153</sup> BETTELHEIM Bruno, *op. cit.*, 1976.

<sup>154</sup> PERRAULT Charles, *op. cit.*, p. 171.

<sup>155</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 105.

autres membres de sa famille, l'enfant a aussi l'impression d'être délaissé par eux. Cette angoisse constante est à l'origine de la rivalité fraternelle : de peur de perdre l'amour de sa mère et de son père, l'enfant tente de les garder pour lui à tout prix. Les enfants uniques vivent également cette rivalité car ils craignent de voir surgir un autre enfant avec qui ils devront partager leurs parents.

De plus, l'enfant souhaite parfois ne garder qu'un seul de ses parents, celui du sexe opposé. Il s'agit là des étapes du complexe d'œdipe développées par Freud, fondateur de la psychanalyse, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, les enfants en bas âge souhaitent se débarrasser du parent du même sexe considéré comme un rival : la petite fille désire l'amour exclusif de son père, le petit garçon l'exclusivité avec la mère. Les enfants désirent secrètement se débarrasser d'un de leurs parents.

Bruno Bettelheim explique que la marâtre dans *Cendrillon* pourrait être un dédoublement de la mère, l'enfant réaliserait alors une opposition entre la mère gentille et la mère méchante pour se protéger et garder intacte l'image de sa mère. L'enfant peut également diviser l'image du père lorsque cela s'avère nécessaire. Le petit garçon ou la petite fille, ayant l'impression d'être rejeté de sa famille, trouve cependant son sort justifié à cause de la culpabilité qu'il éprouve : il se sent coupable des mauvaises pensées qu'il ressent envers ses frères et sœurs et envers l'un de ses parents, il a l'impression d'être méchant. Le sort de Cendrillon est, selon lui, considéré comme légitime. La méchanceté des deux sœurs et de la marâtre à l'égard de Cendrillon permet à l'enfant d'envisager une situation pire que la sienne, tandis que le comportement des deux sœurs lui permet de justifier les sentiments qu'il éprouve : elles sont si méprisables qu'elles méritent leur sort.

Le conte expose ainsi la rivalité fraternelle, c'est-à-dire la jalousie et l'hostilité des sœurs et les souffrances que l'héroïne endure à cause d'elles. Grâce au conte, le petit garçon et la petite fille comprennent qu'il s'agit d'un passage, qu'ils recevront de l'aide, et qu'ils parviendront à surmonter les obstacles auxquels ils sont confrontés. Le conte permet ainsi à l'enfant de s'identifier à l'héroïne et de traverser un moment de crise avec plus de sérénité : si Cendrillon a pu y arriver, la situation dans laquelle il se trouve, étant moins pire que la sienne, il le peut lui aussi.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> BETTELHEIM Bruno, *op. cit.*, p. 105-116 ; 354-409.

### 3.2.2 Au sein du corpus

L'analyse du corpus, et particulièrement celle des productions disneyennes, de la nouvelle et de l'opéra de Rossini et Ferretti, montre que les sœurs (les frères) de Cendrillon (Cendron) sont en compétition entre elles (eux) et avec l'héroïne (le héros). La pièce de théâtre ne s'intéresse, quant à elle, pas vraiment à la jalousie des deux sœurs, ni même à celle éprouvée envers Sandra. Mais elle présente les relations entre frères et sœurs notamment lorsque les deux sœurs se moquent de l'héroïne en lui faisant croire que sa mère est au téléphone ou lorsque Sandra propose de les aider à faire leurs tâches.

L'opéra de Rossini et Ferretti rend visible la jalousie entre les deux sœurs, Clorinda et Tisbe. Celles-ci se disputent le prince :

Clorinda : Si vous permettez, je suis l'aînée, donc je vous prie de me donner la préférence.  
Tisbe : Si vous l'autorisez, je suis la cadette, je vieillirai plus tard.  
Clorinda : Excusez-moi : ce n'est qu'une enfant, elle ne sait rien du tout.  
Tisbe : Permettez : ce n'est qu'une eau sans sel inoffensive et sans saveur.  
Clorinda : De grâce, mes droits font pencher la balance.  
Tisbe : Pardon, voyez, je ne mets pas de rouge.  
Clorinda : Écoutez : sa pâleur, c'est de la poudre aux yeux.<sup>157</sup>

Et la place qu'elles ont auprès de leur parent :

Tisbe. Je veux être la première à lui apporter la nouvelle.  
Clorinda : Ah, pardon, je suis l'aînée.  
Tisbe : Non, non je veux le lui dire moi-même.  
Clorinda : C'est mon devoir. Je veux le réveiller. Vous me suivrez.  
Tisbe : Ah non ! Tu n'auras pas le dernier mot !<sup>158</sup>

Le dessin animé de Walt Disney rend également cette rivalité perceptible lorsqu'Anastasia s'amuse à empêcher sa sœur de chanter durant la leçon de chant. La phrase de sa sœur est révélatrice de leur rivalité : « Idiote, je t'ai vu tu l'as fait exprès ! ». <sup>159</sup> Cette même jalousie est repérable dans le film de Walt Disney, paru soixante-cinq ans plus tard. Dans ce dernier, les sœurs se disputent, par exemple, un diadème qu'elles finissent par rompre. Et elles rêvent de se fracasser le crâne et de s'empoisonner pour être certaines d'atteindre le trône :

- Je suis en extase ma sœur.
- C'est réciproque
- Nous devons nous battre pour la main du prince mais surtout pas de rivalité féroce entre nous.
- Bien sûr que non très chère sœur, je ne rêve pas de t'empoisser avant de partir pour le bal.
- Oh, ni moi de te faire tomber du carrosse en route vers le palais.
- Et encore moins de te fracasser le crâne sur les marches du palais en arrivant.
- Nous sommes sœurs après tout.
- Nous savons toutes les deux que le sang est ce qu'il y a de plus important.<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> ROSSINI Gioacchino et FERRETTI Jacopo, *op. cit.*, p. 69.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>159</sup> *Cendrillon*, réal. Walt Disney, 1950, min 27 : 00.

<sup>160</sup> *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015, min 37 : 00 – 39 : 04.

Tandis que la jalousie des deux sœurs à l'égard de Cendrillon n'est pas visible dans l'opéra *La Cenerentola*, la scène dans laquelle les sœurs déchirent la robe de Cendrillon dans les productions disneyennes représente la jalousie à l'égard de l'héroïne portée à l'extrême. Les sœurs jalourent très clairement le charme et la beauté de la jeune fille et protègent leurs intérêts, elles éliminent une rivale potentielle. La méchanceté produite par la rivalité fraternelle, est ici clairement représentée.

La nouvelle de Pierrette Fleutiaux mentionne également cette rivalité entre les frères pour atteindre le trône :

- De légers défauts physiques doivent se compenser par de l'esprit, dit celui qui boitait désormais.
- Ne vous souciez pas, mon frère, les flèches acérées du vôtre sauront bien crever les yeux de ceux qui oseraient sur votre cheville se pencher. Je suis plus mal en point que vous avec cette toux qui rompt mes propos et me donne l'air d'un vieillard.
- Nenni, mon frère, cette toux est votre meilleur atout. À trop parler on peut se tromper. Pour vous, point d'erreur. Vous garderez le silence, et seul parfois un éclat de votre gorge viendra appuyer tel ou tel propos. (...) Vous serez puissant, mon frère, je vous envie votre toux.
- Mais la princesse ?
- C'est vous qu'elle choisira, n'en ayez doute.
- Et moi je suis sûr que votre mérite l'emportera. <sup>161</sup>

Comme les deux sœurs dans l'extrait précédent, les deux frères se jalourent secrètement entre eux, et se complimentent faussement, la narratrice dit d'ailleurs : « Ainsi parlaient les deux frères, se jalourent secrètement et cherchant à se nuire ». <sup>162</sup> Pierrette Fleutiaux résout le problème de la rivalité fraternelle par le mariage particulier des deux frères avec la princesse : « De cette sorte, vous serez tous les deux princes et l'envie ne vous divisera pas » <sup>163</sup>. Leur rivalité n'a plus lieu d'être car ils obtiennent chacun ce qu'ils souhaitent. Comme les sœurs dans les productions disneyennes, les deux frères sont jaloux de Cendron. En effet, après la disette, ils se rendent compte de l'ombrage que leur cause leur frère devenu beau et fort grâce aux travaux qu'il effectue. Les deux frères veulent être aussi bien bâtis que lui. Ils décident de le garder au foyer et d'aller travailler aux champs. Mais maladroits et n'ayant aucune maîtrise dans ce domaine, l'un devient boiteux, l'autre est atteint d'une pneumonie et en garde une toux continue.

Ces quatre adaptations renforcent la rivalité fraternelle déjà présente dans le conte-source afin d'amplifier l'opposition entre Cendrillon et ses sœurs. Mais aussi pour introduire du comique grâce aux mauvais coups et aux chamailleries des sœurs (frères). De plus, la rivalité fraternelle révèle également la difficulté de trouver sa place au sein d'une nouvelle famille dite

---

<sup>161</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 50-60.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 80.

recomposée. La création d'une nouvelle famille par deux parents différents implique un certain nombre de changements. Ceux-ci apparaissent au sein des adaptations, principalement dans le film de Walt Disney et dans la pièce *Cendrillon*. Dans celle-ci, les paroles de la belle-mère mentionnent ces difficultés : « Voilà, ça c'est notre chez-nous. Et ce chez-nous, j'espère, va bientôt devenir votre chez-vous à vous aussi ! ».<sup>164</sup> La venue de la marâtre et de ses filles ou de Cendrillon et son père (dans la pièce contemporaine) dans la maison familiale implique un nouvel aménagement de l'espace. Dans le film, les deux sœurs critiquent la décoration et se disputent car leur nouvelle chambre n'est pas assez grande. Ella propose de leur donner sa chambre et est forcée d'aller dormir dans le grenier. Dans la pièce de Joël Pommerat, la belle-mère installe Sandra dans la cave en lui disant que ce n'est que temporaire. Des travaux doivent être faits dans la maison afin de lui faire une chambre. De plus, il convient de répartir les tâches entre les enfants afin que chacun participe à l'organisation de la vie de famille. Dans la pièce contemporaine, la belle-mère distribue les tâches entre les enfants de manière inégale, privilégiant ainsi ses filles. Enfin, la composition d'une nouvelle famille implique la familiarisation avec de nouveaux frères et sœurs ayant une éducation, une histoire et des parents différents. Dans la pièce contemporaine, la sœur aînée dit à propos de Sandra et de son père : « Ils ont l'air vraiment étranges, ça fait très peur ! ».<sup>165</sup> Sa phrase témoigne de la difficulté de vivre avec de nouvelles personnes inconnues et reflète la réalité de certaines familles recomposées actuelles. Le film de Walt Disney montre également les sœurs en train d'observer Ella comme une étrangère et d'analyser la maison scrupuleusement. La rivalité fraternelle entre Ella et ses sœurs est alimentée par la difficulté de trouver sa place au sein d'une nouvelle configuration familiale. Les deux sœurs doivent être considérées par leur nouveau beau-père, lorsqu'il est présent, tandis que Cendrillon doit l'être par sa nouvelle belle-mère.

Ainsi, les deux sœurs dans l'opéra *La Cenerentola* expriment la rivalité pour la place occupée auprès du père : elles se disputent leur place auprès de lui et veulent avoir l'exclusivité. De plus, les deux sœurs (ou les deux frères), comme dans les autres productions, se disputent pour être choisi(e)s par le prince ou la princesse. Elles (ils) rêvent d'éliminer l'autre afin d'avoir l'exclusivité. De plus, les deux frères ou sœurs sont aussi jaloux de l'héroïne (ou du héros) dans les productions disneyennes, la nouvelle et le conte des frères Grimm. Ce trait, déjà présent dans le conte-source, est ainsi renforcé. Il introduit du comique grâce aux mauvais coups et aux chamailleries expliquées. Enfin, la rivalité fraternelle illustre la difficulté de trouver sa place au sein d'une nouvelle famille dite recomposée : chacun doit apprendre à se familiariser avec des

---

<sup>164</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 17.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 15.

personnes étrangères. Cette nouvelle configuration implique plusieurs changements dont certains sont perceptibles dans le film et dans la pièce contemporaine.

## Chapitre 4 - Amplification de l'importance de certains personnages

Parmi les opérations inhérentes à la pratique de l'adaptation, on trouve celle de l'amplification ou de la suppression de certains personnages. Le conte de Charles Perrault contient une dizaine de protagonistes mais se focalise davantage sur les personnages féminins, c'est-à-dire, Cendrillon, la marâtre et ses filles. Comme nous l'avons souligné, les personnages sont très peu décrits, ce qui permet la malléabilité du conte et sa plasticité. Toutes les adaptations du corpus accordent une importance particulière à certains personnages au contraire du conte-source. Ceux-ci ne sont cependant pas toujours décrits et leurs traits de caractère ne sont pas amplifiés. Les adaptations leur accordent un rôle plus actif et une plus grande implication dans le récit. Ce chapitre analyse les personnages féminins (la reine, la marâtre, la mère de Cendrillon et la fée) et masculins (le roi, le prince, le père de l'héroïne).

### 4.1 Les parents

#### 4.1.1 Les pères

##### 4.1.1.1 *Le père de l'héroïne*

Dans la version de Charles Perrault, le père se remarie directement après la mort de son épouse, il délaisse son enfant au profit de sa nouvelle femme et de ses filles. Il s'investit ainsi dans une autre histoire pour lui-même et devient totalement soumis à sa nouvelle épouse : « La pauvre fille souffrait tout en patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement »<sup>166</sup> Il en est de même dans l'adaptation des frères Grimm, dans l'opéra de Massenet et Caïn réalisé en 1899, dans *Cendrillon* de Joël Pommerat joué en 2012 et dans le film de Walt Disney tourné en 2015. Dans l'adaptation allemande, le père ramène à Cendrillon une branche de noisetier et intervient lorsque le prince recherche l'inconnue qui a sauté une première fois dans le pigeonnier et une seconde dans le poirier. Il n'est cependant plus mentionné par la suite. Dans la nouvelle et dans l'opéra *La Cenerentola*, Cendrillon (Cendron) est orphelin(e) de ses parents. Et dans le dessin animé, le père apparaît au début de l'histoire et meurt prématurément. L'opéra *Cendrillon*, la pièce contemporaine et le film de Walt Disney montrent une relation, entre le père et sa fille, modifiée par le deuil de la mère. Selon Manu Keirse, la mort d'un parent entraîne parfois un changement de relation avec le parent en vie, l'enfant peut s'en éloigner ou s'en rapprocher.<sup>167</sup> Ces œuvres expriment

---

<sup>166</sup> PERRAULT Charles, *op. cit.*, p. 171.

<sup>167</sup> KEIRSE Manu, *op. cit.*, p. 6-130.

la difficulté du père par rapport à l'absence de la mère de l'héroïne. Dans l'opéra *Cendrillon*, le père, Pandolfe, est entièrement soumis à sa nouvelle épouse qu'il redoute : « Que veux-tu ! Je sens que c'est mal ! Mais si ma femme gronde et rage, je tremble et je ne peux résister à l'orage ! »<sup>168</sup>. Il est conscient de délaisser sa fille et se sent coupable :

Encore si j'étais seul à gémir, mais non, pour toi c'est l'abandon, ô ma fillette ! Ah que je souffre, en te voyant, Lucette, sans affiquets, ni collerette... te cacher pour venir me donner un baiser, sans un regard pour m'accuser quand au logis seulette, je te laisse pendant le bal ! (...) <sup>169</sup>

Après le bal, il décide de s'occuper de Lucette, Cendrillon, à nouveau. Il prend soin d'elle lorsqu'elle reste malade plusieurs jours après sa fuite au chêne des fées. Il est présent lors de la scène de l'essayage de la pantoufle afin de jouer son rôle parental, c'est-à-dire accorder la main de sa fille au prince.

La pièce contemporaine accorde également de l'importance au père de Sandra. Celui-ci exprime son souhait et ses préoccupations à sa fille : « Tu comprends, je sais que tu es en âge de comprendre les choses, tu deviens une grande fille, il faut que tu essayes de me comprendre un petit peu, il faut que tu m'aides. Tu sais, j'ai une vie moi aussi, je ne peux pas vivre dans le passé toute ma vie. Je suis encore jeune, je veux être heureux, j'ai envie de tourner la page, j'ai envie de refaire ma vie, de recommencer une nouvelle vie (...) »<sup>170</sup>. Le père a déjà réalisé son processus de deuil et souhaite avancer et tourner la page, il ne comprend plus sa fille. Comme le père dans l'opéra *Cendrillon*, le père de Sandra ressent une certaine culpabilité envers elle : « Bon, on y va nous... Moi ça m'embête un peu de te laisser là... (...) C'est peut-être mieux que tu viennes pas tu sais... C'est pas sûr que ce soit tellement marrant pour les enfants cette soirée. Bon, ben moi j'y vais... »<sup>171</sup>. Ces deux pères sont divisés entre le choix d'une nouvelle vie et la rupture avec un passé devenu douloureux. Ils doivent choisir entre le nouveau et l'ancien et n'envisagent pas qu'ils peuvent concilier les deux. Aveuglés par leur chagrin et l'obsession qu'ils doivent oublier leur ancienne épouse, ils négligent leur enfant. Le père de Sandra ne la comprend plus, il ne voit pas qu'elle souffre et ne parvient pas à l'aider. C'est un homme extrêmement nerveux, il fume en cachette et il a l'impression d'être invisible pour sa future épouse. Après la deuxième soirée, le père de Sandra quitte la maison de verre et se remarie avec une femme « moins désagréable » selon les dires de la narratrice.<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> CAÏN Henri et MASSENET Jules, *op. cit.*, p. 4.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

<sup>170</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 38.

<sup>171</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 68.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 110.

Le père d'Ella dans le film Walt Disney lui exprime son désir de se remarier et de refaire sa vie mais il lui avoue aussi que son ancienne épouse lui manque. Dans le film, le père est encore présent pour sa fille jusqu'à son décès, il demande d'ailleurs à son serviteur de lui ramener la première branche qui a effleuré son chapeau sur le chemin. Parmi l'ensemble des versions analysées, le père d'Ella est ainsi le seul à se préoccuper de sa fille et à ne pas l'exclure de sa nouvelle vie. Son décès prématuré modifie cependant son effort : il laisse sa fille avec une marâtre exécration.

