# Cendrillon sur les scènes révolutionnaires (1795-1810) : une nouvelle école des mères ?

Béatrice Ferrier

▶ **To cite this version:**

Béatrice Ferrier. Cendrillon sur les scènes révolutionnaires (1795-1810) : une nouvelle école des mères ?. Évelyne Jacquelin et Béatrice Ferrier, en collaboration avec Catherine de Wrangel et Arnaud Huftier. Voix et voies du conte : les mutations d'un genre, APU, pp. 169-181, 2019, Études littéraires. hal-02608011

**HAL Id: hal-02608011**

**https://univ-artois.hal.science/hal-02608011**

Submitted on 31 Jul 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cendrillon sur les scènes révolutionnaires et post-révolutionnaires : une nouvelle école des mères ?

Le quatrième numéro de la revue *Féerie*[1] a montré combien le théâtre était, dès le XVIII^e^ siècle, un mode privilégié de réécriture des contes. En France, cette vogue des contes théâtralisés concerne tout particulièrement les contes de Perrault, d'après Martial Poirson[2] qui en a relevé la portée politique, notamment à travers la figure du seigneur féodal dans *Barbe bleue* ou celle du « roturier ambitieux » dans *Le Petit Poucet* tout en précisant que *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre,* publié en 1697 par Perrault, donnerait davantage lieu à des adaptations galantes[3]. En réalité, parmi les six « dramatisations »[4] de *Cendrillon* mentionnées dans les répertoires entre 1730 et 1785[5], trois pièces seulement sont aujourd'hui accessibles. Nous pouvons ainsi affirmer que les deux pièces de la Foire de 1730 et 1759, qui ont été préalablement étudiées[6], s'orientent vers le divertissement grivois, tandis que la pantomime de Parisau de 1779, dont nous avons récemment mis au jour deux versions[7], se tourne vers le divertissement spectaculaire à grand renfort de danses et de machines.

En revanche, ne figure pas dans les répertoires[8] la comédie de Desfontaines de 1795, *Cendrillon ou l'école des mères*, qui s'apparente donc à une septième adaptation dramatique. Selon les journaux, cette comédie en trois actes, en prose et en vaudevilles, est reprise ensuite en deux actes autour de 1800 et publiée comme telle[9]. Jouée initialement et exclusivement sur

---

[1] *Le Conte, la scène, Féeries,* n° 4, 2007.

[2] Martial Poirson, « Introduction », *Perrault en scène. Transpositions théâtrales des contes merveilleux 1697-1800*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions espaces 34, 2009, p. 8.

[3] *Ibid.*, p. 27-28.

[4] Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 396.

[5] Le premier recensement a été établi à partir du répertoire de Martial Poirson, *Perrault en scène*, *op. cit.*, p. 311-315.

[6] Isabelle Degauque, « Des Contes des *Mille et une nuits* à *La Pantoufle* de Marignier (1730) », *Féeries*, n° 4, 2007, p. 117-130. Jeanne-Marie Hostiou, Judith le Blanc et Jean-Charles Léon, « Notice » de l'édition critique de *Cendrillon* de Louis Anseaume, *Perrault en scène*, *op. cit.*, p. 71-89.

[7] Béatrice Ferrier, « *Cendrillon* au théâtre : enjeux de la réception enfantine du conte du XVIII^e^ au XXI^e^ siècle », *Théâtre d'enfance et de jeunesse : de l'hybridité à l'hybridation*, Isabelle de Peretti et Béatrice Ferrier (dir.), Arras, APU, 2016, p. 157-170.

[8] On ne la trouve ni dans le répertoire de Martial Poirson (*Perrault en scène, op. cit.*), ni dans celui établi par Christelle Bahier-Porte (en annexe du numéro de *Féeries*, *Le Conte, la scène, op. cit.*), ni dans celui de Clarence D. Brenner, *A Bibliographical list of plays in the French language, 1700-1789,* New York, AMS press, 1979 [1947]. Olivier Piffaut la mentionne toutefois avec une erreur de datation puisqu'il la fait apparaître en 1715 (Olivier Piffault (dir.), *Il était une fois… les contes de fées*, Paris, Seuil, BnF, 2001, p. 557).

