



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

8 | 2011

Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents

Les Scènes de l'enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles), sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin

Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2011

Emmanuelle Sempère



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/791>

DOI : 10.4000/feeries.791

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 222-229

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Emmanuelle Sempère, « *Les Scènes de l'enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/791> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.791>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Féeries

Les Scènes de l'enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles), sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin

Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2011

Emmanuelle Sempère

RÉFÉRENCE

Les Scènes de l'enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles), sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2011, 410 p.

- 1 Avec ce volume, qui rassemble les vingt et une contributions à un colloque organisé en 2009 à Grenoble, Martial Poirson et Jean-François Perrin confirment qu'il est indispensable, pour bien comprendre ce qui se joue avec le merveilleux et plus généralement avec le goût pour l'illusion, le surnaturel, la surprise, de croiser les informations et les approches issues aussi bien des arts du spectacle, de la musicologie, de l'iconographie que des études littéraires. La cohérence d'un si vaste ensemble est assurée par la notion d'« enchantement » qui permet de caractériser un vaste corpus d'œuvres de fiction aussi bien dramatiques que narratives, usant ou non de musique, de chant ou de danse, dans lesquelles le merveilleux même lorsqu'il semble simplement ornemental engage des modes de signification et de réception particuliers, et, en allant plus loin, de réfléchir aux significations idéologiques et esthétiques d'une manière de penser, de créer et de vivre dans et par l'enchantement.

- 2 L'ambition d'offrir un cadre conceptuel à ces recherches est marquée d'emblée par la formule des « scènes de l'enchantement » : il ne s'agit en effet pas tant d'étudier le merveilleux littéraire, musical, visuel en eux-mêmes mais d'interroger, au-delà des formes, les ressorts de ce merveilleux et la façon dont il a, semble-t-il, correspondu dans l'imaginaire des XVII^e et XVIII^e siècles à une façon d'appréhender le monde, à la fois désenchantée et « réenchantée » pour reprendre les termes d'une réflexion ouverte par Max Weber, poursuivie et modifiée par Marcel Cauchet et exploitée par M. Poirson dans sa définition de la fiction à enchantement comme « infrafiction » — au sens d'une fiction qui simultanément dénonce et remotive l'illusion, et qui de ce fait procède « à un curieux réenchantement du monde » (p. 10). Il est particulièrement stimulant d'ailleurs de lire ce volume en relation avec les formes que prend aujourd'hui la réflexion sur le « réenchantement du monde », considéré comme un remède possible à la vacance des valeurs¹. Les implications idéologiques de l'enchantement, mises au jour au fil des études, peuvent en effet éclairer notre temps, tandis que réciproquement c'est peut-être notre recul moderne sur l'artifice et la virtualité qui permet de nommer ce qui se jouait dans les « scènes de l'enchantement » des siècles classiques.
- 3 Les prémisses de ces travaux sont retracées par M. Poirson dans une copieuse préface, à la fois dans le domaine du genre du conte, de sa « poétique expérimentale² » (p. 16) et de sa dimension métafictionnelle (Jean-Paul Sermain), et dans le domaine des arts de la scène, en tant que ce colloque poursuit l'enquête présentée dans le n° 4 de *Féeries* (« Le conte, la scène ») et exploite entre autres les textes et les études publiés dans le volume collectif *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux, 1697-1800* (dir. M. Poirson, 2009).
- 4 Le volume « Le conte, la scène » montrait déjà clairement que l'étude des transpositions scéniques des contes conduisait, au-delà des considérations d'intertextualité, à reconsidérer le merveilleux et ses fonctions pour les auteurs et les publics des XVII^e et XVIII^e siècles. Benjamin Pintiaux y écrivait par exemple que le conte et l'opéra étaient des « genres frères », et Christelle Bahier-Porte se proposait d'analyser « les principes poétiques communs de deux genres faits pour se rencontrer, notamment le goût de l'auto-représentation ». À la dimension poétique, M. Poirson ajoutait une réflexion anthropologique « sur la nature de la fiction à caractère merveilleux et sur les régimes de croyance propres à l'émerveillement ». Avec ce volume ces pistes se voient prolongées et enrichies grâce à la diversité des approches et à la variété des œuvres considérées. Si certaines notions reviennent à plusieurs reprises, telles celles de la mise à distance, de la théâtralité, de la métafiction et de la métatextualité ou encore de l'illusion et de la croyance jouée, elles créent davantage un faisceau conceptuel qu'une théorie arrêtée. Le point commun de toutes les contributions est de faire servir la connaissance que l'on peut avoir des éléments matériels, institutionnels, politiques et sociologiques concernant les œuvres considérées à une enquête sur le fonctionnement et les visées de l'enchantement.
- 5 La préface de M. Poirson retrace l'histoire des formes de « fictions à caractère merveilleux » et propose une catégorie poétique pour les désigner : « l'infrafiction », contrairement à la « métafiction », comme l'auteur l'expliquait avec Gaël Le Chevalier dans leur édition de *La Pierre philosophale* (*Féeries*, n° 3, 2006, p. 237), « affich[e] et revendiqu[e] une forme d'aveuglement volontaire, condition de possibilité d'une remythologisation de la fable aussi paradoxale qu'efficace, car placée au cœur même de la position sceptique et désabusée ». On pourra, me semble-t-il, discuter du choix du