#### 4.1.1.2 *Le roi*

Dans le conte-source, le lecteur sait uniquement du roi qu'il est subjugué par la beauté de l'héroïne. Dans l'adaptation allemande, ce personnage est présent mais il ne joue pas un grand rôle : il contraint son fils au mariage et lors du bal, il invite tout le monde à se rendre de l'autre côté de la salle, afin de laisser de l'intimité au prince et Cendrillon. Il en est de même dans l'opéra *Cendrillon*. Dans la pièce contemporaine, le père du prince ment à son fils depuis plus de dix ans afin de le protéger : il lui raconte que sa mère est coincée dans les embouteillages et qu'elle ne parvient pas à rentrer. En croyant protéger son fils, il l'empêche de réaliser son deuil. Le mensonge du père dévoile son incapacité à formuler le décès de son épouse devant son enfant et un certain déni : il ne s'est pas remarié, voulant protéger et garder la sphère familiale d'autrefois. Dans le film, le personnage du roi est également présent : il souhaite dans un premier temps contraindre son fils à faire un mariage économique en vue d'enrichir le royaume. Mais, avant de mourir, il accepte de le laisser épouser la femme de son choix ; le prince doit retrouver l'inconnue du bal. L'introduction de ce personnage dans le film permet de traiter le deuil et la maladie. De plus, le décès du roi fait des personnages de Kit, le prince, et d'Ella des personnages en miroir.

Le dessin animé de Walt Disney accorde également de l'importance au personnage du roi. Mais l'objectif n'est pas de traiter des difficultés du deuil de l'épouse et de la relation père-fils. Il s'agit de faire rire les enfants, public cible de cette production. Le roi organise le bal et il est obsédé par son désir d'avoir des petits-enfants. Il devient fou lorsqu'il apprend que la jeune inconnue s'est enfuie sans laisser de traces et détruit l'ensemble de sa chambre. Le caractère et la folie du roi introduisent de nombreuses scènes comiques.

En accordant davantage d'importance au personnage du père et du roi dans le cas de l'opéra *Cendrillon*, de la pièce contemporaine et du film de Walt Disney, les auteurs s'intéressent au deuil et montrent les possibles impacts de la perte de la mère/ de l'épouse sur les relations entre un père et son enfant. Celui-ci est bien souvent délaissé au profit du nouveau

projet de vie du père. Par respect, la jeune fille respecte les choix du parent survivant, elle ne s'en plaint pas. De plus, les états d'âmes de Pandolfe, du père de Sandra et du roi dans la pièce contemporaine, permettent un certain attendrissement du lecteur ou du spectateur. Ils montrent la difficulté de trouver sa place et de s'occuper de son enfant après la perte de l'épouse. Le dessin animé de Walt Disney accorde, quant à lui, plus d'importance au roi afin d'introduire des scènes comiques. De plus, il réduit ainsi le rôle du prince, c'est en effet le roi qui a la charge des fonctions accomplies par le prince dans le conte-source. L'opéra de Rossini et Ferretti ne mentionne pas ces personnages car le prince et l'héroïne sont orphelins de parents. Dans la nouvelle, Cendron et la princesse sont orphelins de père, Cendron perd sa mère par la suite.

#### 4.1.1.3 *Le parâtre*

Dans la nouvelle et l'opéra *La Cenerentola*, la marâtre se convertit en parâtre. Il s'agit de l'opération « modification de la nature d'un des motifs du conte ». Dans *Cendron*, ce personnage ne joue pas un grand rôle et décède quelques temps après la mère du héros. Les deux frères se retrouvent, eux aussi, orphelins. C'est un homme aussi frivole que ses deux enfants et il occupe un rang social plus faible que sa nouvelle épouse. Dans l'opéra, le parâtre souhaite avoir des petits-enfants. Il veut devenir conseiller au palais et faire à nouveau fortune grâce au mariage de ses filles avec le prince. Il permet à Rossini et Ferretti d'amplifier la stupidité des deux filles et le mauvais traitement d'Angelina.

#### 4.1.2 Les mères

##### 4.1.2.1 *La mère de l'héroïne- la reine*

Le personnage de la mère n'est pas présent dans le conte-source, on sait simplement qu'elle était la meilleure personne du monde et qu'elle est décédée grâce à la mention des secondes noces du père. À l'exception du conte des frères Grimm, de la nouvelle de Pierrette Fleutiaux, de la pièce contemporaine et du film de Walt Disney, ce personnage est ignoré des œuvres du corpus. Comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie sur le deuil, le conte allemand, la pièce de théâtre et le film commencent par les derniers instants de la mère qui s'adresse à sa fille. La mère est ensuite présente dans l'histoire de manière fantomatique et ce, particulièrement dans la pièce contemporaine. La reine est absente de l'ensemble des adaptations analysées à l'exception de la nouvelle de Pierrette Fleutiaux. Dans le conte-source,

elle est à peine mentionnée : « Le roi, même tout vieux qu'il était, ne laissait pas de la regarder et de dire tout bas à la reine (...) ». <sup>173</sup>

La nouvelle *Cendron* accorde une importance toute particulière aux femmes, notamment à la mère de Cendron et à la reine. Soit à deux personnages quasiment absents des autres adaptations. Dans la nouvelle étudiée, la reine gouverne seule tout un royaume depuis le décès de son mari qui n'a « pas laissé un grand souvenir dans le conte » <sup>174</sup> et épouse Cendron. Pierrette Fleutiaux place la femme dans le rôle de gouverneur, de chef, c'est elle qui permet la survie du royaume. La reine de la nouvelle est une femme forte et indépendante financièrement, elle est cependant fatiguée de diriger seule son royaume et souhaite marier sa fille à quelqu'un d'intelligent et digne de confiance.

La mère de Cendron éduque son fils et lui donne accès à la culture : il sait lire, apprécier la musique, connaît le droit, la philosophie et la comptabilité. L'auteur présente l'image d'une mère, femme courageuse, intelligente et cultivée et non pas invisible comme dans les autres versions. La nouvelle *Cendron* explique également la difficulté de la mère à s'occuper de son fils et sa souffrance en le voyant réduit à l'état de serviteur par son parâtre : « La veuve souffrait fort d'entendre ces propos, car ce n'était là que mensonge et bassesse, sa naissance (de Cendron) étant bien supérieure à celle du parâtre ». <sup>175</sup> Elle est contrainte de l'éduquer en secret, le parâtre refusant l'exposition de livres dans sa maison.

#### 4.1.2.2 La marâtre

Le conte de Charles Perrault fournit très peu d'informations concernant la marâtre. Le lecteur sait uniquement qu'elle est fière et hautaine et qu'elle « ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant (Cendrillon), qui rendaient ses filles encore plus haïssables. » <sup>176</sup> Le conte-source présente ainsi une marâtre jalouse de l'héroïne qui fait de l'ombre à ses filles. Dans la version allemande, le rôle de la marâtre est également réduit : elle convainc ses filles de s'amputer afin de pouvoir être reine. Elle est prête à tout pour qu'elles deviennent princesses : « Coupe-toi un bout de talon : quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied ». <sup>177</sup> La marâtre de l'opéra *Cendrillon* souhaite également « la fortune (...) Le trône et ses grandeurs » <sup>178</sup> et demande à ses filles d'être choisies par le prince. L'opéra amplifie son rôle

---

<sup>173</sup> PERRAULT Charles, *op. cit.*, p. 174.

<sup>174</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 75.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>176</sup> PERRAULT Charles, *op. cit.*, p. 171.

<sup>177</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 103.

<sup>178</sup> CAÏN Henri et MASSENET Jules, *op. cit.*, p. 10.

afin d'introduire des scènes de disputes comiques entre la belle-mère et le père. Elle le traite par exemple de « portefaix », « de pauvre sire » et de « grand dadais ». <sup>179</sup>

La narratrice du dessin animé de Walt Disney amplifie la jalousie de la marâtre, déjà présente dans le conte-source, en disant : « C'était une femme froide, cruelle, follement jalouse du charme et de la beauté de Cendrillon et surtout bien décidée à faire prévaloir les intérêts de ses deux abominables filles » <sup>180</sup>. Soixante-cinq ans plus tard, le film de Walt Disney amplifie davantage la rivalité avec la marâtre lorsqu'Ella lui demande pourquoi elle est si dure avec elle : « Parce que tu es jeune, jolie, innocente et généreuse et que moi... » <sup>181</sup>. La marâtre est jalouse de la beauté et de la jeunesse d'Ella mais également de l'amour de son père pour elle. Au contraire de la plupart des adaptations des œuvres du corpus, dans lesquelles le père délaisse son enfant au profit de sa nouvelle épouse, la marâtre du film ne parvient pas à rivaliser avec l'amour du père pour sa fille. L'adaptation de Kenneth Branagh est ainsi la seule qui rend perceptible une rivalité établie pour l'amour du père. Celle-ci apparaît dans le film à plusieurs reprises : la première fois lorsque la marâtre s'étonne de la beauté de la fille de son époux et la seconde lorsqu'elle surprend une conversation entre Ella et son père à propos de la mère décédée. La marâtre ne parvient pas à trouver sa place dans la maison familiale et confine Ella dans un rôle de servante afin de se venger de sa beauté et de l'amour que son époux lui portait. Le film dévoile ainsi, par le biais de plusieurs scènes, son histoire et rend ce personnage plus sensible ; le spectateur comprend mieux les raisons de sa méchanceté.

De plus, la marâtre veut protéger ses filles d'une possible rivale : « Je ne peux laisser qui que ce soit associer mes filles à quelqu'un comme toi, cela ruinerait définitivement leur projet d'arriver en compagnie d'une servante déguenillée ». <sup>182</sup> La marâtre du film de Walt Disney désire que ses filles deviennent princesses pour qu'elle puisse gouverner le royaume et éponger ses dettes ; elle l'exprime très clairement dans la phrase : « L'une de vous doit gagner le cœur du prince si vous y arrivez nous serons libérées de ces dettes qui nous étranglent depuis que nous sommes dans ce trou perdu ». <sup>183</sup> Et lorsqu'elle tente de marchander avec Ella : « (...) Une fois mariée tu feras de moi l'intendante de la maison royale, Anastasie et Javotte épouseront de puissants seigneurs tandis que moi je guiderai ce petit garçon (...) » <sup>184</sup>

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>180</sup> *Cendrillon*, réal. Walt Disney Pictures, 1950, min 2 : 33.

<sup>181</sup> *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015, 1h 27 : 20.

<sup>182</sup> *Ibid.*, min 42 : 00.

<sup>183</sup> *Ibid.*, min 37 : 04.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 1h 23 : 00.

Le personnage de la belle-mère de la pièce contemporaine est particulièrement intéressant à analyser. Cette femme refuse de vieillir, elle se compare sans cesse à ses filles et se vante de paraître plus jeune que son âge. Elle est soucieuse de son apparence et a eu recours plusieurs fois à la chirurgie esthétique. Tandis que la marâtre du film projette ses souhaits sur ses enfants, dans la pièce contemporaine les ambitions de la belle-mère sont différentes. Elle veut devenir reine et croit au prince charmant. Lorsqu'après la première fête, le roi cherche la mystérieuse inconnue qui a rencontré son fils, la belle-mère dit connaître son identité et devoir garder le secret. Elle reste très mystérieuse et se rend seule à la deuxième fête, éloignant ainsi ses filles considérées comme de potentielles rivales. La belle-mère se présente au prince comme étant la mystérieuse inconnue et se ridiculise devant toute l'assemblée. La belle-mère tombe du piédestal sur lequel elle était perchée, sa désillusion et ses rêves d'ascension sociale s'effondrent. Sa chute la ramène à la dure réalité et la plonge en dépression : elle n'est pas jeune et ne peut prétendre à la couronne au contraire de ses filles ou de Sandra.

Le personnage de la marâtre est ainsi davantage décrit dans le film de Walt Disney et dans la pièce de théâtre. Ces versions, tout comme le dessin animé, accordent plus d'importance à ce personnage afin d'amplifier la jalousie ressentie envers Cendrillon. L'amplification du rôle de la marâtre permet d'instaurer une rivalité entre deux générations, les mères et les filles, et de justifier davantage la méchanceté envers l'héroïne. Dans l'opéra *Cendrillon*, l'amplification du rôle de la marâtre permet de représenter plusieurs scènes de disputes entre elle et le père afin d'insérer du comique.

#### 4.2 Le personnage du prince – de la princesse

Dans le conte de Charles Perrault, le personnage du prince n'occupe pas un grand rôle : il organise le bal, accueille la jeune fille, passe la soirée avec elle et lui demande de revenir le lendemain. Le deuxième soir, il ramasse sa pantoufle. Le dessin animé de Walt Disney, qui se veut fidèle à la version de Perrault, efface davantage le rôle de ce personnage : le spectateur l'aperçoit uniquement au bal et lors de son mariage. Le roi est chargé des fonctions normalement effectuées par le prince.

Dans la version des frères Grimm, le prince se veut davantage actif : il poursuit Cendrillon, demande au père de détruire le pigeonnier et le poirier, et enduit l'escalier de poix afin d'empêcher l'héroïne de s'enfuir : « Il avait cependant eu recours à une ruse (...) »<sup>185</sup>. Il ne

---

<sup>185</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op.cit.*, p. 102.

s'aperçoit cependant pas de la perfidie des deux sœurs et a besoin de l'aide des oiseaux pour trouver la vraie fiancée.

La version de Rossini et Ferretti, jouée en 1812, fait du prince un personnage à part entière. Celui-ci se montre rusé, actif et curieux. Le prince décide de se déguiser en valet afin de connaître l'identité et le caractère de ses prétendantes. Il peut ainsi mieux choisir sa future épouse. Il échange sa place avec son valet Dandini, ce qui permet d'introduire une mascarade au sein de l'opéra et la rencontre d'Angelina avant le bal. En effet, ils se rencontrent lorsque le prince (Dandini) se rend à la maison familiale, au bal et à nouveau dans la maison d'Angelina. Le prince s'indigne du comportement du parâtre à l'égard de la jeune fille. Il est ainsi présenté comme un personnage rusé et protecteur : « Misérables, en vain vous tentez d'insulter celle que j'adore ! Misérables, prenez garde : ma colère tombera sur vous. ».<sup>186</sup>

Dans l'opéra *Cendrillon*, le prince est contraint d'épouser une femme qu'il ne connaît pas, il se rend au chêne des fées pour pleurer la belle inconnue qu'il a laissée s'enfuir. Comme dans l'opéra de Rossini et le film de Walt Disney des années plus tard, il rencontre plusieurs fois Cendrillon : lors du bal, au chêne des fées et lors de l'essayage de la pantoufle. Le prince reconnaît l'héroïne sans lui faire essayer la pantoufle. Très peu de versions possèdent ce trait, car l'essayage de la pantoufle permet normalement l'identification de la jeune fille.

Le prince de la pièce contemporaine permet à Joël Pommerat de construire des personnages en miroir et de s'intéresser une nouvelle fois au thème du deuil. Le prince est un jeune adolescent qui ne parvient pas à réaliser le deuil de sa mère. Sa rencontre avec Sandra le métamorphose et lui permet de redevenir un garçon normal, capable de profiter de la vie. C'est un jeune homme timide et distrait car il oublie de demander les coordonnées de Sandra. Il lui offre sa chaussure pour la remercier de son aide et ils deviennent amis.

Dans le film de Walt Disney sorti en 2015, le prince est également actif : il convie les jeunes filles de tout le royaume au bal ; il refuse d'écouter son père qui souhaite qu'il fasse un mariage économique ; il accompagne secrètement la garde chargée de l'essayage de la pantoufle et retrouve ainsi Ella. Dans le film, le prince apparaît à de nombreuses reprises et reconnaît Ella sans lui faire essayer la pantoufle, tout comme dans l'opéra de Massenet. La première rencontre des jeunes gens a lieu lors d'une partie de chasse. Durant celle-ci, le prince se présente à Ella comme étant un apprenti qui s'appelle Kit. Il refuse de lui dire qui il est réellement. Lors du bal, il souhaite la poursuivre mais le grand-duc le lui interdit, pensant qu'il s'agit peut-être d'un piège. Le prince accepte d'épouser Ella à condition qu'elle le considère toujours comme un

---

<sup>186</sup> ROSSINI Gioacchino et FERRETTI Jacopo, *op. cit.*, p. 107.

apprenti qui n'a jamais fini d'apprendre. Grâce à ce personnage, le film de Walt Disney introduit une rencontre amoureuse plus réaliste et une certaine égalité entre l'homme et la femme, même si celle-ci reste fort idéalisée comme nous le verrons dans le chapitre « Le transfert socioculturel ».

L'amplification du personnage du prince permet ainsi aux adaptations de multiplier les rencontres entre le prince et l'héroïne. L'opéra de Rossini et Ferretti introduit, grâce à lui, une mascarade au sein de la représentation, ce qui permet le comique. L'opéra de Massenet et Caïn utilise le prince pour introduire la scène romantique au pied du chêne des fées et amplifier le chagrin causé par l'amour. La pièce de théâtre introduit une réflexion sur le deuil et l'amitié grâce à lui. Enfin, le film présente lui aussi un personnage rusé, ce qui permet la représentation d'une rencontre amoureuse plus réaliste. Dans la nouvelle *Cendrion*, le prince est remplacé par la princesse, personnage stupide et frivole qui refuse toute instruction. Pierrette Fleutiaux introduit grâce à ce personnage plusieurs scènes comiques et évoque l'importance de l'éducation.

#### 4.3 La fée

Enchanteurs, fées, magiciennes servent de passeurs pour nous conduire ailleurs. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, ce sont les magiciennes, les génies et les enchanteurs qui sont à la mode dans les histoires et sur les scènes françaises. Les fées surgissent avec la vogue du conte de fées, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, remplaçant peu à peu celles et ceux qui envahissaient les scènes à l'époque. Elles sont un élément important du folklore français. Les fées de la tradition populaire sont différentes de celles des contes de fées. Dans son *Avis aux fées modernes* qui introduit *Les Histoires sublimes et allégoriques* (1698), Madame de Murat décrit ce qu'étaient les fées de la tradition populaire :

Leurs occupations étaient basses et puérides, ne s'amusant qu'aux servantes et nourrices. Tout leur soin consistait à bien balayer leur maison, mettre le pot au feu, faire la lessive, remuer et endormir les enfants, traire les vaches, battre le beurre, et mille autres pauvretés de cette nature, et les effets les plus considérables de leur art se terminaient à faire pleurer des perles et des diamants, moucher des émeraudes et cracher des rubis. Leur divertissement était de danser au clair de lune, de se transformer en vieilles, en chats, en singes, en moines bourrus, pour faire peur aux enfants et aux esprits faibles. C'est pourquoi tout ce qui nous reste aujourd'hui de leurs faits et gestes ne sont que des contes de ma mère l'oie.<sup>187</sup>

La fée du conte de Perrault s'éloigne bien de cette description. Dans le conte originel, la marraine de Cendrillon apparaît à deux reprises : pour aider l'héroïne à se rendre au bal et pour la vêtir somptueusement après son essai de la pantoufle : « Là-dessus arriva la marraine, qui

---

<sup>187</sup> Madame de MURAT, « *Avis aux fées modernes* » cité dans SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 (L'esprit des lettres), p. 57-58.

ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres. »<sup>188</sup> Le lecteur ne dispose d'aucune description de la fée, ce qui permet ainsi à chaque adaptation de s'emparer du personnage en l'habillant et en lui créant une vie selon ses intérêts.