[9] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, comédie en deux actes, en prose et en vaudevilles*, *représentée pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville, en l'an 8,* Paris, Barba, 1802. Dans la partie consacrée au « Théâtre du Vaudeville », la bibliographie de Maurice Tourneux précise que cette comédie en deux actes, en prose et en vaudevilles a été représentée pour la première fois sur cette scène en l'an VIII, soit en 1799, tout en signalant que la première représentation aurait eu lieu le 21 frimaire an IV, soit le 12 décembre 1795 (Maurice Tourneux, *Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution française*, Paris, Imprimerie nouvelle, Association ouvrière, 1890-1913, t. III, p. 853). Henri Welschinger indique déjà, dans le rapport du 22

la scène du Théâtre du Vaudeville, elle y est reprise, à la demande, en 1810 et 1811[10]. L'auteur, François Guillaume Fouques Deshayes, dit Desfontaines de la Vallée, qui écrit ou co-écrit de nombreuses pièces dramatiques[11], est un fervent partisan de la Révolution, auteur de chants patriotiques tels que *Le Devoir des mères* en 1795[12]. De fait, *Cendrillon ou l'école des mères*, qui exploite le contexte réaliste de maltraitance, et non plus le merveilleux que privilégiaient les autres reprises du XVIII^e^ siècle, délivre explicitement un message aux parents sur l'éducation de leurs enfants pour dénoncer les inégalités de traitement. Cette adresse ouverte aux parents se retrouve au tout début du XIX^e^ siècle dans une autre pièce atypique, qui s'inscrit cette fois dans l'esthétique féerique[13] : un mélodrame-féerie*, Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* d'Alexandre Furcy Guesdon[14]. Pourtant, comme la comédie de Desfontaines, ce mélodrame-féerie présente un message didactique sérieux. Il est joué devant un public adulte par les jeunes élèves du théâtre de la rue de Thionville en 1806, théâtre qui sera fermé en 1807

frimaire de l'an IV, que l'on donne la pièce nouvelle de *L'École des mères*, pièce « assez mince » dont « quelques maximes de bonne morale ont cependant été applaudies » (Henri Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution, 1789-1799, avec documents inédits*, Genève, Slatkine, 1968 [1880], p. 165). En effet, l'*Almanach des spectacles de Paris* pour l'an IX mentionne *L'École des mères,* comédie en trois actes, 1796 (p. 100). *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n^o^ 61, annonce le 10 nivôse de l'an IV (p. 50), « *Cendrillon, ou l'École des mères*, pièce en 3 actes » jouée quelques jours plus tôt au Vaudeville en précisant : « Il n'y a point ici, comme dans le conte, du merveilleux, des fées, une petite pantoufle de verre ; c'est une mère qui a trois filles, et qui leur partage inégalement sa tendresse ». La *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n^o^ 95, 5 nivôse an IV (p. 35) loue « cet ouvrage très bien joué » de Desfontaines, un « intéressant spectacle » qui arrache des larmes. Selon le site César (*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*), cette pièce aurait été jouée une cinquante de fois entre 1795 et 1799 au Vaudeville.

[10] Le *Journal de Paris* du 18/10/1810 mentionne, parmi la « famille des Cendrillons » alors en vogue, « *L'École des mères*, comédie-vaudeville en deux actes (par M. Desfontaines), représentée avec succès en 1795 » (p. 2113). Selon le *Journal de Paris*, la pièce est d'ailleurs rejouée au Théâtre du Vaudeville avec *La Cendrillon des écoles* et *Les six pantoufles ou le rendez-vous des Cendrillons* le 24/01/1811 mais aussi le 9 janvier, le 3 février (en tant que « spectacle demandé »), le 17 mars ou encore le 20 juin 1811. Sans que ce relevé prétende à l'exhaustivité, ajoutons que la notoriété de cette comédie est suffisante pour qu'elle apparaisse dans une parodie du Théâtre du Vaudeville le 1^er^ janvier 1811, selon le *Journal des débats* qui signale la « première représentation des *Six pantoufles, ou la Revue des Cendrillons* : la *Cendrillon ou l'école des mères*, qui se plaint d'avoir été pillée par la *Cendrillon* de l'Odéon ».