préfixe « infra », qui gomme la position de « maîtrise » impliquée par les postures de l'enchantement, telle que la mettent tout particulièrement en valeur les textes parodiques. Toujours est-il qu'avec cette notion, l'unité du corpus des fictions à enchantement, par-delà la variété des genres, est fermement posée et sa conceptualisation bien engagée.

- 6 On peut ensuite lire le plan du volume comme le déploiement logique de la démonstration appuyant cette proposition poétique : si la première partie part des genres et étudie leurs points de rencontre et d'échange sur le merveilleux, la seconde prend acte de leur profonde convergence, identité de moyens et de fins, pour postuler l'existence d'une « poétique du conte merveilleux, théâtral et musical » dont la troisième partie s'attache à dégager quelques-uns des éléments constitutifs.
- 7 La première partie marque d'emblée qu'il ne s'agit pas d'étudier les reprises et transpositions sous l'angle d'une simple intertextualité qui ferait circuler motifs et intrigues du conte au théâtre ou à l'opéra, et réciproquement : la théâtralité intrinsèque au merveilleux et ses caractéristiques mythogènes et folkloriques (p. 36) font des analogies entre spectacles scéniques et contes merveilleux une nécessité poétique bien plus que le simple résultat de pratiques culturelles. Benjamin Pintiaux et Aurélia Gaillard s'attachent dans cette partie à montrer la réciprocité des échanges et des influences entre le conte et l'opéra, dans des articles qui prolongent leurs travaux antérieurs (B. Pintiaux, dans le n° 4 de *Féeries*, a étudié les emprunts de l'opéra au conte, et A. Gaillard a, à plusieurs reprises, montré l'inscription du visuel dans le récit merveilleux — ce qu'elle avait désigné par l'expression de la « scène fabuleuse » dans son ouvrage *Fables, mythes, contes*, Champion, 1996). Est étudiée ici la référencialité à l'opéra dans le conte, sous l'angle de la « quête de modernité » de ces deux genres pour le premier, et sous celui de la recherche de l'effet « d'appel » du merveilleux féérique ou mécanique pour la seconde. B. Pintiaux fait ainsi valoir l'idée que « le conte est parfois, dès la fin du XVII^e siècle, une proposition narrative d'opéra imaginaire, une parodie d'œuvres existantes ou fantasmées, une réécriture ludique de l'opéra lulliste qui participe de la métafiction propre au genre narratif de la fin du XVII^e siècle » (p. 72), et A. Gaillard, en analysant les « machines » opératives qu'on retrouve dans les contes de fées, montre comment le conte utilise le dispositif de l'enchantement pour énoncer une esthétique de l'émotion qui fut formulée et théorisée en peinture par Roger de Piles, et en littérature par Marivaux dans la préface des *Effets surprenants de la sympathie*.
- 8 Si l'opéra et le conte sont exemplaires de la forme prise par l'enchantement aux XVII^e et XVIII^e siècles, les communications suivantes soulignent le fait que de nombreux autres genres ont participé de cette circulation de l'enchantement, traduisant l'imprégnation de toute une culture : Raymonde Robert suit les transformations de la topique merveilleuse de la métamorphose d'une « vieille » en beauté depuis les récits romanesques jusqu'aux transpositions théâtrales, sur plus de quatre siècles ; Martial Poirson et Angela Braitto analysent l'un les transformations scéniques du *Petit Poucet* et l'autre celles de *La Belle au bois dormant*. Catherine Ramond, à l'aide de nombreuses illustrations, met en évidence la capacité de l'image à dire, commenter et transformer tel ou tel moment du récit merveilleux de Perrault. Plusieurs auteurs, à propos de ces diverses transpositions, soulignent l'ambiguïté tonale de la reprise : la parodie du merveilleux est-elle critique ou ludique ? Peut-on toujours déterminer le ton des reprises et de l'effet de citation ? Pauline Beaucé, Isabelle Ligier-Degauque en particulier insistent sur les nuances de la distance dans les textes parodiques et