La fée est présente dans toutes les versions analysées à l'exception de celle des frères Grimm et de l'opéra *La Cenerentola*. Dans le conte allemand, l'aide surnaturelle, selon la classification d'Aarne-Thompson, est représentée par un arbre magique. Rossini et Ferretti n'utilisent pas le personnage de la fée qui est remplacé par Alidoro, précepteur du prince et philosophe. Si celui-ci n'a pas de pouvoir magique, il tient cependant la même fonction que la fée des autres versions. Dans ces dernières, elle est là pour aider la jeune fille et la soutenir dans les différentes épreuves qui lui sont imposées. Elle possède toujours une baguette magique sauf dans la nouvelle et dans la pièce contemporaine. La fée apparaît généralement de une à quatre fois au cours de l'histoire et impose généralement à l'héroïne d'être rentrée avant minuit. On constate dans l'ensemble des versions analysées que la fée n'a pas de nom. Elle est simplement appelée « La fée », c'est-à-dire définie et nommée par sa fonction. La plupart du temps, elle n'est pas décrite et le lecteur/ spectateur ne dispose d'aucune information à son propos, excepté dans la pièce contemporaine de Joël Pommerat et dans la nouvelle de Pierrette Fleutiaux. Selon les adaptations, la fée a plus ou moins d'importance.

Dans la version de Charles Perrault, plusieurs métamorphoses sont réalisées par la marraine et bonne fée. La fée transforme une citrouille en carrosse : « Sa marraine la creuse (la citrouille), et n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette magique, et la citrouille fut aussitôt changée en un beau carrosse tout doré. »<sup>189</sup> ; des souris en chevaux « à chaque souris qui sortait, elle (la fée) lui donnait un coup de baguette magique, et la souris était aussitôt changée en un beau cheval, ce qui fit un bel attelage de six chevaux (...) »<sup>190</sup> ; des lézards en laquais et un rat en cocher. La fée réalise ainsi la métamorphose d'un légume et de plusieurs animaux. La métamorphose de la citrouille et des souris sont communes au conte de Perrault, au film et au dessin animé de Walt Disney, mais la nature des autres animaux transformés diverge. Dans le film, la fée transforme des lézards en valet de pied et une oie en cocher. Dans le dessin animé, elle transforme un cheval en cocher et le chien Pataud en valet de pied.

La fée du dessin animé de Walt Disney a l'apparence d'une vieille femme aux cheveux blancs vêtue d'une longue cape bleue et d'un ruban rose. Elle apparaît pour consoler Cendrillon

---

<sup>188</sup> PERRAULT Charles, *op. cit.*, p. 176-177.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>190</sup> *Ibid.*

après le départ de la marâtre et de ses filles. Son arrivée est annoncée par l'apparition de dizaines de petites lumières argentées semblables à des flocons de neige. C'est un personnage distrait : elle oublie où elle avait rangé sa baguette et tente de se souvenir de la formule pour métamorphoser la citrouille. Dans le film de Walt Disney, la fée est maladroite et distraite également. Elle apparaît d'abord sous les traits d'une vieille dame puis se métamorphose en une femme d'âge moyen. Elle ne maîtrise pas tout à fait ses pouvoirs car elle manque de tuer Ella accidentellement lors de la métamorphose de la citrouille. De plus, la fée oublie de changer la robe de la jeune fille qui doit le lui rappeler. Dans les deux productions disneyennes, la magie de la fée n'est pas éternelle, au dernier coup de minuit, le charme est rompu. Les moyens techniques des films d'aujourd'hui permettent d'amplifier l'aspect magique de la métamorphose de la citrouille et des animaux dans le film de Walt Disney. Dans celui-ci, la fée prend en charge l'ensemble du récit et sa conclusion, elle informe ainsi le spectateur des caractéristiques des personnages, de leur nom, de leur souhait et de leur avenir. La narratrice conclut l'histoire en rappelant aux spectateurs qu'il faut parsemer le monde de magie : « (...) Ella continua de voir le monde, non pas comme il était, mais comme il pourrait être si l'on acceptait de croire au courage, à la bienveillance et d'y ajouter quelques fois un petit brin de magie. »<sup>191</sup> Le film garde ainsi un lien avec le genre du conte. De plus, il explique, comme l'opéra de Massenet, un élément jusque-là ignoré : Ella n'est pas reconnue par la marâtre et ses filles grâce à un sortilège de la fée.

Le personnage de la fée est également présent sous la forme d'une pierre du foyer dans la nouvelle *Cendron*. Ce personnage ne correspond donc pas à la description attendue. Pour aider Cendron à se rendre au bal, la pierre du foyer métamorphose un fil de chemise américaine, un morceau de fer rouillé et une goutte d'huile de lampe qui produisent un splendide harnachement de cow-boy et une étincelante Cadillac chromée de toute part et le réservoir plein. La métamorphose s'applique uniquement à des objets. L'auteure invente une histoire à la fée, au contraire des productions de Walt Disney : « (elle) avait fait alliance avec les dieux du temps, elle avait roulé dans les flots de l'avenir et par des chemins mystérieux inconnus des humains, avait déjà assisté à plus de séminaires de psychanalyse qu'on n'en pourrait compter ». <sup>192</sup> Dans cette adaptation, ce n'est pas une pantoufle mais une boîte noire (talkie-walkie) qui est offerte à Cendron. Enfin, à la fin de l'histoire, la pierre, lasse d'écouter l'échange entre la reine et Cendron à propos de l'importance de l'amour pour diriger un royaume, provoque un enchantement afin de leur permettre de se retrouver et de dévoiler leurs sentiments :

---

<sup>191</sup> *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015, 1h40 : 00.

<sup>192</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 62.

Celle-ci, se lassant de ce malentendu qui risquait de ne point avoir de fin, décida de couper court, et pour chasser tous les mauvais sorts de la honte, de la peur, de la jalousie, de l'orgueil, et j'en oublie (...) fit venir un vent violent qui s'engouffra par la cheminée, renversa les murs, arracha les arbres, et courut dans la campagne plusieurs jours et plusieurs nuits. La pluie tombait comme au temps du déluge. Cendron n'avait eu que le temps de saisir la reine. Perdus dans la forêt, ils cherchèrent refuge sous des arbres que la foudre enflammaient, (...) ils coururent la main dans la main, se soutenant dans leurs faiblesses, échangeant leur force, leur adresse (...) Le vent tomba, l'eau se retira, les bêtes rentrèrent dans leur tanière, la reine et Cendron aperçurent au loin le palais dans l'aube qui se levait.<sup>193</sup>

Cet enchantement montre le pouvoir de la fée sur les éléments naturels : elle est capable de provoquer une tempête. Grâce à cette dernière intervention, Cendron épouse la reine.

Si les versions décrites accordent davantage d'importance au personnage de la fée contrairement au conte-source, l'opéra de Massenet et Caïn ainsi que la pièce contemporaine sont les deux productions du corpus qui amplifient le plus la présence de ce personnage. En effet, l'opéra de Massenet et Caïn est une féerie, c'est-à-dire un art de la scène, né au XVIII<sup>e</sup> siècle, où la puissance des fées et des génies puis par extension les actions de ceux-ci sont représentées.<sup>194</sup> L'opéra accorde au merveilleux et au personnage de la fée une grande importance contrairement à d'autres de la même époque.

Dans l'opéra de Massenet et Henri Caïn, la fée apparaît à de nombreuses reprises. Elle n'est pas décrite mais semble maîtriser les éléments de la nature, les animaux (papillons, coccinelles, vers luisants, moucheron, scarabées, oiseaux), et diriger l'ensemble des êtres magiques, sylphes, follets, lutins mais aussi esprits de la nature : « Sylphes, lutins, follets, accourez à ma voix, de tous les horizons, à travers les espaces. Suivez exactement mes lois, apportez-moi vos talents, toutes vos grâces ! »<sup>195</sup>. Elle vit dans un chêne appelé le chêne des fées et situé dans la lande proche de la mer. Elle apparaît d'abord dans la dernière scène de l'acte premier, alors que Cendrillon est endormie. La fonction de la fée est de protéger et d'aider l'héroïne : « Douce enfant, ta plainte légère comme l'haleine d'une fleur vient de monter jusqu'à mon cœur. Ta marraine te voit et te protège... espère ! »<sup>196</sup> La fée réalise la robe de la jeune fille, pendant son sommeil, avec l'aide des autres esprits féériques mentionnés : elle habille Cendrillon de vêtements somptueux, de pantoufles de verre et prépare un attelage pour la conduire au bal. Comme dans le conte-source, la jeune fille doit être revenue avant minuit. La mention de la pantoufle permet aux auteurs d'expliquer un élément ignoré dans la plupart des adaptations et dans le conte-source. En effet, grâce à la pantoufle, Cendrillon n'est pas reconnue par ses sœurs et sa marâtre : « Calme tes veines frayeurs. Cette pantoufle mignonne, que je te

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>194</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op.cit.*

<sup>195</sup> CAÏN Henri et MASSENET Jules, *op. cit.*, p. 12-13.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 12.

donne, est un talisman précieux qui rendra ma Lucette inconnue à leurs yeux (...) ».<sup>197</sup> Ainsi, les apparitions de la fée correspondent à la version de Charles Perrault mais paraissent encore plus féériques. La deuxième apparition de la fée se produit dans la dernière scène du premier tableau : « Cendrillon s'enfuit. La fée, voilée, surgit rapidement. Elle arrête le prince charmant qui allait s'élancer à la poursuite de Cendrillon, puis disparaît immédiatement »<sup>198</sup>. Elle apparaît ensuite à nouveau dans le deuxième tableau de l'acte trois, lorsque Lucette et le prince charmant s'exilent au pied du chêne des fées. La fée qui les entend venir ordonne aux fleurs d'ériger une muraille afin que les deux amants ne puissent se voir : « Afin qu'ils ne puissent se voir, sylvains, obéissez au magique pouvoir ! Entre le prince et son aimée, fermez-vous muraille embaumée ! »<sup>199</sup> La fée écoute les plaintes du jeune prince et lui permet de voir et de connaître le nom de sa bien-aimée, elle aussi venue pleurer. Après leur retrouvaille, un sommeil magique s'empare des deux amants : « Aimez-vous, l'heure est brève ; vous croirez tous les deux, n'avoir fait qu'un beau rêve ! ».<sup>200</sup>

Comme la première fois, l'apparition de la fée a lieu durant le sommeil des personnages. Cendrillon, retrouvée inanimée au bord d'un ruisseau, pense d'abord avoir rêvé, elle comprend bien plus tard, lorsqu'elle apprend que le prince cherche la mystérieuse inconnue à qui sied la pantoufle de verre : « Mon rêve était vrai ! Maintenant j'en ai l'assurance (...) ».<sup>201</sup> La dernière apparition de la fée échappe au rêve : Cendrillon l'appelle afin de l'aider à se rendre au palais. L'amplification du rôle de ce personnage dans l'opéra permet d'accroître la présence du merveilleux sur la scène et d'enchanter davantage le spectateur.

La pièce contemporaine de Joël Pommerat garde la présence de la fée mais modifie les attentes liées à ce personnage. La fée qu'il met en scène a l'allure d'une humaine, refuse d'utiliser ses pouvoirs, n'a pas de baguette magique, vole des voitures et s'ennuie dans la vie. Le metteur en scène est celui qui décrit le plus le personnage de la fée contrairement aux autres versions analysées.

La fée de Joël Pommerat paraît négligée et utilise un langage quotidien, voire une certaine vulgarité : « Merde de merde... j'ai failli me faire mal en plus », « J'ai mal évalué mon coup... et je me suis endormie, j'ai l'impression ! Merde ! », « Pendant ce temps les autres i's marrent tu sais ça ? », « Tu vas pleurer ? Oh non ! Je supporte pas qu'on chiale à côté de moi, surtout les mômes ». La première fois, la fée surgit dans la chambre de Sandra sans prévenir et

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 52.

se met à fumer. Elle explique sa difficulté à arrêter : « J'arrive pas à arrêter ce truc c'est terrible, j'ai tout essayé, ça n'a pas marché ! »<sup>202</sup>.

Dans notre imaginaire collectif, les personnages magiques sont dotés de pouvoirs et sont infaillibles. La fée représentée dans la pièce contemporaine se rapproche davantage des individus que nous sommes. Pommerat l'humanise en la faisant partager des problèmes strictement humains : la fatigue, la cigarette, l'ennui, l'amour. La fée explique à Sandra qu'elle est fatiguée, elle a huit cent septante-quatre ans :

Ouais, les deux cents premières années ont été géniales, après j'ai commencé doucement à m'emmerder. Et depuis à peu près trois cent ans, je me fais vraiment chier. Y a plus de surprises dans ma vie, j'ai tout fait. Le temps passe à la vitesse d'un escargot. J'arrive plus à me motiver en fait. Je me sens déprimée. J'ai été mariée à peu près quatre-vingt dix fois. J'ai eu des wagons de gosses, je les ai même pas comptés, trop... Mais bon, l'amour c'est génial les quinze premières fois, après c'est totalement répétitif en fait.<sup>203</sup>

Les problèmes décrits par la fée s'éloignent assez bien de la vision d'un conte de fées : l'immortalité de la fée, pouvant être considérée comme un rêve par les individus que nous sommes, est présentée comme un réel fardeau dans la pièce, elle s'ennuie. La fée s'oppose ainsi au personnage de la belle-mère qui refuse de vieillir. L'amour et le mariage sont considérés comme répétitifs et ennuyeux.

Les problèmes relevés par la fée reflètent les préoccupations de notre monde moderne. La fée fait remarquer à la jeune fille qu'elle l'envie car elle est jeune et qu'elle a tout à découvrir. On remarque donc une certaine réflexion sur la vie qui se met en place à travers le personnage de la fée et ses échanges avec Sandra. Celle-ci représente la jeunesse et l'innocence, tandis que la fée représente le monde adulte, ses problèmes, ses ennuis et ses regrets.

La fée construite par Joël Pommerat ne correspond pas à l'image de la fée rassurante produite par les contes de fées. Elle ne vient pas pour consoler Sandra et ne souhaite pas l'entendre pleurer. C'est une femme maladroite qui refuse de se servir de ses pouvoirs. Elle se dit magicienne mais ne maîtrise pas les tours de magie qu'elle apprend : « Ouais je sais, c'est pas terrible. Je dois m'entraîner (...) ».<sup>204</sup> Sandra lui dit d'ailleurs ne pas trouver cela normal : « Pour une fée, je suis pas sûre que ce soit tout à fait normal quand même de foirer à la chaîne des tours comme ça »<sup>205</sup>. Elle est incapable de faire une robe à Sandra pour la fête. Finalement, Sandra se rend les deux fois à la fête royale, vêtue d'une des robes de sa mère, tandis que la fée vole une voiture pour la conduire. Un jour, Sandra lui demande de pouvoir réentendre les mots prononcés par sa mère. La fée qui a ce pouvoir lui permet ainsi de revenir sur le passé et

---

<sup>202</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 49-57. L'ensemble des extraits cités sont issus de ces pages.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 55.

d'entendre les mots prononcés par sa mère des mois plus tôt. Paroles mal comprises par Sandra : « Ma chérie... si tu es malheureuse, pour te donner du courage, pense à moi... Mais n'oublie jamais, si tu penses à moi fais-le toujours avec le sourire ».<sup>206</sup>

La fée de Joël Pommerat est en quelque sorte le substitut de la mère de Sandra qu'elle n'a pas eu assez longtemps, mais elle se révèle être aussi une amie. Malgré son refus d'utiliser ses pouvoirs magiques, elle parvient à aider la jeune fille. Elle l'aide à se rendre à la fête royale et à accepter la mort de sa mère. L'amplification du rôle du personnage de la fée permet à Joël Pommerat de traiter du deuil, de montrer l'importance d'un tiers à l'écoute de la personne endeuillée et d'introduire une réflexion sur le pouvoir de la magie comme nous le verrons dans le sous-point « Le merveilleux » du chapitre suivant. De plus, les actions de la fée permettent d'introduire des éléments comiques au sein de la pièce. Enfin, Joël Pommerat s'intéresse aux problèmes de la vie quotidienne à travers son personnage qu'il humanise. En effet, la fée est préoccupée par des problèmes tels que l'ennui ou la cigarette.

---

<sup>206</sup>*Ibid.*, p. 112.

## Chapitre 5 - Transfert socioculturel

Parfois, lorsqu'un auteur, compositeur, cinéaste ou metteur en scène décide d'adapter une œuvre dans un nouveau genre, il en modifie la portée et la signification. Par exemple, une œuvre peut être reprise en vue de soutenir une idée politique. Parmi les œuvres du corpus étudié, la pièce contemporaine de Joël Pommerat et la nouvelle *Cendron* de Pierrette Fleutiaux modifient la portée du conte de Charles Perrault à partir des personnages féminins présentés dans l'histoire, de la vision du mariage et de l'exploitation du merveilleux. Les auteurs révèlent une conception moderne du conte-source en introduisant de nombreux changements. Ceux-ci leur permettent de subvertir *Cendrillon* et de modifier les valeurs transmises au sein de celui-ci. Cette partie se base sur la lecture de quelques ouvrages spécialisés, principalement pour la partie sur le merveilleux, notamment *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>207</sup> et *Les perversions du merveilleux : Ma mère l'Oye au tournant du siècle*.<sup>208</sup>

### 5.1 La femme idéale

Les contes de fées sont écrits dans une société patriarcale dont ils véhiculent les valeurs et les modèles sociaux. La femme idéale présentée dans l'œuvre de Charles Perrault est une femme douce, passive, docile, belle et modeste tandis que l'homme est souvent considéré comme puissant et riche. L'auteur laisse ainsi apparaître, grâce à l'héroïne, l'image de la femme modèle. L'opposition de *Cendrillon* avec les personnages de la marâtre et des deux sœurs, femmes cruelles, vénales et méchantes, renforce les traits de cette femme idéale.

Colette Dowling, journaliste, établit d'ailleurs à partir de la lecture du conte de Charles Perrault, l'existence d'un complexe de *Cendrillon*. Elle l'explique dans son livre *The Cinderella Complex : Women's Hidden fear of independence* publié en 1981. Selon cette auteure, les femmes ont peur d'obtenir leur indépendance : elles restent dépendantes du mari et confinées au foyer familial par peur. Colette Dowling explique ce désir inconscient de protection en contradiction avec les pensées féministes et les courants d'émancipation de la femme au sein

---

<sup>207</sup> CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mouton-CNRS, 1965.

