

## ***Cendrillon ou le conte en scène : une métamorphose merveilleuse de l'opéra-comique sous l'Empire<sup>1</sup> ?***

Olivier BARA

Deux ouvrages créés dans la deuxième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle s'inscrivent durablement au répertoire de l'Opéra-Comique et des scènes de province, au point de constituer des modèles d'« opéras-féeries » dans l'art lyrique français : *Cendrillon*, sur un livret de Charles-Guillaume Étienne, avec une musique de Nicolas Isouard, dit Nicolo ; *Le Petit Chaperon rouge*, livret d'Emmanuel Théaulon de Lambert et partition signée par François-Adrien Boieldieu. Créé le 22 février 1810 au théâtre impérial de l'Opéra-Comique (théâtre Feydeau), le premier est joué tout au long du siècle avant d'être supplanté par la *Cendrillon* de Jules Massenet (1899) ; il bénéficie de deux reprises importantes, le 25 janvier 1845 (avec une réorchestration d'Adolphe Adam et une nouvelle décoration de Cicéri) et le 23 janvier 1877 (avec de nouvelles décorations et l'ajout d'un *Ballet des saisons* sur des musiques, entre autres, de Lully et de Gossec). Le second opéra-féerie, *Le Petit Chaperon rouge* de Boieldieu, est créé le 30 juin 1818 au théâtre royal de l'Opéra-Comique et demeure au répertoire jusqu'en 1861.

### **D'un conte à l'autre**

Aucun des deux ouvrages n'est pionnier dans l'exploration de l'univers du conte dans l'opéra-comique et, plus généralement, dans l'opéra : une *Cendrillon* d'Anseaume, Larulette et Duni, opéra-comique en un acte, a déjà été jouée à

---

<sup>1</sup> Ce texte est paru sous une forme beaucoup plus développée dans la revue *Féeries* 12 (2015), p. 115-130.

l'hôtel de Bourgogne en 1762, un an avant la comédie en ariettes *Le Bûcheron ou Les Trois Souhairs* de Philidor, d'après *Les Souhairs ridicules*, conte en vers de Perrault. Quant à *La Barbe bleue* des *Contes du temps passé*, il a inspiré à Sedaine et Grétry leur *Raoul Barbe bleue* joué au théâtre Favart en 1789.

L'intérêt des deux ouvrages, outre leurs qualités théâtrales et musicales intrinsèques, réside tout d'abord dans leur contexte de création. Au tout début de l'Empire, comme l'a analysé Roxane Martin, la production scénique de féeries faiblit avant un nouvel « épanouissement du féérique<sup>2</sup> » dans les années 1810 et sous la Restauration. C'est précisément avec la *Cendrillon* de Nicolo que « la féerie refait d'abord surface sur la scène de l'Opéra-Comique<sup>3</sup> ». Le succès scénique du conte est tel que tous les théâtres semblent vouloir s'emparer du sujet à leur tour : pas moins de neuf *Cendrillons* prolifèrent alors, dont la « folie-vaudeville » en un acte *La Petite Cendrillon ou La Chatte merveilleuse*, parodie de l'opéra-comique créée par Désaugiers et Gentil de Chavagnac au théâtre des Variétés le 12 novembre 1810.

Le succès de l'œuvre dérivée (197 représentations successives) dépasse même sur le moment celui de l'œuvre parodiée : la *Cendrillon* de l'Opéra-Comique est jouée 79 fois en 1810, ce qui est déjà remarquable. « Chaque théâtre veut avoir une *Cendrillon*. C'est maintenant le nom à la mode », commente *L'Esprit des journaux* de janvier 1811. Trente-cinq ans plus tard, lors de la reprise de *Cendrillon*, nouvellement orchestrée, à l'Opéra-Comique, Adolphe Adam se rappelle le succès phénoménal du conte sur les scènes de sa jeunesse : « Pendant quelques années, Paris ne rêva que *Cendrillon*, que petite mule verte et que tambour de basque » – tels sont les deux attributs de l'héroïne d'Étienne et Nicolo dans la scène de la réception chez le Prince. Les bals de l'Empire accueillent la « danse de *Cendrillon* » : « Il y eut une consommation effrayante de jupes courtes, de toquets à plumes et de tambours de basques [*sic*] ; les désastres de 1813 mirent seuls fin à cette fureur », poursuit Adam dans *La France musicale* du 2 février 1845. Le conte de Perrault joue bien un rôle décisif dans le retour en grâce de la féerie scénique entre Empire et Restauration : Roxane Martin estime que « sur la centaine de pièces répertoriées entre 1807 et 1830, près d'un tiers se réfère aux fables populaires transposées par Charles Perrault dans les *Contes de ma mère l'oye* (1697) ».