[11] Voir la notice 311 d'Alexandre Sokalski, *Dictionnaire des journalistes,* Jean Sgard (dir.), *http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/311-guillaume-fouques-deshayes* et Cardinal Georges Grente (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises*, *Le XVIII^e^ siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard et librairie générale française, 1995 [1960], p. 397.

[12] François Guillaume Desfontaines, *Le Devoir des mères,* musique de Rigel père, Paris, Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, [1795].

[13] Roxane Martin précise que la féerie n'est alors pas encore instituée comme genre en tant que tel au début du XIX^e^ siècle (voir Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864,* Paris, Champion, 2007, notamment la partie I « La féerie au cœur des genres (1791-1830) », p. 21-229).

[14] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, mélodrame-féerie à grand spectacle, en 4 actes et en prose, orné de chants, danses, métamorphoses, magie, costumes analogues au sujet : deux divertissements, le 1^er^ au 2^e^ acte, l'autre à la fin de la pièce. Paroles de MM. Alexandre [Guesdon] et Constant [Forgeaux], musique de M. Bianchi, ballet de M. Adam, représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre des élèves de la rue de Thionville, le mercredi 26 mars 1806,* Paris, Huguelet, an XIV, 1806. Cet auteur est moins connu que le précédent si ce n'est par son célèbre grand-père, Préville (Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique,* Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964 [1827-1839], t. XI, p. 170) qui fut comédien pendant 30 ans à la Comédie Française.

par le décret napoléonien[15]. La dimension spectaculaire y est nettement soulignée et annonce, au même titre que la pantomime de Parisau, la série des féeries qui débute, dans le cas de *Cendrillon*, en 1810[16]. Ces deux pièces atypiques apparaissent donc comme une transition entre le XVIII$^{e}$ et le XIX$^{e}$ siècle en soulevant la question des destinataires que sous-tend déjà le conte de Perrault[17].

Par conséquent, nous nous demanderons dans quelle mesure ces deux adaptations théâtrales de Cendrillon offrent au public une nouvelle lecture du conte de *Cendrillon* dans le contexte révolutionnaire. La démarche consistera à croiser les principales caractéristiques du conte de Perrault et leur exploitation par les procédés théâtraux.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'histoire de Cendrillon relue comme une situation de maltraitance qui s'inscrit dans les genres du drame et du mélodrame. Mais conformément à ces codes génériques, l'héroïne ne saurait rester une victime et l'écriture scénique revisite le parcours initiatique du conte. C'est ainsi que nous pourrons analyser en dernière partie la manière dont la moralité est adaptée au contexte historique *via* les scénographies.

## 1. La situation de maltraitance sous l'influence du drame et du mélodrame

Dans les deux pièces, les personnages féminins obéissent à une construction manichéenne identique à celle du conte puisque Cendrillon est l'enfant brimée en dépit de ses qualités, au profit de ses demi-sœurs ou de sa belle-sœur. Le conte de Perrault permet de souligner les inégalités de traitement entre les enfants de pères différents, dans la comédie de Desfontaines, ou de mères différentes, dans le mélodrame-féerie de Furcy Guesdon. Dans le premier cas, la mère refuse de considérer Cendrillon, sa plus jeune fille, comme les aînées en raison des « tourments » que lui a fait endurer son dernier mari[18]. Dans le second cas, la belle-