B. Pintiaux, à propos des références à l'opéra dans les contes, montre que « si ironie et distance il y a, ce n'est pas contre le genre lyrique, mais avec lui » (p. 84). Un lecteur moderne est souvent amené à douter de la nature parodique de telle ou telle reprise, en particulier dans le registre iconographique et plus encore lorsqu'il s'agit d'un merveilleux dysphorique et violent (p. 114), ainsi qu'en témoignent les éditions illustrées de Perrault étudiées par C. Ramond.

- 9 Le dialogue entre le merveilleux des fictions et l'actualité n'est pas oublié, et c'est entre autres sous cet angle que M. Poirson analyse les transpositions dramatiques du conte le plus politique de Perrault, *Le Petit Poucet*, en suivant les significations prises par « l'imaginaire symbolique de la dévoration » (p. 150) selon que le conte est repris par Lesage, Fuzelier et d'Orneval en 1724, par Carmontelle dans les années 1760 ou par Cuvelier sous la Révolution, jusqu'aux versions contemporaines, scéniques ou écrites, à destination des enfants de notre époque. Isabelle Martin s'attache quant à elle à expliquer le paradoxe de la rareté des monstres naturels sur scène, à une époque où la Foire en multipliait pourtant les apparitions les plus dérangeantes. Soulignant l'originalité des pièces de Fuzelier, elle met en évidence la spécificité du fonctionnement du monstre scénique par rapport au monstre naturel : elle explique que là où le monstre naturel confronte le spectateur à un « infrahumain » qui rend caduc tout discours, le monstre scénique permet de jouer avec une monstruosité réversible, voire anecdotique, et de pénétrer les secrets de sa « fabrication ».
- 10 Jean-François Perrin enfin, tout en procédant aussi à une comparaison (cette fois entre deux conteurs, Galland et Gueullette), fait de cette question de « la fabrique des enchantements » dans le conte merveilleux son sujet d'étude ; la dimension idéologique et la portée politique de l'enchantement sont ici particulièrement frappantes : « [...] la scénographie despotique, comme champ d'emprise et d'assujettissement radical, n'est jamais autant elle-même que lorsqu'elle se découvre champ de vacillement du principe de réalité et de crise radicale de l'identité. » (p. 129) De surcroît, la complexité et la richesse du recueil de Gueullette *Les Sultanes de Guzarate*, soulignées par J.-F. Perrin, permettent d'engager la réflexion sur le terrain des « coulisses » de l'enchantement, avec ces « mystifications emboîtées les unes sur les autres » (p. 122) : le « dispositif panoptique » qui est celui du sultan Oguz figure aussi le « dispositif » du conte décrit par A. Gaillard et repris par Ch. Bahier-Porte dans la seconde partie, tandis que les coulisses, leurs machines et leurs machinistes sont tout particulièrement à l'honneur dans la troisième partie.
- 11 La deuxième partie de ce volume se place résolument sur la scène des enchantements, du théâtre à l'opéra. Gaël Le Chevalier offre en ouverture une « typologie des formes de la croyance, ou plutôt de la crédulité, véhiculées par le merveilleux théâtral » comme le résume M. Poirson dans sa présentation (p. 40), et cherche à cerner la nature de l'« assentiment » du « personnage enchanté », en prenant appui sur l'étude fondamentale qu'Octave Mannoni a proposée du personnage du « campagnard » chez Shakespeare. Ch. Bahier-Porte quant à elle étudie comment, dans le théâtre de Marivaux, l'enchantement excède le recours au merveilleux comme motif : il s'agit d'un « dispositif » qui, par le biais de la « sollicitation d'un modèle merveilleux » aboutit à la « sollicitation permanente » de « la raison » (p. 238) ; il me semble qu'ici la notion de « dispositif », dont l'auteur rappelle le sens en sciences humaines ainsi que l'usage qu'en fait A. Gaillard pour le conte incluant des discours de savoir³, complète judicieusement celle d'« infraction » en mettant en avant l'inscription du sujet dans la