*Le Petit Chaperon rouge* de Théaulon et Boieldieu, en 1818, s'inscrit dans un tel mouvement de renaissance du conte et du merveilleux féérique au théâtre. Une nouvelle fois, mais dans de plus modestes proportions, un effet de mode

---

<sup>2</sup> Roxane MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris : Honoré Champion, 2007, p. 127.

<sup>3</sup> Même référence.

entraîne la multiplication des Chaperons rouges sur les scènes. Celui de l'Opéra-Comique est précédé par un « mélodrame-féerie » de « Frédéric » (Dupetit-Méré) et Brazier, *Le Petit Chaperon rouge*, joué au théâtre de la Porte Saint-Martin le 28 février 1818. Il est également suivi de sa réécriture parodique, témoignage de son succès : *Le Magasin de chaperons ou L'Opéra-Comique vengé*, de Désaugiers, Armand d'Artois (et Théaulon lui-même, s'auto-parodiant), créé au théâtre du Vaudeville le 5 septembre 1818.

Ces deux pièces œuvrent pour ainsi dire à *front renversé* dans la relation entretenue avec leur source littéraire. *Le Petit Chaperon rouge* « n'est pas vraiment un conte merveilleux, surtout pas chez Perrault, qui a supprimé le seul élément légèrement surnaturel que présente ce récit dans la tradition orale française<sup>4</sup> » – l'ouverture du ventre du loup et la résurrection de la grand-mère comme de l'enfant. Le récit de Perrault se caractérise en outre par sa grande simplicité et il forme « le seul conte [...] où le jeu ironique à l'égard des événements narrés est totalement absent<sup>5</sup> ». Or, l'opéra-comique de Théaulon et Boieldieu repose sur une complexification des données du conte et surtout sur un enrichissement merveilleux du récit, transfiguré en « opéra-féerie ».

À l'inverse, huit ans auparavant, la *Cendrillon* d'Étienne et Nicolo paraît bien pauvre en éléments merveilleux, à rebours du texte-source comme du conte de tradition orale où, s'ils « ne sont pas toujours fournis par la baguette magique d'une fée-marraine », les parures de bal et l'équipage de *Cendrillon* sont « souvent trouvés en cassant trois fruits merveilleux (noix, noisette, amande), parfois fournis par sa mère morte, parfois rapportés de la foire par son père<sup>6</sup> ». Allant plus loin que le traitement distancié du merveilleux par Perrault, dépassant son ironie condescendante, les auteurs de l'opéra-comique de 1810 rationalisent le conte et l'inscrivent, presque de force, dans l'esprit des Lumières. Ainsi, entre 1810 et 1818, d'un « opéra-féerie » à l'autre, de *Cendrillon* au *Petit Chaperon rouge*, nous assisterions à un progressif consentement de l'opéra-comique au merveilleux.

### ***Cendrillon*, « féerie sans féerie<sup>7</sup> »**

Si la vague localisation de l'action dans « un vieux castel » inscrit d'emblée *Cendrillon* dans l'univers lointain du conte, la distribution de la pièce laisse percevoir les distances prises avec le modèle littéraire. Aucune marraine ni

---

<sup>4</sup> Michèle SIMONSEN, *Perrault – Contes*, Paris : PUF, 1992, p. 58.

<sup>5</sup> Même référence, p. 64.

<sup>6</sup> Même référence, p. 88.

<sup>7</sup> *La France musicale*, 2 février 1845, article cité. Adolphe Adam y écrit : « Le plus grand défaut de la pièce primitive était d'être une féerie sans féerie. »