[15] Philippe Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus 1402-1986*, Paris, Éditions de l'Amandier, 1999, p. 339.
[16] Ces deux pièces précèdent la vogue des Cendrillons de 1810, qui devient un véritable phénomène de mode puisque chaque théâtre ou presque représente une Cendrillon, ce qui donne lieu à plusieurs parodies en décembre 1810 comme *Les Six Pantoufles ou le Rendez-vous des Cendrillons* ou encore *La Fête de Perrault, ou l'Horoscope des Cendrillons* (voir Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864, op. cit.* et Noémie Courtès, « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX$^{e}$ siècle », *Féeries,* n$^{o}$ 4, 2007, p. 73-88).
[17] Comme l'a notamment montré Marc Escola, la dédicace et la préface de Perrault suggèrent plusieurs lecteurs ou plusieurs niveaux de lecture (Marc Escola, *Contes de Charles Perrault,* Paris, Gallimard, 2005, p. 26-27, p. 39, p. 66-69).
[18] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, op. cit.*, I, 5, p. 9 : « Ce sont les traits, la voix, le maintien de son père, et je ne puis la voir, sans me rappeler les tourments que sa jalousie m'a fait souffrir… D'ailleurs, plus j'étudie cette petite fille, et plus je m'aperçois que sa réserve, à mon égard, n'est autre chose que

mère privilégie sa propre fille, à l'instar du conte[19]. Sans surprise, Cendrillon occupe donc la position de servante, une position que les pièces rendent vraisemblable non par la mort de la mère, comme dans le conte, mais par celle du père[20].

Si les sœurs s'opposent symétriquement à Cendrillon, elles ne s'apparentent toutefois pas aux tortionnaires du conte mais davantage à des complices plus ou moins contraintes par l'attitude maternelle. Dans la comédie de 1795, elles reprochent à leur mère sa conduite à l'égard de leur demi-sœur même si la prise de conscience surgit tardivement au moment où la situation risque d'affecter leur confort matériel, dès l'instant que le tuteur de Cendrillon retire son soutien financier[21]. Dans le mélodrame-féerie de 1806, la belle-sœur semble vouloir prendre la défense de Cendrillon non sans admettre pourtant qu'« elle est si sotte »[22]. Quoi qu'il en soit, leur responsabilité est atténuée par rapport à celle de la mère ou belle-mère, sur qui repose toute l'accusation de maltraitance, à peine évoquée au début du conte de Perrault.

Le personnage maternel devient de ce fait un personnage central sur les scènes des boulevards. La pièce de 1795 porte pour sous-titre *L'école des mères*, en témoignage d'une double influence, celle de la comédie classique et celle de la comédie nouvelle[23]. Ce sous-titre évoque en effet le titre des pièces de Marivaux et de Nivelle de la Chaussée, encore jouées en cette fin de siècle. La comédie de Marivaux, créée aux Italiens en 1732, permet d'ailleurs d'établir le lien avec *L'École des femmes* de Molière, comme le rappellent Henri Coulet et Michel Gilot dans leur édition de la Pléiade[24]. Ainsi, *via* le texte relais de Marivaux, *Cendrillon ou l'école des mères* se situe dans la lignée de la tradition moliéresque avec sa visée moralisatrice. La comédie larmoyante de Nivelle de la Chaussée, quant à elle, créée en 1744 au

---

de la dissimulation, le plus odieux des défauts… Quelle différence avec ses sœurs dont le caractère est si prévenant ! ».

[19] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, I, 1, p. 3 : « Ma sœur passe ses jours au sein des plaisirs et des fêtes, tandis que je suis chargée des travaux les plus grossiers du ménage » (monologue de Cendrillon).

[20] On comprend dès lors que le conte qui, selon Nicole Belmont, porte sur le deuil de la mère, est totalement revisité dans les pièces de théâtre (Nicole Belmont, « Cendrillon : une affaire de femmes ? », *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre (dir.), Paris, José Corti, 2007, p. 363-379).

[21] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, op. cit.*, II, 9, p. 40-41.