<sup>208</sup> PALACIO Jean (de), *Les perversions du merveilleux : Ma mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993.

de la société actuelle : les femmes auraient tendance à se comporter d'elles-mêmes comme des Cendrillon confinées au foyer et dépendantes d'un prince charmant.<sup>209</sup>

Ces traits modèles sont véhiculés dans la plupart des adaptations du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont des œuvres produites dans des sociétés patriarcales dans lesquelles la femme ne joue pas un rôle important. L'œuvre de Rossini et Ferretti présente une jeune fille curieuse et rusée, à l'inverse de l'opéra *Cendrillon*, mais Angelina reste fidèle au modèle de la femme défini par les contes de fées. Malgré un changement d'époque, le dessin animé de Walt Disney, s'inspirant et transposant fidèlement *Cendrillon* de Charles Perrault, ne s'insurge pas contre les valeurs et modèles transmis dans le conte-source. Au contraire, il les fait perdurer, laissant alors, dans l'imaginaire de la jeune fille, un modèle de conduite prégnant si elle veut réussir en société. Malgré quelques améliorations telles que l'instruction de Cendrillon, l'adaptation filmique de 2015 véhicule les mêmes idées et ne s'éloigne pas de ces valeurs, certes adaptées à la société du XVII<sup>e</sup> siècle mais aujourd'hui dépassées. Pierrette Fleutiaux et Joël Pommerat s'émancipent, quant à eux, de ces idéaux transmis par le conte de fées.

Joël Pommerat s'oppose au modèle de la femme idéale des contes de fées et montre à la jeune fille qu'elle n'a pas pour seule destinée dans la vie l'attente du prince. En effet, le personnage de la marâtre croit encore au prince charmant, contrairement à Sandra, et tombe dans la désillusion : le prince charmant n'existe pas, il ne viendra pas la sauver ou l'aider à changer de vie. Elle en est la seule responsable. L'auteur et metteur en scène montre les revers d'une telle attente et espérance grâce au personnage de la marâtre : la tristesse et le mal-être. La belle-mère tombe en dépression après s'être humiliée et ridiculisée auprès du prince lorsqu'elle croyait être l'inconnue qui lui faisait tourner la tête. Elle perd son futur époux, le père de Sandra, l'espoir d'une rencontre avec un prince charmant, et se retrouve à nouveau célibataire avec ses filles dans sa grande maison de verre. De plus, Sandra et le prince ne se marient pas, la fin des contes de fées étant ainsi modifiée.

Les rôles de l'homme et de la femme définis dans le conte-source s'inversent dans la pièce contemporaine. Tandis que dans les contes de fées ce sont les princes qui sauvent les princesses, ici, c'est Sandra qui aide le jeune prince. Celui-ci n'est pas présenté comme un homme fort et puissant, au contraire, c'est un jeune homme désorienté. Grâce aux révélations de Sandra, il peut à nouveau profiter de la vie. Dans un même temps, Sandra devient sa propre sauveuse. Avec l'aide de la fée et après sa discussion avec le prince, elle comprend qu'elle n'a pas à accepter le sort qui lui est réservé par sa marâtre et ses sœurs. Elle n'a pas à endurer ces

---

<sup>209</sup>DOWLING Colette, *Le complexe de Cendrillon : les femmes ont secrètement peur de leur indépendance*, Paris, Grasset, 1984.

tâches démesurées et désagréables. De plus, il convient de se souvenir qu'elle s'était avilie elle-même pour se punir de ne pas penser sans cesse à sa mère. Dans la pièce, c'est le prince qui perd sa chaussure, ou plus exactement qui offre sa chaussure à Sandra, dévoilant ainsi une partie de son corps, et perdant un de ses attributs. L'offre de sa chaussure indique son désir d'être retrouvé et de remercier la jeune fille.

L'obsession et la primauté de la beauté au détriment des autres qualités de la femme sont également critiquées par le metteur en scène. En effet, les sœurs et la marâtre ont recours à la chirurgie esthétique pour embellir leur apparence. Joël Pommerat insiste sur le ridicule de ces transformations en mentionnant celles des deux sœurs : « Cette année-là, il y avait un mouvement de mode qui était très répandu, surtout chez les jeunes gens. Les petites oreilles étaient devenues objets de dérision. »<sup>210</sup> De plus, l'obsession de la belle-mère pour son image reflète un problème contemporain propre à de nombreux individus : la peur de vieillir. Les paroles de la fée, qui se plaint de s'ennuyer car elle a déjà trop vécu, rappellent à chacun qu'il vaut mieux ne pas vivre éternellement. Enfin, l'auteur insiste sur le fait qu'en se préoccupant trop de son apparence, on risque de passer à côté des choses essentielles. Il critique ainsi la superficialité. En effet, la famille se rend à la fête, somptueusement vêtue après des heures de préparations. Mais leurs costumes, à la mode sous Louis XIV, ne correspondent pas du tout à ceux que portent les invités. Gênée, la famille s'empresse de rentrer chez elle. La soirée dont elle a rêvé pendant des semaines est un réel échec. À l'inverse, Sandra arrive vêtue d'une robe de sa mère et profite de la soirée.

Enfin, l'auteur de la pièce contemporaine présente l'image d'une femme indépendante : la belle-mère n'a pas besoin de son nouveau conjoint à l'inverse des autres marâtres du corpus. C'est une femme indépendante financièrement qui a sa propre maison et y impose ses lois. La marâtre des autres versions est dépendante de son mari, elle emménage dans sa maison et ne pourrait subvenir seule à ses besoins et à ceux de ses filles. Les paroles de la marâtre, devenue veuve pour la seconde fois, dans le film de Walt Disney l'expliquent bien : « Vous ne comprenez pas que ça n'a pas d'importance, nous sommes ruinées. Comment allons-nous vivre ? ».<sup>211</sup>

Contrairement à la plupart des adaptations du conte-source, la femme modèle présentée dans l'œuvre contemporaine est forte, éduquée, capable de se débrouiller seule, et loin d'être soumise à son mari. Joël Pommerat transmet ainsi de nouvelles valeurs aux enfants et aux adultes à travers son adaptation du conte. Il modifie et réactualise les enseignements présents

---

<sup>210</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 67.

<sup>211</sup> *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015, min 21 : 08.

dans le conte-source, lui permettant ainsi d'avoir une nouvelle portée. Celle-ci est davantage actuelle et adaptée aux besoins de la société dans laquelle la femme a autant de droits que l'homme.

Pierrette Fleutiaux s'intéresse, quant à elle, aux femmes oubliées dans l'œuvre de Charles Perrault. Elle fait du personnage de la reine, totalement absent du conte-source, l'un des personnages essentiels. D'une part, l'auteure canadienne subvertit le conte en l'adressant à un public adulte, ce qui lui permet d'introduire la sexualité et l'ironie au sein de sa nouvelle. D'autre part, son intérêt pour les personnages féminins lui permet de s'insurger contre les modèles féminins véhiculés dans les contes de fées, et particulièrement ceux de Charles Perrault, et de s'en éloigner. En choisissant le personnage de la reine, Pierrette Fleutiaux accorde moins d'importance au roi. Et en faisant de Cendron le héros masculin de l'histoire de *Cendrillon*, elle montre que les hommes peuvent aussi être avilis et en situation de faiblesse. L'auteure canadienne inverse ainsi les rôles. De même, ce n'est pas l'homme qui va sauver la femme mais l'inverse : la reine permet à Cendron de sortir de sa situation et d'accéder au trône.

Si la princesse de la nouvelle est belle, Pierrette Fleutiaux ne valorise cependant pas cet attribut : elle est jolie mais, refusant toute éducation, elle est surtout bête et frivole. La reine, sa mère, la considère comme incapable de gérer un royaume. Cendron est le seul personnage masculin intelligent de l'histoire. L'auteure insiste davantage sur l'importance de ce trait de caractère pour réussir dans la vie que sur la beauté. L'idéal est de pouvoir allier la beauté et l'intelligence à l'image de la reine et de Cendron. Ainsi, la beauté prescrite dans le conte *Cendrillon* n'est rien si elle n'est pas accompagnée de l'intelligence.

Pierrette Fleutiaux présente également l'image de femmes indépendantes et cultivées (la mère de Cendron et la reine), inculquant ainsi un nouveau modèle de la femme idéale. En dressant le portrait d'une femme de pouvoir incarnée par la reine qui dirige seule le royaume, l'auteure s'affranchit de l'image de la femme véhiculée pendant des siècles. La reine devient l'un des personnages principaux du conte et le sujet de la narration. Pierrette Fleutiaux réécrit les contes de son enfance avec son regard de femme adulte qui doit trouver sa place au sein de la société. Cette place n'est pas celle qui lui était inculquée par les lectures de son enfance, celle d'une personne soumise, douce, belle et gentille mais celle d'une femme active, cultivée, belle et intelligente. Sa nouvelle s'adresse à tous les adultes qui cherchent leur fonction au sein de la société et qui éduquent les futures générations. Sa démarche est proche d'une démarche féministe.

## 5.2 Le mariage

Dans le conte-source, le mariage est perçu comme une alliance économique et le seul aboutissement possible pour la réussite sociale de la jeune fille, considérée comme dépendante de son père puis de son mari. Autrefois, le mariage permettait à deux individus de quitter le cocon familial afin de créer une nouvelle famille. Une fois marié, le couple pouvait vivre ensemble et entretenir des rapports sexuels. Au Moyen-Âge et ce jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les mariages étaient généralement des mariages arrangés et non des mariages d'amour. Dans notre société actuelle, les modèles changent. Le mariage est de moins en moins reconnu, et il n'est plus nécessaire pour avoir des enfants, une maison ou un conjoint.<sup>212</sup> Plusieurs visions du mariage apparaissent au sein des adaptations étudiées.

Certaines œuvres du corpus mentionnent l'obligation de se marier et le mariage d'intérêt. Le prince Ramiro dans l'opéra *La Cenerentola* est contraint au mariage par son père sous peine d'être déshérité : « (...) Au retour de mes voyages, j'ai trouvé mon Papa qui avait culbuté dans l'autre monde, et avait, en expirant, ordonné que l'on m'épouse à vue, comme un chèque au porteur, ou que je sois déshérité (...) ».<sup>213</sup> Dans cet opéra, ainsi que dans le dessin animé, le mariage est un moyen d'avoir des enfants et de faire fortune. De plus, pour le père de Cendrillon dans le dessin animé, son remariage permet d'assurer à sa fille l'amour d'une mère. Dans l'opéra *Cendrillon*, le roi contraint également son fils à épouser une fille de la noblesse rencontrée lors du bal.<sup>214</sup> Le roi du film de Walt Disney présente le mariage comme une alliance économique tandis que Kit, son fils, souhaite un mariage d'amour. La reine de la nouvelle voit également le mariage comme une manière de sauver son royaume. Pour elle, l'amour n'est pas important : « Un royaume est une vaste et profonde mer et, pour s'y diriger, un cœur ne vaut pas plus qu'un bouchon ». À l'inverse, Cendron trouve que le cœur est le seul gouvernail qui ne rompe point.<sup>215</sup> On constate, dès lors, une différence de vision entre les générations, l'ancienne n'accorde pas de place à l'amour au contraire de la nouvelle. Cette divergence reflète l'évolution présente au sein de notre société. Tandis que le père d'Ella envisage le mariage comme un nouveau départ, sa nouvelle épouse le considère comme une manière de subvenir à ses besoins et à ceux de ses filles. La vision du mariage diverge également entre les hommes et

---

<sup>212</sup> LAZARTIGUES Alain, « Nouvelles structures familiales », in *Elsevier Masson SAS*, 2010, <http://reseauado66.fr/wp-content/uploads/2015/11/LES-NOUVELLES-CONSTELLATIONS-FAMILIALESLazartigues.pdf> (page consultée en avril 2018).

<sup>213</sup> ROSSINI Gioacchino et FERRETTI Jacopo, *op. cit.*, p. 57.

<sup>214</sup> CAÏN Henri et MASSENET Jules, *op. cit.*, p. 21.

<sup>215</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 79.

les femmes. Dans la pièce contemporaine, les deux nouveaux conjoints veulent un nouveau départ mais la question économique n'est pas posée.

De plus, la vision du mariage varie au sein d'une même génération. Dans le film, les sœurs expliquent à Ella qu'elles ne veulent pas faire un mariage d'amour, elles sont simplement attirées par l'argent<sup>216</sup>. À l'inverse, Ella souhaite aimer son époux et le connaître avant de l'épouser. Le prince du film propose à la jeune inconnue un mariage d'amour : la princesse inconnue doit se présenter au palais « Afin, si elle y consent, de l'épouser »<sup>217</sup>.

Tandis que l'ensemble des œuvres du corpus présente le mariage de l'héroïne comme la solution qui lui permet de quitter la maison familiale et la condition déplorable dans laquelle elle est, l'œuvre de Joël Pommerat ne se clôture pas par un mariage. En effet, Sandra et le prince sont amis, rien n'indique qu'ils soient amoureux. Le spectateur sait uniquement qu'ils entretiennent une correspondance durant toute leur vie et qu'ils ne se sont pas oubliés. Pommerat se veut plus proche de la réalité moderne, les mariages et les relations amoureuses actuels ne sont pas toujours éternels. De plus, Sandra n'épouse pas le premier jeune homme qu'elle rencontre, au contraire des autres héroïnes, pour qui le prince est le seul homme avec qui elles ont parlé. Le dénouement habituel des contes de fées est ainsi détourné par l'auteur contemporain. Il indique que la rencontre entre une jeune fille et un jeune garçon ne doit pas forcément aboutir à un mariage. Sandra n'en est pas pour autant malheureuse et réussit sa vie.

Pierrette Fleutiaux conclut sa nouvelle par deux mariages (celui de Cendron avec la reine et celui des deux frères avec la princesse) mais le dénouement est inattendu. En effet, le couple royal décide que la princesse, selon son souhait, épousera les deux frères : « toute la cour, approuva ce sage, quoique inhabituel, arrêt »<sup>218</sup>. L'auteure présente ainsi un mariage entre trois personnes et propose une nouvelle configuration. Enfin, la nouvelle s'intéresse à ce qui se déroule après la mort des souverains, ce qui est inhabituel. Après le décès du couple royal, l'ensemble de la population, qu'importe sa classe sociale, devra se réunir sur le grand terrain de football du palais afin d'élire librement son nouveau souverain. La nouvelle de Fleutiaux déclare ainsi le suffrage universel et la démocratie.

Les œuvres de Pierrette Fleutiaux et de Joël Pommerat évoquent le mariage entre deux personnes d'âge différent. La reine de la nouvelle pourrait, en effet, être la mère de Cendron, tandis que la belle-mère de Sandra est prête à épouser le prince qui a probablement l'âge de ses filles. Le problème posé par cette différence d'âge est d'ailleurs évoqué : « Je sais que bientôt

---

<sup>216</sup> *Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015, min 39 :40.

<sup>217</sup> *Ibid.*, 1h 19:50.

<sup>218</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 81.

nous serons confrontés à de gigantesques difficultés. Je sais que bientôt nous serons confrontés aux préjugés. (...) ».<sup>219</sup> Cette différence d'âge et les idées de la belle-mère sont condamnées par le prince et le roi qui dit à la marâtre : « Enfin madame, n'insistez pas, vous êtes grossière ou bien complètement irresponsable ».<sup>220</sup> Ainsi, tandis que la nouvelle proclame la légitimité de la différence d'âge, la pièce de Joël Pommerat la condamne.

Enfin, les deux auteurs, Joël Pommerat et Pierrette Fleutiaux, engagent une réflexion sur la société en abordant le thème de la sexualité. Tandis que Charles Perrault et les autres adaptations analysées présentent l'image d'une héroïne naïve et probablement vierge, Cendrillon est loin d'être inexpérimenté. Il en est de même pour les princesses du bal. La nouvelle dévoile les mœurs dépravées de la cour lors d'une époque non précisée. Dans celle-ci, la sexualité hors mariage ne semble pas prohibée, tant pour les hommes que pour les femmes : « Les dames l'une après l'autre se montrèrent à la vitre en minaudant, puis s'enhardissant ouvrirent la portière et s'allongèrent sur la banquette arrière ».<sup>221</sup> La pièce de Joël Pommerat envisage la relation de deux individus hors mariage. En effet, le père de Sandra vit dans la maison de verre de sa nouvelle compagne et future épouse. De plus, le metteur en scène montre que la sexualité est commune à plusieurs générations et introduit le comique grâce aux scènes avec le mannequin, substitut du prince. Une scène montre les deux sœurs déboutonner le pantalon du mannequin en pensant à leur rencontre avec le prince. Et une autre représente la belle-mère l'embrassant : « La belle-mère se contemple dans le miroir. Très satisfaite, elle mime des révérences et se rapproche du mannequin. Elle se jette sur lui, l'enlace telle une amoureuse transie ».<sup>222</sup>

Les deux auteurs modifient ainsi la vision du mariage et de la sexualité ainsi que leur fonction.

### 5.3 Le merveilleux

Ce sous-chapitre définit d'abord le merveilleux en tant que catégorie esthétique. Ensuite, il analyse brièvement la présence du merveilleux dans les œuvres du corpus grâce aux cinq opérations magiques détaillées par Georges Jean dans son livre *Le pouvoir des contes*. Puis, il explique comment Joël Pommerat pervertit le merveilleux en modifiant les attentes du spectateur pour introduire une réflexion sur le réel et la fiction. Ce sous-chapitre se base principalement sur la lecture d'ouvrages spécialisés sur le merveilleux tels que *Le merveilleux*

---

<sup>219</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 95.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>221</sup> FLEUTIAUX Pierrette, *op. cit.*, p. 68.

<sup>222</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 64.

et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle de Marie-Françoise Christout<sup>223</sup> ; *Les perversions du merveilleux* de Jean de Palacio<sup>224</sup> ; *Le pouvoir des contes* de Georges Jean<sup>225</sup> ; et les articles de la revue *Féeries* « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle » et « Du conte à la scène ».<sup>226</sup>

### 5.3.1 Une catégorie esthétique

Dans son article pour *l'Encyclopaedia Universalis*, Jacques Goimard écrit : « Le merveilleux est un effet littéraire provoquant chez le lecteur (ou le spectateur) une impression mêlée de surprise et d'admiration »<sup>227</sup>. Selon les numéros quatre et cinq de la définition du *Littré*, le merveilleux est : « ce qui dans un événement, dans un récit, s'éloigne du cours ordinaire des choses et « ce qui est produit par l'intervention des êtres surnaturels »<sup>228</sup>. Pour Marie-Françoise Christout, le merveilleux est « ce qui produit l'émerveillement, ce qui rend les yeux et l'esprit émerveillés ».<sup>229</sup> Pour Greimas, il est « l'irruption du mythique dans le quotidien ».<sup>230</sup> On constate, dans ces définitions, la présence de l'admiration, de l'émerveillement et de l'éloignement vis-à-vis du cours ordinaire de la vie. Le merveilleux est nourri de la rêverie et offre à l'homme un moment d'évasion. De lui découlent l'émerveillement et le phénomène qui émerveille, c'est-à-dire l'action merveilleuse (action, acteur) et la contemplation (du spectateur, auditeur ou lecteur) d'un élément qui peut être caractérisé comme spectaculaire<sup>231</sup>. Spectaculaire signifie : « Qui frappe la vue, l'imagination par son caractère remarquable, les émotions, les réflexions suscitées. (...) Qui produit, qui cherche à produire un effet visuel, émotionnel. »<sup>232</sup> Avec le merveilleux, l'homme a la possibilité de magnifier ce qui l'entoure et de rompre la monotonie de son existence.