fiction. Les études d'Auréli Zygel-Basso, de Sabine Gruffat et de Jean-Philippe Groperrin soulignent la « réduction de la transcendance » dans l'enchantement esthétique et littéraire par rapport à ses valeurs religieuses ; S. Gruffat montre sur le cas d'*Isis* (Lully et Quinault, 1677) que « le *deus ex machina* peut servir à dire la proximité incongrue de l'humain et du divin » (p. 266) et J.-P. Groperrin analyse comment dans l'opéra français « le paradigme de l'illusion et de l'enchantement » conserve sa « valeur dysphorique » originelle : l'« échec » de l'enchantement, tout en servant la « moralisation de la merveille » (p. 282), est aussi vecteur d'une « violence » qu'il serait intéressant de mettre en rapport, comme y invite brièvement l'auteur, avec le rococo⁴. Enfin, Béatrice Didier et Pauline Beaucé concluent cette partie par deux analyses, à bien des égards convergentes, de la figure du magicien dont Zoroastre est l'un des parangons ; le travail de P. Beaucé fait connaître des textes peu accessibles et particulièrement représentatifs de la plasticité idéologique de la figure du magicien d'une part, et de la complexité des réécritures parodiques d'autre part.

- 12 La troisième partie du volume fait une large place aux dimensions sociologiques, institutionnelles et matérielles des scènes de l'enchantement : Iona Galleron étudie de près le fonctionnement de l'enchantement à la Cour de Sceaux — dont elle édite les *Divertissements*⁵ — et Isabelle Ligier-Degauque apporte de précieuses informations sur l'Académie Royale de Musique et sur les intentions de ses auteurs, conviant « le public à une initiation ludique à la fabrication de l'enchantement » (p. 347). Dans son article comme dans celui de Noémie Courtès, le machiniste est à l'honneur, comme métier et comme personnage, avec des implications autant symboliques que matérielles. Le machiniste, « véritable auteur » comme le martèle entre autres Théophile Gautier, initie et incarne un plaisir particulier, donnant à voir ce qui normalement ne se voit pas. Damien Chardonnet, lui-même metteur en scène, explique dans le même ordre d'idées que les consignes très précises de Voltaire dans *Sémiramis* ont « bouscul[é] les certitudes » de la Comédie-Française concernant la mise en scène du merveilleux spectaculaire et, qu'à défaut d'avoir pu être strictement honorées, elles ont joué un rôle important dans l'évacuation des spectateurs du dessus de la scène, définitivement adoptée en 1759. Marianne Bouchardon, dans son article sur le sublime du mélodrame, fait des machines le ressort essentiel de l'effet du spectacle sublime, et précise qu'il s'agissait pour les auteurs d'« exclure le spectateur du tableau qu'ils lui tendent, pour mieux flatter son appétit de voir » (p. 371) : les effets et leurs conditions de production (machines et machinistes) se voient ainsi articulés aux enjeux anthropologiques et esthétiques de l'enchantement, qu'I. Ligier-Degauque étudie par le biais des « personnages relais » qui permettent de « révéler l'investissement émotionnel du spectateur » (p. 342). Enfin, Guy Spielmann conclut la partie, mais aussi l'ouvrage, en étudiant une figure centrale du cinéma, Georges Méliès, magicien de la « féerie dramatique », souvent considéré comme un novateur dans l'univers du cinéma alors même qu'il y a adopté et transposé des formes et des procédés issus du théâtre ; de là, explique G. Spielmann, « une poésie étrangement décalée, propre à enchanter les surréalistes » (p. 402), dont on sait qu'ils se sont enchantés aussi du merveilleux du XVIII^e siècle, tout particulièrement lorsque, mis à distance ou poussé à ses limites, il faisait affleurer « l'humour noir ».
- 13 De l'article de R. Robert à celui de G. Spielmann, ce volume fait donc se déployer les scènes de l'enchantement du XVI^e jusqu'au XX^e siècle, et c'est l'une des grandes richesses de cet ouvrage que d'offrir un champ aussi vaste à la réflexion, autant