[22] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, I, 2, p. 4.

[23] Jean Dagen dénonce le caractère réducteur de l'adjectif « larmoyant » pour qualifier la comédie de La Chaussée et met en évidence « son rôle dans l'invention du drame » (Jean Dagen, « Introduction », *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle,* Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand (dir.), Paris, PUPS, 2012, p. 20).

[24] Marivaux, *L'École des mères, Théâtre complet*, Henri Coulet et Michel Gilot éd., Paris, Gallimard, 1994, t. II, p. 794. La notice signale « une timide tentative de reprise, à la Comédie-Italienne, en 1779 » avec 5 représentations puis un retour à la Comédie-Française en 1809 le 11 avril, sous le titre *La Petite École des mères* en référence à Nivelle de La Chaussée (*ibid.,* p. 806). Mais le récent répertoire d'André Tissier (*Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992-2002, t. I, p. 235, 248, 267 et t. II, p. 80) relève 30 représentations entre 1791 et 1794 au Théâtre Français (1791), au Théâtre Molière (1791), au Théâtre du Marais (1791), au Théâtre de la République (1793-1794).

Théâtre Français, est régulièrement représentée à Paris entre 1789 et 1794[25]. Ces deux comédies de la première moitié du XVIII[e] siècle révèlent la tyrannie d'une mère qui veut sacrifier le bonheur de sa propre fille. Chez Marivaux, elle veut obliger sa fille à épouser un vieux mari de bonne condition sociale[26] ; chez Nivelle de la Chaussée, elle refuse de faire sortir sa fille du couvent pour privilégier la promotion sociale de son fils[27].

La comédie de Desfontaines se concentre en effet sur un huis clos familial autour des difficultés financières de la mère qui expliquent en partie les brimades subies par Cendrillon : le conte devient une sorte d'arrière-plan destiné à dresser une situation réaliste dépourvue de tout merveilleux. Il fournit le contexte d'un drame bourgeois teinté de scènes pathétiques, conformément à l'évolution des genres dramatiques dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

La figure maternelle n'est plus incarnée par le personnage monolithique du conte mais par un personnage théâtral qui évolue, voire qui manifeste ses émotions. Ainsi, chez Desfontaines, la scène finale d'harmonie familiale réfère au drame. Notons que dans le mélodrame-féerie de 1806, c'est la mère qui demande pardon à sa fille lors du dénouement[28]. Le pardon final que Cendrillon accorde à ses sœurs dans le conte de Perrault est donc relu au théâtre en fonction des codes génériques du drame, et plus précisément en fonction des liens entre mère et fille de manière à susciter le *pathos*. Le personnage maternel est construit de façon plus nuancée au théâtre pour se conformer aux valeurs du moment : l'unité du microcosme familial garantit celle du macrocosme étatique.

Le mélodrame-féerie de 1806, pour sa part, appartient à un genre hybride au moment où le mélodrame commence à se fixer[29]. Caractérisé par le grand spectacle, composé de chants et de tirades parlées, le genre mélodramatique repose essentiellement sur la lutte du Bien contre le Mal pour rassembler le public autour de valeurs fédératrices, en particulier après la Révolution.

Par conséquent, on ne sera guère surpris que la tyrannie, propre à la figure maternelle, bascule au quatrième acte vers celle du sultan : le conte ouvre une forme de « continuation », proche de la « prolongation »[30]. La tyrannie maternelle est relayée par la tyrannie

[25] Selon le répertoire d'André Tissier, 10 représentations ont lieu de 1789 à 1792 (*ibid.*, t. I, p. 66 et 267).
[26] Marivaux, *L'École des mères, op. cit.,* I, 5, p. 91.
[27] Nivelle de La Chaussée, *L'École des* mères, Paris, Prault fils, 1745, II, 1, p. 28.
[28] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, IV, 6, p. 36 : « Myrka : Ma chère amie, me pardonneras-tu ?/ Cendrillon : Votre repentir suffit pour me désarmer… ».
[29] Selon Jean-Marie Thomasseau, le mélodrame n'apparaît dans sa définition moderne qu'à partir de 1802 sous la plume de Pixérécourt (Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de « Coelina » (1800) à « L'Auberge des Adrets » (1823)*, université de Lille III, Service de reproduction des thèses, 1974, p. 42 et suivantes).
[30] Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.,* p. 222-242.