La merveille peut être le sujet de la narration tout comme une fonction narrative. Il y a du merveilleux dans un récit quand un personnage (ou un objet) détient et exerce un pouvoir extraordinaire. Le merveilleux se trouve dans les mythes, dans les légendes et dans les contes

---

<sup>223</sup> CHRISTOUT Marie-Françoise, *op. cit.*

<sup>224</sup> PALACIO Jean (de), *op. cit.*

<sup>225</sup> JEAN Georges, *op. cit.*

<sup>226</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*

<sup>227</sup> GOIMARD Jacques, « Merveilleux », in *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/merveilleux/> (page consultée le 1 mars 2018).

<sup>228</sup> *Le Littré*, <https://www.littré.org/definition/merveilleux> (page consultée en mars 2018).

<sup>229</sup> CHRISTOUT Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>230</sup> JEAN Georges, *op. cit.*, p.57.

<sup>231</sup> CHRISTOUT Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 6.

<sup>232</sup> MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féerie en France (XVIIe-XIXe siècle) », in *Société et représentation*, n°31, 2011, p.17-23, <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-1-page-17.htm> (page consultée en avril 2018).

de fées. Malgré des caractéristiques permanentes, le merveilleux revêt différents visages selon les époques et la société dans laquelle il prend place. Dans son livre *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle* Marie-Françoise Christout écrit :

Grâce à lui (au merveilleux) le monde se transforme, les objets inertes, la matière vive se métamorphosent, l'animal s'humanise, l'homme se transfigure ; passé, présent et futur se mêlent, toute une fantasmagorie inquiétante ou bienfaisante surgit des ténèbres sur un rayon de lune. Les puissances supérieures - bonnes ou mauvaises - interviennent constamment dans la vie, en bouleversent à leur gré le cours familial. (...) Le merveilleux (...) est ambigu, tour à tour optimiste et terrifiant, purificateur et démoniaque. (...) <sup>233</sup>

Merveilleux chrétien, merveilleux païen, mythologique, divin, magique, médiéval, moderne, il se décline selon les aspirations et les besoins d'une époque et d'une communauté choisie. Étudier le merveilleux est inséparable de l'anthropologie et de la sociologie puisque chaque époque en a sa propre vision.

Le concept est souvent confondu avec le fantastique et le surnaturel pourtant bien différents. Le fantastique se veut souvent macabre et sombre, il cherche à provoquer la peur au contraire du merveilleux qui se veut toujours positif. Le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. Il vise le lecteur/ l'auditeur, il l'étonne, le force à chercher une cause à un phénomène que rien ne paraît pouvoir justifier. <sup>234</sup> Quant au surnaturel, il s'impose à l'homme et est d'essence davantage religieuse. Le genre de la science-fiction, présent aujourd'hui, semble s'approcher du genre merveilleux mais l'objectif poursuivi est différent : « Le merveilleux de la science-fiction n'a pas pour origine une contradiction avec les données de la science, mais, à l'inverse, une réflexion sur ses pouvoirs et surtout sur sa problématique, c'est-à-dire sur ses paradoxes, ses apories, ses conséquences extrêmes et absurdes, ses hypothèses téméraires qui scandalisent le bon sens, la vraisemblance (...) ». <sup>235</sup>

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, c'est sous sa forme artistique que le merveilleux se manifeste le plus, il est devenu une véritable catégorie esthétique commune à tous les arts. L'invention du conte de fées en 1690 amplifie les domaines d'action du merveilleux et l'engouement qu'il suscite dans toutes les strates sociales. Les contes de fées deviennent de véritables réservoirs d'idées pour les scènes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle qui privilégient sa représentation dans plusieurs genres, notamment dans les théâtres et dans les ballets. De plus, les éléments merveilleux peuvent être détournés à des fins burlesques, parodiques ou sentimentales. <sup>236</sup> Parallèlement au développement du genre, on constate, au XVIII<sup>e</sup> siècle, une atténuation des

---

<sup>233</sup> CHRISTOUT Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 9.

<sup>234</sup> JEAN Georges, *op. cit.*, p. 58.

<sup>235</sup> GOIMARD Jacques, *op. cit.*

<sup>236</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*

effets merveilleux au profit d'une intrigue qui privilégie les sentiments, la morale, voire la philosophie ou la politique.<sup>237</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, les progrès techniques permettent un nouvel épanouissement de la mise en scène. Une nouvelle représentation du merveilleux est réalisée mais bien souvent au détriment de l'intrigue, le spectaculaire devenant le seul prétexte de la mise en scène.<sup>238</sup> Dès la Révolution industrielle, le merveilleux perd du terrain sur les scènes théâtrales, d'une part car il devient prétexte au spectaculaire, d'autre part car la pensée rationaliste et réaliste émergente lui laisse peu de place. À la fin du siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, les débuts du cinéma s'en emparent.<sup>239</sup>

Le merveilleux cherche à transcender le réel. Il peut procéder de deux manières : soit il s'évade dans la fantaisie totale et absolue, soit il propose une réalité différente du monde familier mais aussi précise que lui, risquant alors de se substituer au réel et de perdre son pouvoir de fascination. Quelques caractéristiques permettent de le définir davantage : il est dynamique, avec lui rien n'est immobile, tout se transforme et paraît insaisissable ; il procède de l'exagération, les extrêmes se touchent, le personnage ou l'intrigue passe du bonheur au malheur sans transition ; il sous-entend volontiers un accomplissement heureux et une conclusion optimiste ; il admet l'intervention du comique ; il est fantaisiste et permet l'évasion des contraintes logiques et singulières. Le merveilleux essaye d'accomplir ce que la vie n'a pas su satisfaire. La loi de la causalité qui régit le monde merveilleux est inhabituelle, une simple baguette magique, comme dans le cas de *Cendrillon*, peut changer toute une destinée, ce qui se produit ne peut être expliqué. Il surgit et disparaît comme un songe, un artifice, bousculant ainsi le cours ordinaire des choses mais dans un univers familier au lecteur ou spectateur. Plusieurs procédés sont propres au merveilleux notamment les métamorphoses, l'enchantement, l'apothéose, les apparitions et les visions.

Selon le genre dans lequel il est utilisé, il peut être primaire ou secondaire, souhaité ou accidentel. Le merveilleux a partie liée avec la croyance, il devient donc factice lorsque le lecteur ou spectateur cesse d'y croire. Pour fonctionner, le merveilleux nécessite l'aide du public ou du lecteur, bref, de son récepteur. Celui-ci est libre d'adhérer ou non à la merveille, il doit se laisser porter et enchanter.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> BAHIER-PORTE Christelle, *op. cit.*

<sup>238</sup> COURTES Noémie, *op. cit.*

<sup>239</sup> VAILLANT Alain, « Le merveilleux en question(s) », in *Romantisme*, n°170, 2015, p. 5-10.

<sup>240</sup> CHRISTOUT Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 19-26 et p. 27-37 ; GOIMARD, Jacques, *op. cit.*

### 5.3.2 Techniques et opérations

Selon Georges Jean, auteur du livre *Le pouvoir des contes*, il existe cinq sortes d'opérations magiques : les bêtes qui parlent, la métamorphose, l'arbre magique, l'invisibilité, l'or et les pierreries. Ces cinq opérations dévoilent le merveilleux auquel le lecteur ou spectateur doit croire pour pouvoir imaginer et s'évader. Les trois premières opérations sont visibles dans le corpus étudié et permettent aux œuvres d'appartenir au genre du merveilleux. Seul l'opéra *La Cenerentola* ne présente pas de trace du merveilleux : le personnage de la fée est remplacé par le philosophe et précepteur du prince, Alidoro.

Dans le conte de Charles Perrault, les animaux ne sont pas dotés de la parole. Le récit mentionne la présence de six souris dans une souricière et de trois gros rats dans la ratière. Ces animaux sont métamorphosés afin d'aider la jeune fille à se rendre au bal, ils sont utilitaires. Dans le dessin animé, des souris qui parlent sont présentes afin de soutenir la jeune fille. Par exemple, elles réveillent Cendrillon et l'aident dans ses tâches quotidiennes. Le film de Walt Disney garde ces personnages mais ne les dote pas de la parole. Le conte des frères Grimm mentionne un oiseau blanc présent sur le noisetier planté au pied de la tombe de la mère de la jeune fille. Celui-ci exauce tous les souhaits de Cendrillon grâce à l'arbre magique sur lequel il est perché : « Et quand la jeune fille faisait un vœu, le petit oiseau lui jetait d'en haut ce qu'elle lui avait demandé ». <sup>241</sup> Des tourterelles et d'autres oiseaux venus du ciel l'aident également. Les deux opéras et la nouvelle de Pierrette Fleutiaux ne mentionnent pas la présence d'animaux dans leur récit. Joël Pommerat introduit la présence d'oiseaux mais ceux-ci s'écrasent contre les vitres de la maison de verre, leur mention est donc plutôt morbide et étrange :

Sœur la petite - D'ailleurs, les oiseaux n'arrêtent pas de s'écraser contre les vitres du fait qu'ils voient pas qu'il y a des vitres justement.

Sœur la grande – Et on ramasse tous les jours des dizaines de cadavres d'oiseaux morts. <sup>242</sup>

Dans le corpus, la métamorphose touche à la fois les individus et les objets, elle est réalisée par le personnage de la fée. La transformation de la citrouille en carrosse est mentionnée dans les productions disneyennes et dans le conte-source. Ces deux adaptations et l'opéra *Cendrillon* réalisent également la métamorphose des vêtements de la jeune fille : « Que vois-je ? Suis-je folle ? (*avec stupeur en se voyant superbement parée*) Est-ce de l'or qui brille ? À la place de mon haillon, cette robe splendide et ce manteau qui traîne ! (...) ». <sup>243</sup> Dans certaines adaptations, les chaussures de verre relèvent de la métamorphose, dans d'autres, elles sont

---

<sup>241</sup> GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Cendrillon », in BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 98.

<sup>242</sup> POMMERAT Joël, *op.cit.*, p. 19.

<sup>243</sup> CAÏN Henri et MASSENET Jules, *op.cit.*, p. 15.

offertes par la fée. Les deux adaptations de Walt Disney transforment les chaussures initiales de la jeune fille en pantoufles de verre. Dans le conte de Perrault et l'opéra *Cendrillon*, la fée offre les chaussures à l'héroïne.

La présence de l'arbre magique peut être rapportée à l'intervention d'un être surnaturel, selon le nom d'un des motifs de la typologie d'Arne-Thompson expliquée dans le premier chapitre de ce mémoire. L'apparition de la fée relève ainsi des cinq opérations du merveilleux. À l'exception de *La Cenerentola*, la fée est présente dans toutes les adaptations comme nous l'avons déjà signalé. La version des frères Grimm est la seule de notre corpus qui mentionne la présence d'un arbre magique, un noisetier, planté au pied de la tombe de la mère de la jeune fille. Cet arbre est lié à l'oiseau dont nous avons parlé précédemment. La présence d'un arbre magique n'est pas typique de la version allemande, elle avait déjà été repérée par Anna Rooth dans d'autres variantes du conte dans le sous-type A1, A2 et AB de sa classification. L'aide surnaturelle provient de l'arbre magique planté par Cendrillon grâce au rameau de noisetier offert par son père.

### 5.3.3 Une réflexion sur le réel et la fiction

S'il est présent et souhaité dans les œuvres du corpus, le merveilleux peut cependant être perverti. Selon Jean de Palacio dans son livre *Les perversions du merveilleux* :

La perversion du merveilleux est une pratique de composition et d'écriture. Pervertir un conte c'est attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée. C'est altérer les lois du genre, y introduire la disparate, en déformer le registre. C'est faire violence aux attendus du merveilleux. Il y a perversion si la fée se trompe dans ses formules, le prince s'exprime comme un crocheteur, (...) <sup>244</sup>

Ainsi, pervertir le merveilleux signifie attenter à son sens et à sa logique. Modifier négativement ou positivement, selon les avis, sa logique et les traits de ses éléments caractéristiques. Tel est le cas dans la pièce de théâtre *Cendrillon*.

La pièce de théâtre représente une réalité quotidienne, celle d'une famille recomposée. Les objets, les conversations et les problèmes représentés permettent aux spectateurs de s'identifier, de se reconnaître et de faire des liens avec des éléments connus. L'auteur reste fidèle au conte de Charles Perrault dont il s'inspire et garde la présence du merveilleux grâce au personnage de la fée. Mais dans un même temps, l'auteur modifie et remet en question ce qui nous semble familier. En effet, si la magie est présente dans la pièce contemporaine, elle n'est pas celle des contes de fées que l'on connaît : des éléments étranges surviennent, la fée

---

<sup>244</sup> PALACIO Jean (de), *op. cit.*, p. 29.

parle mal, refuse d'utiliser ses pouvoirs et veut devenir magicienne : « J'ai décidé de ne plus me servir de mes pouvoirs de fée pour faire des tours de magie mais de les faire en apprenant des trucs dans les livres, comme les vrais magiciens... qui font des trucs faux ».<sup>245</sup> En refusant d'utiliser ses pouvoirs, la fée indique que la magie relève de l'illusion. L'ensemble des tours de magie qu'elle réalise se révèlent être un véritable échec : elle ne parvient pas à habiller Sandra pour le bal et à métamorphoser un objet pour le transformer en carrosse. La magie présente dans le conte de Charles Perrault est transformée : les éléments magiques deviennent davantage étranges voire surnaturels. Ils font basculer le spectateur dans une sensation d'étrangeté, de malaise et de questionnement. Notamment, le phénomène des oiseaux qui, alors que le père et Sandra ont quitté la maison de verre, « (...) comme par un effet magique, ne se cognaient plus contre les parois invisibles de la maison. C'est comme si maintenant ils avaient été prévenus du danger. Par contre, de façon curieuse, les bruits, que faisaient l'impact contre le verre quand ils se cognaient, continuèrent pendant assez longtemps et ça troublait la tranquillité de la petite famille. Heureusement, un jour ça cessa ».<sup>246</sup> De plus, l'épisode de la préparation pour le bal dans lequel Sandra entre dans une boîte deux fois et en ressort habillée d'abord en majorette puis en mouton relève aussi de l'étrange. Elle refuse de rentrer à nouveau dans la boîte : « Y a trop de fumée et ça fout la trouille ! C'est pas pour les enfants votre machin ! »<sup>247</sup>

Le metteur en scène évoque la différence entre la réalité telle qu'elle est et telle qu'elle est perçue : Sandra est persuadée d'être une mauvaise personne alors que personne ne le pense ; la belle-mère croit être totalement lucide mais ne l'est pas du tout ; le roi et le prince vivent dans le déni de la mort de la mère ; le père de Sandra refuse de voir la souffrance de sa fille ; la fée refuse d'être elle-même. Joël Pommerat représente sur la scène une superposition de réalités possibles, montrant ainsi que le réel est modulable à souhait selon les individus et les croyances de chacun. Il remet ainsi en question le réel considéré comme acquis par chacun d'entre nous.

Sandra explique qu'on a tendance à se raconter des histoires, à inventer des choses qui n'existent pas pour se protéger ou parce qu'on refuse de voir la réalité : « Je crois que des fois dans la vie, on se raconte des histoires dans sa tête, on sait très bien que ce sont des histoires, mais on se les raconte quand même »<sup>248</sup>. Cette phrase est explicitée par plusieurs personnages : le prince qui est convaincu que sa mère est coincée dans les embouteillages depuis plus de dix ans ; Sandra qui pense que sa mère mourra pour de vrai si elle cesse de penser à elle ; la fée qui

---

<sup>245</sup> POMMERAT Joël, *op. cit.*, p. 53.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 100.

refuse d'utiliser ses pouvoirs ; la belle-mère qui croit encore aux princesses et aux princes charmants mais est convaincue d'être ancrée dans la réalité : « Tu rêvasses ? Faut arrêter avec les rêvasseries, faut entrer dans la vie réelle ma petite fille maintenant ! ». <sup>249</sup> La réalité qu'imagine la belle-mère est cependant loin d'être réaliste. Elle imagine les princes et les princesses habillés comme dans les contes de fées, or il n'en est rien. La réalité qu'elle pense être véridique ne correspond pas à la réalité moderne de la noblesse. L'accoutrement de la famille, pour se rendre à la fête royale, ne correspond pas à l'époque moderne :

Pour se rendre à la soirée du roi, la future femme du père de la très jeune fille, son père et ses deux futures sœurs avaient loués une voiture de luxe avec chauffeur. Et ils avaient souhaité marcher pour faire les derniers cent mètres, afin que tous les curieux puissent quand même admirer leur tenue vestimentaire somptueuse. La future femme du père de la très jeune fille était absolument sûre de l'effet qu'ils allaient produire en arrivant. Mais, à vrai dire, elle avait imaginé les rois et les princes davantage comme dans un rêve que comme dans la réalité (...). <sup>250</sup>

Cette réflexion sur le réel, en entraîne également une sur le genre du théâtre qui a pour vocation de représenter un autre espace, d'évader le spectateur pendant un temps dans un autre monde. Le théâtre permet d'ouvrir une autre réalité, un autre monde possible, proche et pourtant différent du nôtre. Joël Pommerat interroge ainsi la capacité de l'homme à se créer un monde imaginaire, à croire ou à percevoir les choses différemment et la capacité de l'art théâtral à créer un autre univers. Si Joël Pommerat adapte le conte de Charles Perrault au théâtre, il garde cependant certains éléments propres au genre du conte et respecte l'ordre des événements et l'intrigue de celui-ci. Le metteur en scène insère la présence d'un narrateur et garde le dénouement positif du récit. La narratrice qu'il choisit sert d'intermédiaire entre l'histoire et le spectateur, entre la fiction et le réel. Dès le début de la pièce, elle appelle le lecteur à s'immerger dans un monde imaginaire : « Si vous avez assez d'imagination, je sais que vous pourrez m'entendre. Et peut-être même me comprendre ». <sup>251</sup> Par le biais de la narratrice, Joël Pommerat implique un premier lien entre fiction et réalité.

Ainsi, la magie est présente dans la pièce contemporaine mais elle est différente de celle des contes de fées. Grâce au personnage de la fée et à divers phénomènes étranges, Joël Pommerat pervertit le merveilleux en modifiant les attentes du spectateur. Cette perversion dissimule un questionnement sur notre rapport au réel qui se veut modulable et interchangeable, mais aussi une réflexion sur le genre théâtral qui implique un lien entre le réel et la fiction et peut agir comme dans un rêve auquel le spectateur est libre de croire et d'adhérer.

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 9.

## Conclusion

L'objectif de ce travail était de répondre à la question de recherche suivante : « *Cendrillon* ou *La petite pantoufle de verre* de Charles Perrault : un conte intemporel et contemporain ? ». Afin de trouver une réponse, ce travail s'est intéressé à l'origine du conte, ses différentes variantes à travers le monde et particulièrement l'analyse de sept œuvres, adaptations, appartenant à des genres et des époques différents.<sup>252</sup> L'étude de la pratique adaptative a permis de montrer l'intérêt et l'originalité de chaque œuvre sélectionnée, dévoilant ainsi la plasticité du genre du conte de fées et surtout du conte *Cendrillon*.