aucune fée ne figure parmi les *dramatis personae*. On y trouve certes un seigneur, le baron de Montefiascone, flanqué de deux filles (Clorinde et Tisbé) et d'une belle-fille (Cendrillon), ainsi qu'un prince (de Salerne) prénommé Ramir : le personnel du conte est réuni. Mais pour exercer la fonction d'adjuvant, c'est le précepteur de Ramir, Alidor, par ailleurs « grand astrologue », qui remplit le rôle dévolu à la marraine<sup>8</sup>. Seule la cheminée inscrite dans le décor de l'acte I convoque directement le conte de Perrault, même si la Cendrillon de l'Opéra-Comique, vêtue d'une « robe de serge grise », ne va pas « s'asseoir dans les cendres » mais sur un « petit tabouret ». Déguisé en vieux mendiant, Alidor soumet Cendrillon à une première épreuve : il paraît à la porte de sa demeure en chantant « Ayez pitié de ma misère » pour provoquer la compassion de la jeune fille. Une fois la qualité morale de l'héroïne éprouvée, l'action est lancée en deux temps. D'abord, on apprend que le prince « chasse aujourd'hui, donne un bal ce soir, et se marie demain » car le temps dévolu au choix d'une épouse, imposé par le testament de feu son père, arrive à expiration. La péripétie est davantage motivée que dans le conte (« Il arriva que le fils du Roi donna un bal ») : le livret d'opéra-comique remplace le hasard *nécessaire* de la légende par une justification d'ordre psychologique. En effet, contrairement au conte où le prince n'existe pas avant le bal, l'opéra-féerie le dote d'un passé et d'une formation intellectuelle, culturelle et morale aux côtés du précepteur Alidor : « Dès l'âge de neuf ans, le jeune prince fut confié à ses soins ; il l'a d'abord conduit à Padoue, pour y faire ses premières études, et ce n'est que lorsqu'ils ont appris la mort du dernier roi, qu'ils sont revenus à la cour ». Le déplacement opéré par rapport au conte féminin de Perrault et à la tradition orale est considérable : plus de scission entre mauvaise et bonne mère, marâtre et fée, mais un jeu contrastif entre barbon un peu ridicule (le baron) et figure idéalisée du tuteur (Alidor) ; le choix du « bon » père remplace celui de la mère. L'enjeu dramatique consiste en outre à unir un prince à l'éducation achevée et une jeune fille sans talent acquis, mais à la bonté innée.

Une décision d'Alidor complique bientôt la donne et noue, dans un second temps, l'intrigue dramatique : le tuteur impose à son élève « deux jours d'épreuve » en le forçant à échanger ses habits princiers contre ceux de son

---

<sup>8</sup> De l'opéra-comique d'Étienne et Nicolo découle assez fidèlement l'opéra en deux actes qui l'a éclipsé à la scène : *La Cenerentola ossia la bontà in trionfo* de Jacopo Ferretti et Gioacchino Rossini (théâtre Valle de Rome, 1817). L'adaptation rossinienne a été filtrée par une première version italienne de l'ouvrage français : *Agatina o la virtù premiata* de Stefano Pavesi (théâtre de la Scala, Milan, 1814). Le livret d'Étienne a également été repris, en France, en 1810, par le compositeur Daniel Steibelt : voir Karen A. HAGBERG, *Cendrillon, by Daniel Steibelt, an edition with notes on Steibelt's life and operas*, thèse de doctorat (university of Rochester), 1976.

sénéchal Dandini, « le plus maniéré, le plus sot des hommes de [sa] suite ». En résultent une série de quiproquos comiques, les deux sœurs s'entichant du faux prince. En découle aussi un déplacement de la moralité du conte : à la démonstration de la nécessité pour les filles d'acquérir et de faire valoir la « bonne grâce » est substituée une réflexion sur les apparences trompeuses, accusées de laisser les vrais talents dans l'ombre. L'esprit philosophique imprègne le livret d'opéra-comique. S'éloignant du modèle immédiat du conte de fées, *Cendrillon* se rapproche de la comédie de Marivaux, comme l'a immédiatement remarqué la critique : « C'est le sujet des *Jeux de l'Amour et du Hasard* [sic], et l'on est forcé d'avouer que le Roi de M. Étienne entre beaucoup moins dans l'action, inspire beaucoup moins d'intérêt que le Dorante de Marivaux » note le *Journal de Paris* du 25 février 1810.