institutionnelle. Le despote oriental, qui veut épouser Cendrillon, n'hésite pas à emprisonner celui qu'elle aime. L'intrigue traditionnelle du mariage forcé est déplacée hors de la sphère familiale pour faire de Cendrillon une figure de la révolte contre les injustices et au service du droit individuel. Cendrillon devient donc le symbole du personnage révolté contre la tyrannie : c'est elle qui fournit les armes pour se libérer du joug du tyran[31], dans la lignée des figures de guerrières de certaines pièces de la période révolutionnaire, ce qui n'est pas sans échos pour le public après les événements de 1789.

Dans les pièces de 1795 et 1806, le conte est revisité sur la scène en fonction de l'actualité et des valeurs d'égalité. Ces pièces résonnent en effet singulièrement dans l'esprit du public après les lois de 1789 et 1793 sur les droits de succession[32], de nouveaux décrets permettant aux enfants naturels de prétendre aux mêmes droits que les enfants légitimes, ce qui fait de Cendrillon une figure phare au moment où ont lieu de nombreux procès. Dans ces conditions, Cendrillon ne réalise plus son parcours initiatique à l'aide de la magie.

## 2. Un parcours initiatique revisité par l'écriture scénique

Les deux pièces maintiennent le prénom de Cendrillon comme signe de connivence à l'égard du public[33]. On reconnaît les principaux traits de caractère du personnage, explicites chez Perrault, à savoir la patience, la souffrance résignée et la générosité. En revanche, les données implicites, telles que l'ingéniosité ou la ruse, sont renforcées et transformées en une force morale individuelle. Cendrillon devient ainsi un personnage nouveau qui prend en main son destin sans se laisser guider par les circonstances, si favorables soient-elles[34]. Ce passage de l'apparente passivité du conte au dynamisme de Cendrillon revisite le parcours initiatique, rythmé par des coups de théâtre qui rendent visibles les écarts par rapport à la trame narrative du conte.

Si ces pièces respectent le dénouement de Perrault – Cendrillon est sauvée et son pardon aboutit à l'harmonie –, les coups de théâtre successifs créent la surprise aussi bien du côté de la conduite de l'action dramatique que du côté de l'horizon d'attente des spectateurs. Par le

---

[31] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, IV, 3, p. 33, didascalie : « Cendrillon fait un geste et Aly-Back est subitement dégrisé : il jouit de toute sa raison, en même temps un trophée d'armes s'élève et présente toute l'armure et les vêtements nécessaires à Aly-Back, qui s'en revêtit [*sic*] ».

[32] Voir les travaux d'Albert Soboul, *Dictionnaire historique de la révolution française*, Paris, PUF, 1989, p. 1001.

[33] Martial Poirson, *Perrault en scène*, *op. cit.*, p. 14.

[34] Cendrillon apparaît au contraire comme un personnage d'action et de refus : elle refuse d'ailleurs l'aide de Manon, la servante, construite comme un double de la bonne fée, pour ne pas mettre sa mère dans l'embarras (I, 2, p. 6-7).

principe même de réécriture, le coup de théâtre fonctionne en effet doublement : au-delà de la rupture dramatique, au-delà de son fonctionnement interne propre au genre théâtral, il développe un rôle externe en lien avec la réception et la mémoire du public. Le coup de théâtre n'est plus seulement un procédé intragénérique modifiant le cours de l'action, il acquiert une dimension extragénérique pour devenir un vecteur culturel qui rappelle le texte source tout en le revisitant de manière simultanée.