*Cendrillon* est un conte d'origine orale répandu à travers le monde depuis plusieurs siècles. Retrouver l'origine du conte, présent dans divers endroits et variant d'une région à l'autre, est une tâche difficile et pratiquement impossible, en raison de sa diffusion orale. La première version écrite attestée du conte est une version chinoise datant du IX<sup>e</sup> siècle. Mais d'autres récits, tels que l'histoire indienne de Sodeva Bâi et l'histoire égyptienne de Rhodopis, s'apparentent à l'histoire de cette héroïne persécutée. Giambattista Basile fut le premier à écrire une version européenne du conte dans le *Pentamerone* en 1634. Charles Perrault le transcrit, quant à lui, dans son recueil, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, publié en 1697, tandis que la version allemande est recensée par les frères Grimm en 1812. Selon le pays, le nom et l'identité de l'héroïne changent, mais le motif de la persécution et de la reconnaissance de la jeune fille grâce à un objet reste constant. Marian Cox fut la première à s'intéresser au cycle de *Cendrillon* en 1893. Anna Rooth reprend et complète ses travaux en 1951. Un cycle est constitué par l'ensemble des variantes d'un même conte. Plus de mille versions du conte sont ainsi répertoriées. Il est proche de *Peau d'âne* ou du conte *Un-Œil, Deux-Yeux, Trois-Yeux* (transmis à l'écrit par les frères Grimm). Selon la typologie d'Aarne-Thompson, qui sert aujourd'hui de référence internationale, le conte *Cendrillon* appartient au type T510A et contient cinq motifs : l'héroïne persécutée, l'aide magique, la rencontre avec le prince, la preuve d'identité et le mariage avec le prince. Ces cinq motifs se retrouvent dans toutes les versions du conte malgré de nombreuses variantes ; ils le constituent et permettent de le reconnaître. Ces modifications sont visibles au sein du corpus étudié : dans le conte allemand c'est un arbre magique qui aide l'héroïne tandis que dans les autres œuvres, il s'agit de la fée. La représentation de celle-ci varie également selon les versions : elle est représentée par une pierre

---

<sup>252</sup> Le conte *Cendrillon* des frères Grimm de 1812, l'opéra *La Cenerentola* de Rossini et Ferretti de 1817, l'opéra *Cendrillon* de Massenet et Caïn de 1899, le dessin animé *Cendrillon* de Walt Disney de 1950, la nouvelle *Cendron* de Pierrette Fleutiaux de 1984, la pièce *Cendrillon* de Pommerat de 2011 et le film *Cendrillon* de Walt Disney de 2015.

du foyer dans la nouvelle *Cendron*, par une vieille femme dans le dessin animé et par une femme d'âge moyen dans les autres œuvres du corpus. Dans l'opéra *La Cenerentola*, la pantoufle est remplacée par un bracelet tandis qu'elle devient une boîte noire dans la nouvelle *Cendron*. De plus, dans ces deux œuvres, la marâtre devient parâtre et l'héroïne devient un garçon dans la nouvelle. Ces changements relèvent de l'opération de la pratique adaptative : la modification d'un motif du conte.

Un conte de fées est un récit bref qui offre au lecteur une narration fictive et simple. Les personnages sont peu décrits et n'ont pas de consistance psychologique. Ils doivent affronter des épreuves qui leur permettent de grandir et de mieux comprendre le monde, ils sont souvent épaulés par des aides surnaturelles dont la nature varie (un arbre magique, une fée ou un animal dans le cas de *Cendrillon*). Longtemps décrié, car considéré comme trop simple et sans intérêt, le genre du conte de fées est l'objet d'études universitaires depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Époque à laquelle, il fut réhabilité par les romantiques. Selon les disciplines, les interprétations et les études divergent, mais toutes s'accordent pour affirmer que notre héritage culturel repose sur les contes de fées. Le schéma fondamental du conte de fées, défini par Claude Brémont, ainsi que les caractéristiques du genre, lui permettent d'avoir une certaine plasticité et d'être adapté dans plusieurs domaines. Parce qu'il est pauvre en description, qu'il ne s'apparente à aucune époque particulière, qu'il présente des personnages simples et peu décrits, et qu'il obéit au schéma fondamental : dégradation-amélioration, mérite-récompense et démerite-châtiment, le conte de fées est malléable.

Le conte *Cendrillon* semble, tout particulièrement, pouvoir s'adapter à de nombreuses époques comme le prouve l'analyse des œuvres du corpus. Devenu conte de fées grâce à l'initiative de Charles Perrault à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, *Cendrillon* devient le troisième conte de l'auteur le plus adapté sur les scènes théâtrales après *Barbe Bleue* et *Le Petit Poucet*.

La pratique de l'adaptation est parfois confondue avec celle de la traduction, ces deux opérations sont cependant bien différentes. Adapter signifie transposer une œuvre, soit créer une œuvre nouvelle, légitime et indépendante, dans un genre similaire ou différent. Certains adaptateurs se veulent fidèles au texte de départ, d'autres ne gardent qu'un motif du texte-source ou mêlent plusieurs textes, notamment l'opéra italien, la pièce de théâtre et le film de Walt Disney. La pratique de l'adaptation permet d'attirer un public déjà conquis par l'œuvre en se voulant fidèle à celle-ci ou en s'en éloignant, comme dans la nouvelle *Cendron* de Pierrette Fleutiaux.

Selon la typologie de Wagner, l'opéra de Massenet, le dessin animé et le film de Walt Disney sont des transpositions du conte de Charles Perrault. Ces productions transposent le

conte-source en lui restant relativement fidèle. La pièce de théâtre est, quant à elle, une analogie : elle situe l'œuvre à notre époque contemporaine, se voulant ainsi plus proche du public et plus adaptée aux mœurs actuelles. Enfin, le conte des frères Grimm, considéré comme une adaptation du conte de Charles Perrault, l'opéra *La Cenerentola* et la nouvelle *Cendrillon* sont des commentaires du conte-source : ils modifient volontairement le texte de départ. La fée devient ainsi un arbre magique, disparaît ou prend la forme d'une pierre du foyer, la nature de la chaussure et le sexe de la marâtre divergent. De plus, Pierrette Fleutiaux modifie la portée du texte tandis que l'opéra supprime la magie présente dans le conte-source.

Adapter une œuvre littéraire à l'écran suppose de nombreux changements. D'une part, la diffusion du film ou du dessin animé à grande échelle dans plusieurs langues, dans plusieurs pays et à plusieurs endroits en même temps. D'autre part, le figement de traits et du caractère du héros qui peut devenir figure de référence pour les spectateurs. Cendrillon devient ainsi, grâce à Walt Disney, une jeune fille blonde à la peau blanche. L'adaptation d'un texte littéraire à l'écran suppose également l'ajout d'éléments, de personnages et parfois la complexification de l'intrigue. Adapter un conte à la scène implique les mêmes changements et permet, parfois, de faire du conte un *hyperconte*, c'est-à-dire de privilégier des éléments délaissés par le conte. De plus, l'adaptation engage, bien souvent, une réflexion sur le genre du théâtre comme nous l'avons vu dans le cas de la pièce contemporaine. Enfin, l'adaptation d'un conte dans un autre genre littéraire, et dans le cas de notre étude dans le genre de la nouvelle, n'implique pas de grands changements.

Plusieurs opérations, traitées dans les chapitres de ce travail, sont inhérentes à la pratique de l'adaptation. Nous avons étudié brièvement la suppression, la modification d'un motif du conte et l'amalgame. Dévoilant ainsi que la pièce de théâtre et le film de Walt Disney mêlent la version allemande et française du conte. Tandis que *La Cenerentola* s'inspire et mélange deux contes de Charles Perrault *Cendrillon* et *Les fées*, le film de Walt Disney introduit également une référence à ce dernier. À l'exception du conte des frères Grimm, de la nouvelle, et de la pièce de théâtre, les œuvres du corpus suppriment un épisode de l'intrigue, la seconde venue au bal, simplifiant ainsi l'histoire. Un chapitre entier est ensuite dédié à l'opération « La focalisation sur un élément de l'intrigue » en s'intéressant au deuil et à la rivalité fraternelle, puis à « L'amplification de l'importance de certains personnages » et au « Transfert socioculturel ».

La focalisation sur un élément de l'intrigue permet d'accorder plus d'importance à un élément ou un thème relativement ignoré dans le conte-source. Le conte des frères Grimm, la pièce de théâtre et le film de Walt Disney focalisent ainsi leur attention sur le deuil de l'héroïne

et du père (à l'exception du conte allemand). De plus, l'ensemble des adaptations du corpus, à l'exception de la version allemande et de l'opéra *Cendrillon*, s'intéresse à la rivalité fraternelle décrite par Bruno Bettelheim. Celle-ci introduit du comique au sein de l'œuvre et une réflexion sur la place de chacun au sein d'une famille recomposée. L'amplification de l'importance de certains personnages permet de renforcer la focalisation sur le deuil, d'ajouter de la magie, d'interroger la relation entre les parents et leurs enfants, d'introduire du comique et une réflexion sur la relation amoureuse. Le transfert socioculturel permet de modifier les valeurs transmises par l'œuvre, d'en modifier le sens et la moralité.

Le conte *Cendrillon* des frères Grimm s'intéresse au deuil de l'héroïne en amplifiant le rôle de la mère, présente au début de l'histoire, et en expliquant le rituel de Cendrillon qui se rend trois fois par jour pleurer sur la tombe de sa mère. Le conte représente ainsi la phase de dépression du processus de deuil, c'est-à-dire l'une des cinq étapes décrites par Kübler-Ross. Les frères Grimm accordent également plus d'importance au personnage du prince qui devient plus actif que dans le conte-source : il tend un piège à l'héroïne afin de l'empêcher de s'enfuir. L'amplification du rôle de ce personnage permet de représenter certaines scènes avec le père de l'héroïne, qui n'est cependant pas très important au sein de l'histoire. La fée est totalement absente de cette version, elle est remplacée par un arbre magique déjà mentionné dans d'autres variantes du conte.

L'opéra *La Cenerentola* de Rossini et Ferretti évacue, quant à lui, totalement le personnage de la fée qui est remplacé par Alidoro, précepteur et philosophe du prince. La magie présente dans la version précédente grâce à l'arbre magique (et la fée dans les autres versions) est totalement évacuée, rendant ainsi l'opéra plus réaliste. L'héroïne représentée est rusée, intelligente et déterminée, elle souhaite connaître son futur époux et se marier par amour : elle offre un bracelet au prince afin qu'il puisse la retrouver. L'opéra modifie la nature d'un des motifs du conte en remplaçant la pantoufle de verre (ou d'or dans la version allemande) par un bracelet. La marâtre devient un parâtre obsédé par le désir de pouvoir et un mariage avantageux pour ses filles. Le nom du personnage du parâtre, Pandolfè, évoque le personnage d'Arnolphe dans *L'École des femmes* de Molière. L'opéra focalise son attention sur la rivalité fraternelle grâce aux deux sœurs, Clorinda et Tisbe qui se disputent d'une part, pour l'attention et la reconnaissance de leur père et, d'autre part, pour l'amour du prince. Cette focalisation introduit du comique au sein de la représentation. De plus, l'opéra amplifie le rôle du prince introduisant ainsi une mascarade. Le prince, déguisé en valet, souhaite connaître ses futures prétendantes, il rencontre ainsi Angelina plusieurs fois. Le prince est présenté comme rusé et protecteur à

l'égard de l'héroïne. Il fonctionne en miroir avec elle car ils sont tous les deux orphelins de parents.

L'opéra *Cendrillon* de Massenet et Caïn amplifie, quant à lui, le rôle de la fée, du prince et du père de Cendrillon (ou Lucette). La fée maîtrise les éléments de la nature et apparaît souvent durant les rêves de la jeune fille. Elle permet aux deux amants de se retrouver et modifie ainsi un des éléments caractéristiques du conte : le prince reconnaît Lucette sans lui faire essayer la pantoufle. La présence de la fée, du chêne des fées et d'autres êtres magiques rend l'opéra davantage féérique, contrairement à l'opéra de Rossini et Ferretti joué au début du siècle. L'introduction du personnage du père, quasiment absent du conte source, permet d'intégrer le deuil au sein de l'œuvre et la difficulté de la perte de l'épouse : le père se sent coupable d'abandonner sa fille et ne parvient pas à concilier sa nouvelle vie avec l'ancienne. Les tirades du père attendrissent le spectateur. De plus, la présence du père et de la marâtre introduit de nombreuses scènes de disputes au sein du couple, scènes perçues comme comiques par le spectateur. Le prince, contraint par son père d'épouser une jeune fille choisie lors du bal, se rend au chêne des fées pour pleurer. Il permet ainsi d'introduire une nouvelle scène dans laquelle apparaît l'habitat de la fée et de multiplier les rencontres avec Cendrillon. Enfin, l'opéra explique un élément jusque-là ignoré : les pantoufles de verre, offertes par la fée, permettent à Lucette de ne pas être reconnue par sa famille.

Le dessin animé *Cendrillon* de Walt Disney amplifie le rôle du personnage du roi afin d'introduire plusieurs scènes comiques et de faire rire les enfants, public cible de la production. Le roi a la charge des actions réalisées par le prince dans le conte-source, rendant ainsi ce dernier personnage complètement passif. Le dessin animé souligne davantage la jalousie de la marâtre à l'égard de Cendrillon et amplifie la jalousie des deux sœurs entre elles, et à l'égard de Cendrillon. La scène dans laquelle les deux sœurs détruisent la robe de l'héroïne est révélatrice de la rivalité fraternelle. Le traitement de cet élément permet l'exploitation du comique grâce aux chamailleries des deux sœurs et aident l'enfant à s'identifier à l'héroïne. Le deuil de la mère est mentionné brièvement mais sans développement psychologique grâce à la robe de la mère raccommodée par les souris pour Cendrillon. Des animaux parlants sont introduits dans le dessin animé, ils correspondent à l'opération « les bêtes qui parlent », relevée par Georges Jean. Ils permettent d'amplifier la magie présente au sein de l'œuvre et de cibler le public enfantin. Les animaux sont les amis et les adjuvants de l'héroïne, ils l'aident dans les différentes épreuves qu'elle traverse.

La nouvelle *Cendron* s'intéresse également à la rivalité fraternelle grâce aux personnages des deux frères. Ils sont rivaux et jaloux de Cendron. Mais cette rivalité est résolue,

contrairement aux autres adaptations, par le mariage des deux frères avec la princesse, ils obtiennent tous deux ce qu'ils désirent. Pierrette Fleutiaux amplifie la présence du personnage de la reine, quasiment absent du conte-source et de la plupart des versions, ainsi que celui de la mère du héros. La démarche de l'auteure est proche d'une démarche féministe. Comme Joël Pommerat des années plus tard, Fleutiaux change les valeurs transmises par le conte de Charles Perrault en modifiant les attentes liées à la femme et au mariage. Elle propose une nouvelle configuration conjugale grâce au mariage de la princesse avec les deux frères et promeut la différence d'âge au sein d'un couple par l'exemple de la reine qui épouse Cendron, alors qu'elle pourrait être sa mère. De plus, elle présente deux femmes indépendantes : la reine dirige seule son royaume et la mère de Cendron éduque son fils malgré l'intolérance de son mari pour la culture. De plus, en modifiant le sexe de l'héroïne, l'auteure montre que les hommes peuvent aussi être en situation de faiblesse. C'est la reine qui sauve Cendron et non l'inverse. La femme est ainsi placée dans un nouveau rôle. De plus, à l'exception de la princesse, tous les personnages féminins de la nouvelle sont éduqués. L'auteure implique ainsi l'importance de l'éducation et non seulement de la beauté, comme dans le conte de Charles Perrault. Enfin, l'auteure s'intéresse au déroulement de l'histoire après la mort des souverains, fait plutôt rare : les habitants du royaume pourront élire leurs propres souverains. Le personnage de la fée est présent mais ne revêt pas la forme attendue, il s'agit d'une pierre du foyer. La nouvelle s'adresse à des adultes, l'auteure peut ainsi introduire l'ironie et la sexualité au sein de son œuvre. De plus, elle insère des références au *Bourgeois Gentilhomme* de Molière et à Lafontaine.

La pièce de théâtre de Joël Pommerat n'amplifie pas la rivalité fraternelle présente dans le conte-source grâce aux deux sœurs, mais montre les difficultés pour trouver sa place au sein d'une famille recomposée. La composition d'une nouvelle famille implique la découverte et la coexistence avec des gens inconnus, ce qui induit certaines difficultés. De plus, l'auteur focalise son attention sur le deuil de l'héroïne, ce qui lui permet d'introduire une réflexion sur le pouvoir des mots. En effet, l'ensemble de la pièce est basé sur un malentendu, si Sandra avait bien compris les paroles de sa mère, l'histoire n'aurait pas lieu. La jeune fille est convaincue d'être une mauvaise personne et s'avilit elle-même pour se punir. La marâtre est présente pour garder un lien de parenté avec le conte-source mais elle n'est en réalité pas nécessaire. La pièce de théâtre explique le deuil à la fois aux enfants et aux adultes grâce au personnage de Sandra, du prince, du père et du roi. L'amplification du personnage du prince dans la pièce de théâtre permet de créer des personnages en miroir et d'évoquer les dangers du mensonge. En effet, comme Sandra, le prince a perdu sa mère. Mais il ne parvient pas à faire son deuil car son père lui ment depuis plus de dix ans. La pièce de théâtre présente les différentes étapes du processus

de deuil développées par Kübler-Ross et Manu Keirse. L'amplification du rôle des personnages du père et du roi permettent de montrer la difficulté du deuil de l'épouse et les possibles modifications de la relation parent-enfant après un décès. La fée montre, quant à elle, l'importance d'être soutenu et accompagné pendant une période de deuil.

La magie est présente dans la pièce mais ne correspond pas aux attentes du spectateur : Joël Pommerat pervertit le merveilleux des contes de fées en amplifiant le rôle du personnage de la fée et en introduisant des éléments étranges. Notamment, le bruit de la collision des oiseaux contre les vitres de la maison de verre qui perdure, alors qu'ils ne s'y cognent plus. La fée est humanisée contrairement à celles des autres versions : elle fume, a des préoccupations contemporaines, est vulgaire, ne supporte pas les enfants qui pleurent et refuse d'utiliser ses pouvoirs. Elle souhaite devenir magicienne afin de faire des tours qui relèvent de l'illusion, elle proclame ainsi la mort de la vraie magie.

En gardant la narratrice, propre au genre du conte, en pervertissant le personnage de la fée, et en amplifiant le rôle du personnage de la belle-mère, Joël Pommerat introduit une réflexion sur le pouvoir de la fiction et du réel. L'auteur différencie le réel tel qu'il est et tel qu'il est perçu, montrant ainsi la capacité des individus à se raconter des histoires. De plus, il engage une réflexion critique sur le genre du théâtre qui emmène le spectateur vers un autre univers l'espace d'un instant. Le théâtre de Joël Pommerat s'adresse tant aux adultes qu'aux enfants et fournit des leçons, des aides particulières pour chacun d'entre eux.