diachroniquement que synchroniquement. Cette ouverture a sans doute un coût, puisque les implications idéologiques des différents contextes de la période allant des années 1670 à la période prérévolutionnaire, très nettement montrées dans nombre d'articles, se voient ainsi quelque peu éclipsées au profit de considérations anthropologiques globalisantes. Les contributions de J.-F. Perrin, I. Galleron ou A. Gaillard, par exemple, mettent en évidence l'ancrage de cet enchantement revendiqué et distancié tout à la fois dans une période particulière. C'est en ce sens qu'on peut regretter que la notion de rococo n'ait pas davantage été interrogée. Cependant il semble évident, à la lecture d'un tel ensemble, qu'il faut continuer à se demander ce qui se joue pour le sujet dans les œuvres à enchantement, en faisant appel aussi bien à nos connaissances historiques, culturelles qu'à notre capacité à comprendre l'enchantement et à saisir les enjeux de la balance de nos sociétés entre désenchantement et réenchantement.

- 14 La richesse de l'ouvrage fait regretter l'absence d'un index, voire d'un double index, permettant au lecteur de retrouver les propositions conceptuelles des critiques et les œuvres étudiées ; dans le même ordre d'idées, une chronologie d'ensemble, sur le modèle de celle proposée par Ch. Bahier-Porte dans le n° 4 de *Féeries*, aurait été précieuse, comme l'est, ici, la table des illustrations. Ces remarques touchant le paratexte ne font que souligner la capacité de ce volume à offrir une synthèse transversale très riche des recherches actuelles concernant le merveilleux. Le souci d'élaborer un cadre conceptuel pertinent à la fois sur le plan littéraire et idéologique, par la confrontation permanente aux réalités historiques, matérielles et esthétiques, fait dialoguer l'ensemble des contributions de ce volume ; sa lecture fait ainsi entrevoir des hypothèses particulièrement convaincantes sur les modes d'investissement des fictions, littéraires ou non, qui permettent aux hommes de jouer avec leur besoin de croire et leur goût parfois mortifère pour la mystification.

NOTES

1. Voir par exemple M. Maffessoli, *Le Réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, Paris, La Table Ronde, 2007.
2. L'expression renvoie au colloque réuni par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin en 2000 (*Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle, une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002).
3. Voir l'étude d'A. Gaillard en ouverture au n° 6 de *Féeries*, « Le conte, les savoirs », Grenoble, Ellug, 2009, p. 15.
4. J.-P. Groperrin renvoie à son travail sur « l'esthétique de la violence », proposé dans le cadre du colloque *Violences du rococo* (organisé en 2008 par J. Berchtold, R. Démoris et C. Martin) : de fait, ce que l'enchantement contient de dysphorique et de déceptif a à voir avec les « violences », esthétiques autant que morales, du rococo.
5. I. Galleron (éd.), *Les Divertissements de Sceaux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIII^e siècle », 2011.