Le merveilleux du conte se trouve sinon effacé, du moins tenu à bonne distance. La seule concession à l'imaginaire et aux sens des spectateurs réside dans l'épisode du songe de Cendrillon qui ouvre l'acte II. La fin de l'acte I laissait Cendrillon seule, endormie devant sa cheminée, tandis que tous partaient au bal ; le nouvel acte la découvre toujours livrée au sommeil mais transportée dans le palais du prince, plus précisément sur les degrés menant au trône, et dans une élégante parure : « En face du trône on aperçoit un groupe d'hommes et de femmes vêtus en blanc, tenant des lyres à la main et représentant des génies. De jeunes enfants également vêtus en blanc ont des guirlandes de fleurs à la main. » – tableau qu'accompagne, dans l'orchestre, le son de la harpe. À son réveil, Alidor remet à Cendrillon une rose qui lui confère aussitôt grâce et assurance pour porter ses nouveaux atours. L'épisode onirique présente un double avantage : d'une part, il écarte de la représentation scénique la scène magique de la métamorphose de Cendrillon dotée par la fée de sa parure et de tout son équipage ; d'autre part, la transfiguration de l'héroïne semble être autant le fait des pouvoirs d'Alidor que des rêveries de la jeune fille, l'acte princier se déroulant dans un entre-deux semi-onirique face auquel la raison du spectateur ne cède pas entièrement ses droits. La rationalisation du conte est complétée par le remplacement de la « petite pantoufle de verre » (selon le sous-titre de Perrault) en simples « souliers verts », d'un prosaïsme désarmant mais sans doute nécessaire aux spectateurs de l'Opéra-Comique. Un équilibre est ainsi trouvé par le librettiste entre la vraisemblance de la comédie morale et l'éblouissement visuel promis par le conte de fées. Une ultime concession aux promesses de la féerie se trouve dans le changement à vue de la dernière scène : dans la réapparition spectaculaire, accompagné par un roulement *fortissimo* des timbales, du trône princier et de la parure élégante de Cendrillon lorsque celle-ci chausse le soulier perdu.

Les transformations imposées à la source folklorique comme au conte de Perrault doivent aussi se comprendre à la lumière du système des emplois d'opéra-comique. La transformation de la fée en précepteur permet de confier au chanteur Jean-Pierre Solié un de ses rôles de prédilection. C'est sous cette apparence qu'il s'était révélé dans *Euphrosine* et dans *Stratonice* de Méhul, tenant dans cette seconde œuvre le rôle d'Érisistrate, médecin conseiller des amours débutantes. L'invention du personnage de Dandini permet en outre d'introduire le traditionnel personnage burlesque et de fournir un emploi au « Trial » (ténor comique) de la troupe de l'Opéra-Comique, en l'occurrence Le Sage. En revanche, le traitement vocal, virtuose, des rôles de Clorinde et Tisbé impose de confier ceux-ci à des premières chanteuses (à roulades). Pour la province, la partition conseille de confier Tisbé à une deuxième chanteuse en supprimant son air du troisième acte et en simplifiant les traits vocalisés du duo du premier acte.

Par ailleurs, le librettiste a pris ses distances avec le conte pour mieux inscrire son œuvre dans la tradition de l'opéra-comique français. Étienne s'inspire aussi pour son intrigue d'une œuvre *fétiche* du répertoire : *Zémire et Azor*, comédie-ballet de Marmontel et Grétry créée en 1771, dérivée de *La Belle et la Bête* de Marie-Jeanne Leprince de Beaumont. La présence de trois sœurs, le dévouement de Zémire/Cendrillon, la transformation finale des amants forment autant d'éléments thématiques et structurels communs. La portée morale des deux opéras-comiques les rapproche aussi, par-delà la diversité de leurs sources : comme la Belle face à la Bête, la petite servante voit son sentiment désintéressé récompensé, n'ayant d'abord connu le Prince que l'habit d'un modeste écuyer.

## **Les raisons du succès**

Aussi les éléments empruntés au conte de Perrault n'assurent-ils pas à eux seuls le triomphe de l'opéra-comique « féérique » en 1810. Les débuts d'Alexandrine Saint-Aubin, fille de Mme Saint-Aubin, dans le rôle-titre ont attiré les foules, tout comme l'inventivité musicale de Nicolo. L'ouverture consiste en une symphonie concertante pour harpe et cor, unissant deux instruments emblématiques de la fiction, l'univers chevaleresque de la chasse princière et le monde onirique où évolue l'héroïne. Les jeux de spatialisation sonore confèrent une profondeur de champ à plusieurs scènes et redoublent le contraste entre la simplicité de la vie de Cendrillon et la grandeur qui lui est promise : une sonnerie de cors dans la coulisse annonce la chasse (acte I, scène 3) ou le tournoi (finale de l'acte II). La chanson de Cendrillon « Il était un petit homme qui s'appelait guilleri carabi », en contrepoint de ses sœurs dans le premier ensemble (quatuor, n° 1), installe le personnage dans l'univers du folklore