Le passage du genre du conte au théâtre implique certaines transformations comme nous avons pu le constater : le passage de la narration en style direct et avec l'aide du narrateur, le changement des attributs du personnages de la fée, le changement d'époque, l'importance accordée au prince et à sa famille ainsi qu'au père de Sandra, le changement des prénoms des personnages, l'amplification de certains traits ou thèmes évoqués comme le deuil et la famille. Dans le cas de la pièce contemporaine, la réception du spectateur se veut être indépendante du texte source, il n'est pas obligé de connaître le conte *Cendrillon* pour comprendre la pièce. Joël Pommerat fait du conte un *hyperconte* en se focalisant sur de nouveaux aspects de ce dernier : il se fait le passeur du conte et en propose une relecture. En effet, les personnages féminins décrits sont indépendants et intelligents. L'auteur modifie le rôle de la femme présentée dans le conte-source et la vision du mariage. Sandra aide le prince et devient sa propre sauveuse. De plus, le mariage entre les deux jeunes gens n'est pas mentionné, l'auteur se veut ainsi plus adapté aux mœurs de la société actuelle. Et Joël Pommerat évoque la sexualité hors mariage grâce aux personnages du père et de la belle-mère qui cohabitent sans être marier. Enfin, au contraire de la nouvelle, le mariage entre des personnes d'âge différent est condamné.

Le film *Cendrillon* de Walt Disney focalise également son attention sur le deuil de l'héroïne et accorde ainsi plus d'importance à la mère qui est présente au début de l'histoire. Elle demande à sa fille d'être toujours courageuse et bienveillante. Le film évacue ainsi la référence religieuse présente dans le conte des frères Grimm, Cendrillon devant être toujours bonne et pieuse. Plusieurs conversations entre Ella et son père font vivre et perdurer le souvenir de la mère. L'héroïne présentée est une jeune fille attachante et cultivée au contraire de l'ancienne version de Walt Disney. Cependant, le film ne se distancie pas tant des idéaux de la femme idéale, véhiculés dans le conte de Charles Perrault, à l'inverse de la nouvelle ou de la pièce de théâtre. Le prince est plus actif, ce qui permet de multiplier les rencontres avec Cendrillon et de rendre leur amour plus réaliste. Le roi est également présent dans le film, il induit ainsi la présence du deuil au sein du récit et permet au prince et à Cendrillon, d'être des personnages en miroir. Le réalisateur s'intéresse et amplifie le rôle de la marâtre afin d'introduire la rivalité entre deux générations, déjà perceptible dans le conte-source : la marâtre est jalouse de la beauté d'Ella et de l'amour que son père lui portait. Le producteur crée une histoire au personnage de la marâtre et permet ainsi au spectateur de comprendre sa méchanceté. La rivalité fraternelle est exploitée par Kenneth Branagh afin d'introduire du comique au sein du film. De toutes les versions analysées, le père d'Ella est le seul à ne pas délaisser sa fille au profit de sa nouvelle épouse. Comme l'opéra français, le film explique un élément jusque-là ignoré : Cendrillon n'est pas reconnue au bal grâce à un sort de la fée.

L'étude et l'analyse des œuvres du corpus montrent que chaque adaptation est indépendante mais qu'elles se nourrissent entre elles. En effet, le rôle des personnages est amplifié dans certaines œuvres, simplifié dans d'autres, tandis que certaines œuvres focalisent leur attention sur des éléments jusque-là ignorés. Certaines adaptations transposent fidèlement le conte-source, mêlent plusieurs sources entre elles ou modifient complètement le texte originel. L'étude prouve l'expansion géographique et temporelle du conte.

Nous avons montré que Joël Pommerat et Pierrette Fleutiaux modifient les valeurs et idéaux transmis au sein de l'œuvre de Charles Perrault. À l'inverse, Walt Disney continue à les diffuser au public enfantin et familial impliquant ainsi des modèles de conduites décalés dans une société qui ne cesse de vouloir évoluer. Les deux auteurs contemporains s'insurgent contre l'image de la femme docile et discrète qui doit se marier et avoir des enfants. Ils veulent modifier le modèle patriarcal encore transmis dans les contes de fées et la plupart des adaptations actuelles du conte. La nouvelle et la pièce de théâtre ne sont pas de simples transpositions du conte *Cendrillon*, car ils cherchent à en modifier la portée afin de l'adapter aux mœurs actuelles. En actualisant le conte-source, ils permettent au genre du conte de

poursuivre son évolution et sa progression à travers les époques. Ces auteurs contemporains modifient davantage les attentes du spectateur par rapport au conte : l'histoire qui était familière pour le spectateur devient soudain étrangère, inconnue, troublante. Les auteurs reprennent volontairement certains éléments de *Cendrillon* afin d'en modifier les causes et les enjeux. En évacuant l'aspect magique, l'opéra *La Cenerentola* change également la portée du conte. Les productions de Walt Disney se montrent, quant à elles, plus fidèles au conte originel et à la version connue des frères Grimm. Elles sont des transpositions de l'œuvre de Charles Perrault et réalisent un amalgame avec l'adaptation allemande du conte. Ces deux productions se veulent davantage axées sur un public familial et enfantin, elles ne modifient donc pas les enjeux du conte ou très légèrement. L'opéra de Massenet se veut davantage fidèle au conte-source mais amplifie le rôle de la fée et l'importance de la magie. Le conte de frères Grimm modifie, quant à lui, la nature de certains motifs du conte, mais se veut lui aussi fidèle aux idéaux transmis.

Notre analyse démontre que le conte *Cendrillon* ou *La petite pantoufle de verre* est intemporel et contemporain. D'une part, car il appartient au genre du conte de fées qui transmet des enseignements pour les adultes et les enfants grâce à ses nombreuses caractéristiques ; et qui a l'ambition de s'adapter à de nombreuses époques grâce à sa formule intemporelle « Il était une fois ». D'autre part, car les recherches quant à son origine démontrent qu'il est présent dans plusieurs régions du monde depuis des siècles, et ce, bien avant la première version écrite recensée en Chine au IX<sup>e</sup> siècle. Enfin, l'étude de la pratique adaptative prouve la capacité du conte à être adapté dans différents genres et à différentes époques. Les multiples opérations inhérentes à la pratique de l'adaptation présentes dans le corpus prouvent que le conte peut engager plusieurs réflexions sur la société, le mariage, la famille, la femme ou encore le genre théâtral. Ces transformations du conte-source prouvent la capacité du conte à refléter les attentes des spectateurs ou des auteurs, qui modifient le conte selon leur vision du monde. Parce qu'il traverse les époques et qu'il a le don de s'adresser tant à un public adulte, qu'à un public enfantin, nous pouvons affirmer que *Cendrillon* est un conte intemporel et contemporain tout à la fois.

Le noyau de l'intrigue du conte étudié est d'ailleurs repris aujourd'hui par plusieurs auteurs actuels et permet d'innombrables variantes : ne pourrions-nous pas imaginer une version future du conte dans laquelle la famille de l'héroïne est composée de deux mamans ou de deux papas ? Et la célèbre histoire d'Harry Potter ne serait-elle pas une variante du conte *Cendrillon* ? En effet, J.K Rowling, auteure de la saga, présente dans son œuvre le personnage d'Harry, orphelin de ses parents, élevé sans affection par sa tante et son oncle (il dort sous l'escalier, est contraint de faire diverses tâches ménagères, etc.) et aidé par un être surnaturel (le personnage

d'Hagrid). Si le jeune sorcier n'est pas reconnu grâce à la pantoufle ou un quelconque objet, il l'est grâce à la cicatrice qu'il a sur le front. La magie est omniprésente dans les romans puisque ceux-ci racontent l'histoire d'un jeune sorcier. De plus, la rivalité fraternelle est représentée grâce au personnage du cousin. La situation initiale de Cendrillon et d'Harry Potter est donc comparable ; certains éléments sont communs aux deux œuvres. Vivian dans *Pretty Woman* et Anastasia Steele dans *Cinquante nuances de Grey* ne seraient-elles pas, quant à elles, des Cendrillons modernes ? Des femmes dans l'attente du prince charmant, qui, au lieu d'avoir un cheval et un palais, a une belle voiture et une belle maison.

Le personnage de Cendrillon et son histoire peuvent être, comme nous l'avons vu, exploité à l'infini et ils permettent à chacun de s'identifier grâce aux différents thèmes présents au sein des adaptations analysées, et déjà sous-entendus dans le conte de Charles Perrault, tels que le deuil, la rivalité fraternelle, la famille, le merveilleux, le mariage et le rôle de la femme. Ces thèmes sont propres à toutes les époques et indissociables des sociétés dans lesquelles ils sont représentés. L'étude d'un corpus plus large permettrait probablement de révéler de nouveaux thèmes et de nouvelles transformations du conte-source ainsi que d'amplifier son importance. Mais, nous pouvons déjà affirmer que le conte étudié, par la richesse de ses thèmes, sa nature et sa plasticité, ne cessera d'être adapté, d'influencer ou d'inspirer de nouvelles productions à la fois similaires et différentes. L'histoire de Cendrillon perdura dans le temps à la manière des héros des contes de fées « qui vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».

## Bibliographie

Œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques analysées

CAÏN Henri et MASSENET Jules, *Cendrillon : conte de fées en quatre actes et six tableaux*, Paris, Au Ménestrel, 1924.

*Cendrillon*, réal. Kenneth Branagh, 2015.

*Cendrillon*, réal. Walt Disney Pictures, 1950.

FLEUTIAUX Pierrette, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984 (Folio).

GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Les contes de l'enfance et du foyer*, trad. de l'allemand par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009.

PERRAULT Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981 (Folio).

POMMERAT Joël, *Cendrillon*, Paris, Actes Sud, 2013 (Babel).

ROSSINI Gioacchino et FERRETTI Jacopo, *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo dramma giocoso in due atti*, Bruxelles, La Monnaie, 2000.

Ouvrages spécifiques consultés et œuvres citées

*À tout jamais ou la véritable histoire de Cendrillon*, réal. Andy Tennant, 1998.

AARNE Antti et THOMPSON Stith, *Los tipos del cuento folklórico : una clasificación*, Helsinki, 1995 (FF. comunicación 258).

APULEE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, trad. du latin par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 2015 (Folio Classique).

BELMONT Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007.

BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

*Blanche neige et le chasseur*, réal. Rupert Sanders, 2012.

BOUDIER Marion et POMMERAT Joël, *Un monde complexe*, Arles, Actes Sud, 2015 (Apprendre).

BOUDIER Marion, « Postface Cendrillon », in POMMERAT Joël, *Cendrillon*, Paris, Actes Sud, 2013 (Babel).

BREMOND Claude, 1979, « Le meccano du conte », in *Le Magazine littéraire*, n°150.

*Cendrillon*, le spectacle musical, 2009.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mouton-CNRS, 1965.

*Cindy*, la comédie musicale, 2002.

*Comme Cendrillon*, réal. Mark Rosman, 2004.

DELARUE Paul et TENEZE Marie-Louise, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer*, Paris, CTHC, 2000.

*Desperate Housewife*, réal. Marc Cherry, Saison 3, épisode 9, 2006.

DOWLING Colette, *Le complexe de Cendrillon, les femmes ont secrètement peur de leur indépendance*, Paris, Grasset, 1984.

FREZZATO Sylvain, « La fin du merveilleux : premier cinéma et merveilleux fin-de-siècle », in *Romantisme*, n°170, 2015.

GAYOT Joëlle et POMMERAT Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.

HELBO André, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.

JEAN Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981 (E3).

KEIRSE Manu, *Faire son chagrin, vivre un deuil, un guide pour les proches et les professionnels*, Bruxelles, De Boeck & Belin, 2000.

*L'adaptation... d'un théâtre à l'autre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009 (Horizons Théâtre).

*La Belle et la Bête*, réal. Walt Disney, 2017.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n°170, 2015.

LAVANDIER Yves, *La dramaturgie. Les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, B.D.*, Paris, Le clown et l'enfant, 1994.

*Les nouvelles aventures de Cendrillon*, réal. Lionel Steketee, 2017.

Madame de MURAT, *Avis aux fées modernes* cité dans Sermain Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 (L'esprit des lettres).

*Maléfique*, réal. Robert Stromberg, 2014.

MERCIER Andrée et PELLETIER Esther, *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Éditions Nota bene, 1999 (Les cahiers du Créliq).

MEUNIER Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MOUREY Lilyane, *Grimm et Perrault, histoire, structure et mise en texte des contes*, Paris, Lettres Modernes, 1978.

*Once upon a time*, réal. Edward Kitsis et Adam Horowitz, 2011-2018.

PALACIO Jean (de), *Les perversions du merveilleux : Ma mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1993.

PETITIER Paule, « La réinvention du merveilleux dans l'histoire romantique », in *Romantisme*, n°170, 2015.

POIRSON Martial, *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux. 1697-1800*, Paris, Éditions espace 34, 2009 (Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle).

POMMERAT Joël, *Théâtre en présence*, Arles, Actes Sud, 2007 (Apprendre).

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1973 (Points).

REINHARDT Éric, *Cendrillon*, Paris, Livre de Poche, 2008.

ROBERT Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982.

SAINTYVES Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines). En marge de la légende dorée, songes, miracles et survivances. Les reliques et les images légendaires*, Paris, Robert Laffont, 1987 (Bouquins).

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Un merveilleux réaliste ? », in *Romantisme*, n° 170, 2015.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ Ángeles, « Conte ou nouvelle ? Métamorphoses de la reine : un recueil subversif », in *Anales de filología francesa*, n°13, 2004-2005.

SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 (L'esprit des lettres).

*Shrek*, réal. DreamWorks Animation, 2007.

SIMONSEN Michèle, *Perrault Contes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 (Études littéraires).

SORIANO Marc, *Les contes de Perrault culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1984.

VAILLANT Alain, « Le merveilleux en question(s) », in *Romantisme*, n°170, 2015.

VANOYE Francis, *Récit écrit-récit filmique*, Paris, Éditions Cédic, 1979 (Textes et non textes).

WAGNER Geoffrey, *The novel and the cinema*, London, Rutherford : Fairleigh Dickinson university press, 1975.

Sites internet – Ressources électroniques

BAHIER-PORTE Christelle, « Le conte à la scène », in *Féeries*, 2007, <http://feeries.revues.org/223> (page consultée en octobre 2016).

BRU Josiane, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », in *Bulletin de l'AFAS*, n°14, 1999, <http://afas.revues.org/319> (page consultée le 30 novembre 2017).

*Cntrl*, <http://www.cnrtl.fr/definition/cendre> (page consultée en avril 2018).

COURTES Noémie, « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Féeries*, 2007, <https://journals.openedition.org/feeries/273> (page consultée en octobre 2016).

DELAUNAY Alain, « Métamorphose », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/metamorphose/> (page consultée le 22 mars 2018).

GOIMARD Jacques, « Merveilleux », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/merveilleux/> (page consultée le 1 mars 2018).

HEBERT Louis, « Le schéma actantiel », in *Signo*, 2006, <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp> (page consultée en mars 2018).

KINTZLER Catherine, « Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau », cité dans BAHIER-PORTE Christelle, « Le conte à la scène », in *Féeries*, 2007, <https://journals.openedition.org/feeries/223> (page consultée le 30 octobre 2016).

*Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/metamorphose/50881> (page consultée en mars 2018).

LAZARTIGUES Alain, « Nouvelles structures familiales », in *Elsevier Masson SAS*, 2010, <http://reseauado66.fr/wp-content/uploads/2015/11/LES-NOUVELLES-CONSTELLATIONS-FAMILIALESLazartigues.pdf> (page consultée en avril 2018).

*Le Littré*, <https://www.littre.org/definition/merveilleux> (page consultée en mars 2018).

MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féerie en France (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) », in *Société et représentation*, n°31, 2011, <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-1-page-17.htm> (page consultée en mars 2018).

MICHAUX Cécile, « Dossier pédagogique pour explorer le spectacle Cendrillon, une création théâtrale de Joël Pommerat », in *Théâtre National*, <https://www.theatrenational.be/fr/pages/209-dossiers-pedagogiques> (page consultée en mars 2018).

Opéra-comique, « Dossier pédagogique de Cendrillon de Massenet », in *Opéra-comique*, s.d, <https://www.opera-comique.com/sites/TNOC/files/uploads/documents/402-cendrillondp.pdf> (page consultée en novembre 2017).

PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle, « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Féeries*, 2007, <https://journals.openedition.org/feeries/253> (page consultée le 19 octobre 2016).

ROUDEVITCH Michel, « Disney Walt - (1901-1966) », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/authentication/> (page consultée le 1 mars 2018).

TOURNEBISE Thierry, *Le deuil comprendre et accompagner*, 2011, <http://www.maieusthesie.com/nouveautes/article/deuil.htm> (page consultée en avril 2018).

URBAN Delphine, « Hamlet et Cendrillon : deux orphelins face à la parole d'un parent mort », in *Agôn*, 2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3092> (page consultée en février 2018).

VON BOMHARD Alexandra, « L'absence maternelle : matrice de *Cendrillon* de Joël Pommerat », in *Agôn*, 2014, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3103> (page consultée en février 2018).

## Table des matières

Remerciements.....	2
Sommaire .....	3
Introduction.....	4
Chapitre 1 - Cendrillon ou La petite pantoufle de verre .....	13
1.1.Les origines du conte .....	13
1.1.1 De l'Asie à l'Europe .....	14
1.1.2 Le Cycle de Cendrillon.....	17
1.1.2.1 Marian Cox et Anna Rooth.....	17
1.1.2.2 La classification d'Aarne-Thompson.....	19
1.1.3 Les différentes versions du conte à travers le monde .....	22
1.2 La version de Charles Perrault.....	24
1.2.1 Contexte de parution .....	24
1.2.2 Résumé et moralité du conte.....	25
1.2.3 Un conte de fées ?.....	27
Chapitre 2 - L'adaptation dans tous ses états.....	32
2.1 Le potentiel du conte de fées .....	32
2.2 La pratique adaptative - Définition et principe.....	35
2.3 Classification des œuvres du corpus.....	37
2.3.1 La transposition, l'analogie, le commentaire.....	37
2.3.2 Du conte à l'écran, à la scène et au texte littéraire.....	39
2.3.2.1 Du conte à l'écran.....	40
2.3.2.2 Du conte à la scène .....	41
2.3.2.3 Du conte au texte littéraire.....	43
2.3.3 Quelques opérations visibles au sein du corpus.....	44
Chapitre 3 - Focalisation sur un élément de l'intrigue.....	48
3.1 Le deuil .....	48
3.1.1 Un processus de perte .....	49
3.1.2 La pièce Cendrillon de Joël Pommerat.....	51
3.1.2.1 Le traitement du deuil – des personnages en miroir .....	51
3.1.2.2 La situation de l'héroïne- une autodestruction.....	56
3.1.2.3 Une réflexion sur le langage.....	57
3.1.3 Le conte des frères Grimm.....	59
3.1.4 Le film de Walt Disney.....	61
3.2 La rivalité fraternelle.....	62
3.2.1 Une approche psychanalytique : la rivalité fraternelle .....	62
3.2.2 Au sein du corpus.....	64
Chapitre 4 - Amplification de l'importance de certains personnages.....	68
4.1 Les parents .....	68
4.1.1 Les pères .....	68
4.1.1.1 Le père de l'héroïne .....	68
4.1.1.2 Le roi.....	70
4.1.1.3 Le parâtre .....	71
4.1.2 Les mères .....	71
4.1.2.1 La mère de l'héroïne- la reine.....	71
4.1.2.2 La marâtre .....	72

4.2 Le personnage du prince – de la princesse.....	74
4.3 La fée .....	76
Chapitre 5 - Transfert socioculturel .....	83
5.1 La femme idéale.....	83
5.2 Le mariage .....	87
5.3 Le merveilleux .....	89
5.3.1 Une catégorie esthétique.....	90
5.3.2 Techniques et opérations.....	93
5.3.3 Une réflexion sur le réel et la fiction .....	94
Conclusion .....	97
Bibliographie.....	107
Œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques analysées .....	107
Ouvrages spécifiques consultés et œuvres citées.....	107
Sites internet – Ressources électroniques .....	110
Table des matières.....	112
Annexes.....	114
<i>Cendrillon</i> des frères Grimm, la version allemande en 1812 .....	114
<i>La Cenerentola</i> de Gioacchino Rossini et Jacopo Ferretti en 1817.....	115
<i>Cendrillon</i> de Massenet et Henri Caïn en 1899.....	115
Le dessin animé <i>Cendrillon</i> de Walt Disney en 1950.....	116
<i>Cendron</i> de Pierrette Fleutiaux en 1984 .....	116
<i>Cendrillon</i> de Joël Pommerat en 2011.....	117
Le film <i>Cendrillon</i> de Walt Disney en 2015.....	119

## Annexes

*Cendrillon* des frères Grimm, la version allemande en 1812

Le conte *Aschenputtel* ou *Cendrillon* raconte l'histoire d'un homme riche et de son épouse qui ont une fille. La mère de celle-ci tombe malade et lui recommande d'être toujours bonne et pieuse. Après son décès, la jeune fille se rend chaque jour sur sa tombe. L'hiver passé, son père se remarie avec une femme qui a deux filles. Sa nouvelle famille réduit la jeune fille à l'état de servante et la surnomme Cendrillon car elle est toujours couverte de cendres. Cendrillon n'ose se plaindre de la situation à son père, entièrement dominé par sa nouvelle épouse. De retour d'un de ses voyages, le père ramène à sa fille, selon son souhait, une branche de noisetier, tandis qu'il ramène aux deux sœurs des parures et des bijoux. La branche de noisetier, plantée par Cendrillon au pied de la tombe de sa mère, devient un bel arbre magique. Il est son dernier lien avec sa mère.

Un jour, la famille est conviée à une fête organisée par le roi afin que son fils trouve une épouse. Cendrillon demande à pouvoir s'y rendre. Sa belle-mère l'y autorise si elle parvient à trier des graines et des lentilles versées dans les cendres. Aidée par les oiseaux, Cendrillon réalise ces tâches ; mais la marâtre ne tient pas sa promesse. Cendrillon demande alors de l'aide au noisetier : l'oiseau de l'arbre jette sur elle une robe d'or et d'argent ainsi que des pantoufles brodées de soie et d'argent. Arrivée au bal, Cendrillon danse avec le prince toute la soirée. Le soir venu, lorsqu'elle décide de partir, il souhaite l'accompagner. La jeune fille lui échappe en sautant dans le pigeonnier proche de la maison familiale. Le prince, déconcerté, attend le retour du père de la famille et lui demande d'abattre le pigeonnier dans lequel la jeune fille a sauté. Les deux hommes ne trouvent personne, Cendrillon s'est déjà enfuie depuis bien longtemps. L'héroïne se rend au bal à trois reprises, toujours plus parée que la première fois. La deuxième fois, elle échappe au prince en grimpant dans le poirier ; l'arbre est abattu mais il ne trouve aucune trace d'elle. La troisième fois, le prince use d'une ruse : il enduit l'escalier du palais de poix et l'une des pantoufles de la jeune fille reste collée au sol. Le prince la ramasse et se rend dans la maison familiale pour épouser celle à qui sied la chaussure. Pour l'enfiler, sous les conseils de leur mère, les deux sœurs se mutilent le pied : l'aînée se coupe le gros orteil, la cadette le talon. Elles sont toutes les deux démasquées par les oiseaux qui aident l'héroïne. Cendrillon est finalement découverte et le prince l'épouse. Le sort des deux sœurs est cruel : elles deviennent aveugles car les oiseaux leur crèvent les yeux.

*La Cenerentola* de Gioacchino Rossini et Jacopo Ferretti en 1817

Angelina, surnommée Cenerentola, est la belle-fille de Don Magnifico, père de Clorinda et Tisbe. Elle est orpheline de parents et exploitée par son parâtre qui a dilapidé son héritage. Le prince Ramiro est orphelin également et contraint de se marier sur ordre royal. Il décide de se déguiser en valet pour connaître ses prétendantes et s'assurer de leur sincérité avant de conclure un mariage. Pour cela, il échange sa place avec son valet Dandini. Le prince, Dandini, rencontre Clorinda et Tisbe dans la maison familiale. Ramiro, déguisé en valet, l'accompagne et fait la rencontre d'Angelina qui lui explique sa situation. Ils se croisent une seconde fois dans le palais royal lorsqu'elle se rend au bal, aidée par Alidoro, philosophe et précepteur du prince. Celui-ci décide de l'aider car la jeune fille l'a secouru alors qu'il était déguisé en mendiant, au contraire des deux sœurs qui l'ont repoussé. Le prince, Dandini déguisé en valet, s'éprend de la jeune fille et lui demande qui elle est. Angelina lui explique qu'elle est déjà amoureuse de son valet et qu'il ne se passera rien entre eux. Ramiro, déguisé en valet, devient fou de joie lorsqu'il entend cela. Il sort de sa cachette et fait comprendre à Angelina qu'il n'a pas d'argent. La jeune fille lui répond ne pas être attirée par la fortune, mais par la vertu et l'amour. Elle lui offre un bracelet, pensant qu'il est le valet du prince, afin qu'il puisse la retrouver grâce à un autre qu'elle porte et qui est identique. Lors d'un orage, le carrosse royal bascule non loin de la maison familiale. Dandini et Ramiro, qui ont à nouveau leur rôle respectif, viennent demander de l'aide. Le prince reconnaît Angelina grâce au bracelet qu'elle lui a offert et l'épouse.

*Cendrillon* de Massenet et Henri Cain en 1899

Lucette est orpheline de mère, son père s'est remarié avec la comtesse Madame de La Haltière qui a deux filles, Noémie et Dorothée. Celles-ci surnomment Lucette, Cendrillon. L'opéra commence par la préparation pour le bal : les tailleurs, coiffeurs et modistes s'occupent des deux sœurs. Toute la famille part sans un regard pour Lucette, restée seule au logis. La jeune fille s'endort en rêvant du bal. Durant son sommeil, sa marraine, la fée, la vêt d'une superbe robe et lui prépare un carrosse. Elle lui offre des pantoufles de verre qui lui permettent de ne pas être reconnue par sa famille.

Arrivée à la fête, toute l'assemblée est subjuguée par le charme de Cendrillon et le prince ne la quitte pas des yeux. Minuit approchant, la jeune fille s'enfuit et perd l'une de ses pantoufles. Madame de La Haltière et ses filles rentrent et critiquent l'inconnue venue au bal. En écoutant toutes ces mauvaises paroles, Lucette s'évanouit. Son père, qui la délaisse depuis bien longtemps, s'occupe d'elle et lui promet de ne plus laisser la marâtre décider de son sort.

Pendant la nuit, Cendrillon s'enfuit pour rejoindre le chêne des fées et pleurer. Elle y rencontre le prince, venu demander l'aide des fées pour retrouver l'inconnue. La fée leur permet de se revoir un court instant, puis les fait tomber dans un profond sommeil. Lucette est retrouvée au bord d'un ruisseau et garde le lit plusieurs jours. Lorsqu'elle apprend que le prince cherche l'inconnue de la pantoufle de verre, elle comprend qu'elle n'a pas rêvé. Aidée par la fée, elle se rend au palais ; le prince la reconnaît et l'épouse.

Le dessin animé *Cendrillon* de Walt Disney en 1950

Le dessin animé de Walt Disney sorti en 1950 raconte l'histoire de Cendrillon, orpheline de mère, dont le père se remarie avec une femme de sa condition, Lady Tremaine, mère de Javotte et d'Anastasia. Après la mort de son père, la jeune fille est réduite au rôle de servante dans sa propre maison : elle est chargée de la cuisine, de la couture, du ménage, des animaux et de toutes les tâches qu'il incombe de réaliser dans un château. Un jour, une convive royale invite toutes les jeunes filles à marier à un bal, organisé en l'honneur du prince. Cendrillon demande à pouvoir s'y rendre, la marâtre accepte à condition qu'elle ait terminé tout son ouvrage et qu'elle trouve une robe à se mettre. Les sœurs ne laissent pas à la jeune fille une seconde de répit. Désespérée, Cendrillon pense qu'elle ne pourra pas aller au bal. Heureusement, ses amis, les souris et les oiseaux, ont raccommode une robe de sa mère pour elle. Comblée de joie, la jeune fille rejoint sa famille pour partir au bal, mais les deux sœurs réduisent sa robe en lambeaux et s'en vont sans elle. La fée marraine surgit afin d'aider la jeune fille : elle l'habille d'une magnifique robe et lui offre des chaussures de verre.

Arrivée au bal, grâce à la citrouille transformée en carrosse, le prince remarque Cendrillon et l'invite à danser. Elle ne comprend pas qu'il s'agit du prince et passe la soirée en sa compagnie. Pour respecter les recommandations de sa marraine, Cendrillon s'enfuit avant minuit. En courant, elle perd l'une de ses pantoufles dans les escaliers du palais. Le lendemain, le grand-duc, serviteur du roi, part à la recherche de l'inconnue. Il fait essayer la pantoufle à toutes les jeunes filles du royaume. La marâtre, se doutant du lien entre Cendrillon et la mystérieuse princesse, enferme la jeune fille dans sa chambre. Aidée des souris et du chien Pataud, Cendrillon parvient à se libérer et prouve son identité : elle se marie avec le prince.

*Cendron* de Pierrette Fleutiaux en 1984

Cendron est un jeune garçon cultivé et bienveillant, orphelin de père. Sa mère se remarie avec un homme, de condition plus basse que la sienne, qui a deux fils frivoles et sans éducation. Ceux-ci jalourent Cendron et l'exploitent. La mère de Cendron, prisonnière de sa condition de

femme, n'ose protester contre son nouveau mari pour protéger son fils. Une disette survient dans tout le pays et rend le parâtre et les frères irritables, Cendron prend à sa charge de plus en plus de tâches quotidiennes afin de protéger sa mère et de réduire les dépenses de la famille. Sa mère continue son éducation en secret : elle lui apprend la philosophie, la comptabilité, le droit, la musique et la lecture. Lorsque celle-ci décède, Cendron est un jeune homme cultivé et autonome. À l'inverse, ses frères n'ont aucun talent et sont rongés par la jalousie. Ceux-ci décident d'aller travailler aux champs afin d'être aussi bien bâtis que Cendron : l'un devient boiteux, l'autre contracte une pneumonie dont il garde une toux continue.

Un jour, les deux frères sont conviés à un bal organisé par la reine en l'honneur de la princesse, sa fille. Cendron, resté seul au logis, ne parvient pas à se concentrer sur ses livres. La pierre du foyer, une fée, surgit et lui demande ce qu'il souhaite. Grâce à un fil de chemise américaine, un morceau de fer rouillé et une goutte d'huile de lampe, elle vêt Cendron d'un harnachement de cow-boy et lui donne une Cadillac pour qu'il puisse se rendre au bal. Elle lui recommande d'être revenu avant minuit. Le jeune homme se rend à la fête à trois reprises : la première fois, il danse avec la princesse qu'il trouve stupide ; la seconde fois, il passe du bon temps avec plusieurs dames dans sa voiture ; la dernière fois, il rencontre la reine. Celle-ci dirige seule le royaume, depuis de longues années, et cherche un mari pour sa fille qui refuse toute éducation. Elle passe une agréable soirée en compagnie de Cendron, un moment comme elle n'en a jamais eu. Cendron oublie de surveiller l'heure, il sort du palais habillé en simple valet et perd sa boîte noire (talkie-walkie) durant sa fuite. Grâce à celle-ci, la reine le retrouve. Elle souhaite qu'il épouse sa fille mais le jeune homme refuse, il est amoureux de la souveraine. Celle-ci refuse d'abord cette éventualité, mais la fée aide les deux amants à se déclarer leur amour. Cendron devient roi et épouse la femme de son choix. La princesse épouse, quant à elle, les deux frères afin qu'aucun ne soit jaloux. Les souverains décident qu'à leur mort, le peuple pourra élire librement ses dirigeants.

*Cendrillon* de Joël Pommerat en 2011

La pièce de Pommerat publiée et jouée en 2011 commence par la voix off de la narratrice : elle annonce raconter une histoire et ne pas savoir s'il s'agit de la sienne. La première scène montre une jeune fille, Sandra, au chevet de sa mère mourante ; leur échange est rendu difficile par la maladie. Sandra comprend à tort les dernières paroles de sa mère : elle pense qu'elle ne doit jamais oublier de penser à elle pour qu'elle reste en vie. Après le décès de sa mère, Sandra demande à son père de lui acheter une montre afin de tenir sa promesse. Toutes les cinq minutes, nuit et jour, la montre sonne d'une musique agaçante.

Quelques temps plus tard, le père décide de refaire sa vie : il emménage avec sa fille dans la maison de sa future épouse et de ses deux filles, plus âgées que Sandra. Les deux sœurs ne comprennent pas Sandra, se moquent de son obsession pour sa mère, et la surnomment Cendrier. La belle-mère ne supporte pas que la jeune fille mentionne sa mère au sein de sa maison de verre. La chambre de Sandra est installée à la cave, un endroit sale et sans lumière. Le père est surpris mais n'ose contrarier sa nouvelle compagne. Sandra ne dort presque pas et maigrit à vue d'œil, elle doit porter un corset orthopédique qui l'empêche de respirer et de se déplacer comme elle le souhaite. Sa belle-mère l'accable de tâches tandis que les deux sœurs ne font presque rien au sein de la maison.

Un jour d'hiver, la famille apprend qu'elle est tirée au sort pour participer à une soirée chez le roi. Ils sont tous très heureux et préparent cet événement. Sandra dit ne pas vouloir y aller et personne n'insiste. Le jour de la fête, le père s'en veut de la laisser seule. Après le départ de sa famille, la fée surgit et l'aide à se rendre à la fête. Pendant la soirée, la jeune fille rencontre le prince en le bousculant : les deux jeunes gens oublient de s'échanger leur numéro de téléphone et leur prénom.

Le lendemain, le roi visite la famille afin de demander si quelqu'un connaît l'inconnue qui a bousculé son fils. Celui-ci ne cesse de parler d'elle et semble réjouit. C'est la première fois en dix ans, que le prince semble être heureux. Il est d'ordinaire tourmenté car il attend sa mère qu'il pense coincée dans les embouteillages depuis plus de dix ans. La belle-mère affirme connaître l'inconnue et pouvoir informer le prince de son identité lors de la prochaine fête. Le jour suivant, la belle-mère se rend seule à la soirée.

Le roi présente la belle-mère à son fils afin qu'elle lui révèle l'identité de l'inconnue. Elle explique au prince qu'il s'agit d'elle et qu'ils ne doivent pas craindre leur différence d'âge. Le prince prend peur et appelle son père. Celui-ci gronde la belle-mère en la qualifiant d'irresponsable ; elle est renvoyée de la fête. Sandra revient une nouvelle fois grâce à l'aide de la fée. Elle parle encore avec le prince et lui révèle la vérité à propos de sa mère : elle est morte depuis plus de dix ans mais son père n'ose pas lui avouer pour le protéger. Le prince lui offre sa chaussure pour la remercier. Le lendemain, le roi retrouve Sandra grâce à la chaussure offerte par le prince. Tandis que la belle-mère fait une dépression, Sandra et son père quittent la maison de verre et la jeune fille devient l'amie du prince.

Le film *Cendrillon* de Walt Disney en 2015

Le film raconte l'histoire d'Ella, fille d'un riche marchand qui voyage beaucoup. Sa mère meurt lorsqu'elle est enfant et lui fait promettre d'être toujours courageuse et bienveillante. Des années plus tard, son père se remarie avec Lady Tremaine qui a deux filles nommées Javotte et Anastasie. Lors d'un voyage, son père décède. Après la mort de ce dernier, la marâtre se montre désagréable avec la jeune fille : elle congédie le personnel par manque d'argent et convertit Ella en servante dans sa propre maison. La jeune fille doit dormir au grenier, s'occuper de toutes les tâches, n'a plus le droit de manger en leur compagnie et est nommée Cendrillon. Un jour, lors d'une balade en forêt, Ella rencontre le prince, sans savoir qui il est. Il lui dit s'appeler Kit et se présente comme étant un apprenti qui travaille au palais. Quelques jours plus tard, le prince organise un grand bal auquel toutes les jeunes filles du royaume sont conviées. Ella raccommode une robe de sa mère afin de pouvoir aller au bal avec sa famille. Le jour venu, la marâtre lui interdit de les accompagner et déchire sa robe avec ses filles. Ella pleure et rencontre une vieille femme dans son jardin. Celle-ci lui demande à boire et se révèle être sa fée marraine venue pour l'aider à se rendre au bal. Arrivée à la fête, le prince la reconnaît et l'invite à danser. Minuit venu, la jeune fille s'encourt afin de suivre les recommandations de sa marraine qui lui a demandé d'être de retour avant minuit : elle perd une de ses pantoufles de verre dans sa fuite.

Quelques jours après le bal, le roi décède. Il autorise son fils à se marier avec l'inconnue dont tout le monde parle. Plusieurs mois plus tard, le temps du deuil passé, le prince annonce qu'il épousera celle à qui appartient la pantoufle, si elle y consent. L'armée du prince fait le tour du royaume afin de retrouver la propriétaire de la chaussure. La marâtre, ayant compris qu'Ella est l'inconnue recherchée, l'enferme dans le grenier. Elle se rend ensuite au palais et fait un pacte avec le grand-duc, qui ne souhaite pas que le prince épouse une roturière : en échange de sa discrétion, elle deviendra comtesse et ses filles pourront prétendre à de riches mariages. Grâce à l'aide des souris et des oiseaux, Cendrillon est découverte et épouse le prince qui, déguisé en simple soldat, participe aux recherches. Ella pardonne à ses sœurs et sa marâtre.