français, tandis que Clorinde et Tisbé sont d'emblée inscrites dans l'artifice de la préciosité et de la convention lyrique. De même, la romance sentimentale de Ramir (« Ô sexe aimable mais trompeur », acte II, n° 10), sacrifie au style mélodique français, tandis que le duo des deux sœurs coquettes, abondant en traits vocalisés et en trilles, cède à la mode italienne (« Qui ? vous, ma souveraine ? », acte II, n° 9). L'opposition des deux mondes, de la nature et de la cour, de l'idylle rousseauiste et des faux-semblants de la culture aristocratique, est musicalement traduite. *Cendrillon* incarne, en une forme d'allégorie musicale, les vertus de l'opéra-comique français (profondeur et vérité) opposées aux séductions trompeuses du style italien.

Quant au matériau merveilleux dont la *Cendrillon* de l'Opéra-Comique s'est partiellement dépouillée, il échoit aux scènes secondaires, chargées de montrer au public ce qu'un théâtre principal ne saurait franchement dévoiler : la merveille scénique et le prodige spectaculaire. Rappelons que les décrets napoléoniens mettant fin à la liberté des théâtres et rétablissant, avec le système des privilèges, une stricte répartition des genres entre les théâtres, datent de 1806 et 1807. Les *Cendrillon* scéniques de 1810 sont créées dans ce nouveau contexte institutionnel et culturel. Telle est l'origine du succès immense rencontré par la *Petite Cendrillon* aux Variétés. Dans cette « folie » en forme de vaudeville, tous les éléments merveilleux du conte originel sont non seulement conservés mais traduits visuellement grâce à la baguette de la « fée Minette » – une chatte blanche sauvée de la mort par *Cendrillon* et transformée en bonne fée sortie de la cheminée : le potiron « se change en une jolie calèche, à deux chevaux », la souricière « s'agrandit [...] et on en voit sortir un cocher à moustaches et deux laquais représentés par des enfants<sup>9</sup> ». L'humour du conte de Perrault trouve même un écho dans la pièce puisque la livrée de la suite de *Cendrillon* est couleur « gris de souris ». Les épisodes burlesques sont ajoutés à la féerie, notamment à la scène 15 lorsque la fée brise la voix d'une des sœurs désireuses de chanter devant le prince et suspend la danse de l'autre, immobilisée une jambe en l'air. La presse célèbre dans *La Petite Cendrillon* la fidélité à la source littéraire qu'avaient trahie l'opéra-comique et d'autres *Cendrillons* du moment :

Cette fois, au moins, nous avons vu une véritable *Cendrillon*, et celle de toute cette nombreuse famille qui, certainement, ressemble le plus à sa patronne. C'est le conte de Perrault mis en scène avec toute l'exactitude possible. Une fée bonne et puissante, un prince tout aimable, un beau-père et deux sœurs fort ridicules, une *Cendrillon* bien naïve, et pour qu'il n'y

---

<sup>9</sup> *La Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, « folie-vaudeville en un acte de Désaugiers et Gentil », Paris : Barba, 1810, scène 11, p. 24.

manque rien, une citrouille changée en carrosse, un gros rat et deux souris métamorphosés en laquais et en cocher. Si les auteurs n'ont pas eu de grands frais d'imagination à faire pour inventer tous ces détails heureux dont on a bercé notre enfance, ils n'en ont pas moins le mérite de les avoir arrangés pour la scène avec une adresse admirable. (*L'Esprit des journaux*, janvier 1811)

Et le critique de saluer « l'effet des changements de costumes à vue », la « fraîcheur » et la « variété des décorations », les « prestiges de la féerie ». La parodie touche alors un public plus vaste, sans doute moins attentif aux critères du bon goût et de la distinction que celui de l'Opéra-Comique : « Le public se ruait aux représentations de ce genre de pièce où l'émotion se partageait entre l'éclat de rire et l'émerveillement devant les prouesses des machinistes<sup>10</sup> ». Une confirmation de la hiérarchie esthétique et socio-culturelle respectée dans les théâtres de l'Empire est donnée par Balzac : dans *La Maison du chat-qui-pelote*, le drapier Guillaume, pour fêter la fin de son inventaire, emmène sa famille voir « *Cendrillon* aux Variétés » plutôt que la *Cendrillon* plus raffinée et rationalisée, davantage tournée vers l'esprit des Lumières, de l'Opéra-Comique.

© Olivier BARA

---

<sup>10</sup> MARTIN, *La Féerie sur les scènes romantiques*, p. 135.