C'est ainsi que le dénouement attendu est totalement modifié dans la comédie de Desfontaines : le coup de théâtre final est provoqué par Cendrillon elle-même qui refuse d'abandonner sa mère et ses sœurs. La pièce s'éloigne donc en apparence de la fin heureuse du conte où Cendrillon trouve le bonheur en quittant la demeure paternelle, aboutissement du parcours initiatique qui conduit de l'enfance à l'âge adulte. Elle refuse ici le sort favorable que lui propose son tuteur, qui remplit un rôle équivalent à celui du prince dans l'achèvement du parcours initiatique. Elle préfère s'enfuir pour retrouver sa mère, et de ce fait, se sauver elle-même en gagnant l'amour maternel tant désiré[35]. Ainsi le parcours initiatique ne conduit plus à la sortie de l'enfance, au départ du foyer paternel, comme le notait Nicole Belmont[36], mais au contraire à son inscription au sein du foyer de l'enfance où Cendrillon conquiert une place légitime. L'esthétique du drame bourgeois l'emporte ainsi sur celle du conte sans pour autant modifier le bonheur de Cendrillon. Notons que cette fin est rendue vraisemblable par l'âge du personnage. Tandis que ses sœurs aînées sont sur le point de se marier, on peut supposer que Cendrillon, la dernière, n'a pas encore atteint l'adolescence et a besoin de l'amour maternel pour se construire.

Dans le mélodrame-féerie de 1806, le coup de théâtre survient à la fin de l'acte III, au moment où le conte se dénoue, en l'occurrence après l'épreuve réussie du soulier[37], après la reconnaissance de Cendrillon par le sultan qui la demande en mariage[38]. Or cet acte III se clôt par le refus catégorique de Cendrillon, amoureuse d'un troubadour[39], qui est en réalité un génie, selon la tradition du conte oriental. De nouveau, les valeurs du cœur, de l'amour, l'emportent

[35] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, op. cit.*, « Madame Fierval l'embrassant » (II, 10, p. 43) et Madame Fierval « en pressant Cendrillon » (II, 11, p. 44).
[36] Nicole Belmont, « Cendrillon : une affaire de femmes ? », *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, *op. cit.*, p. 377 et 379.
[37] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, II, 4, p. 27.
[38] *Ibid.,* II, 6, p. 29.
[39] *Ibid.,* II, 6, p. 30 : « Seigneur, je regrette de ne pouvoir mériter par mon obéissance, toutes les bontés dont vous m'honorez, mais j'ai trop de délicatesse pour vous offrir une main que le cœur ne pourrait accompagner. […] Le Sultan : « J'ai peine à retenir mon indignation. Séparez ces deux amants et plongez ce jeune téméraire dans les plus sombres cachots ».

sur la richesse matérielle. Le jeu avec le conte de Perrault est ici manifeste pour tromper l'attente du spectateur.

C'est pourquoi la scène topique du bal, scène de grand spectacle et de séduction, ne constitue pas la scène clef de ces pièces. Les qualités de Cendrillon ne sauraient se résumer à sa seule beauté, ni même à la magie, par ailleurs totalement absente de la pièce de Desfontaines. En revanche, un type de scène similaire fait intervenir le procédé de théâtre dans le théâtre puisque Cendrillon y apparaît en représentation, si ce n'est qu'elle suscite désormais l'admiration par ses qualités intellectuelles, sensibles et morales. En effet, dans la comédie de Desfontaines, la leçon de chant atteste de la supériorité de Cendrillon sur ses sœurs de même que sa modestie non feinte[40]. Dans le mélodrame-féerie de 1806, le jeu mondain de la conversation démontre de nouveau l'adresse de Cendrillon et son indulgence vis-à-vis de sa belle-mère. La conversation sous forme de divertissement de société s'apparente à une mise en abyme du conte et de la pièce puisque le sujet est formulé de la manière suivante : « Une belle-mère injuste, contraint sa belle fille à se livrer aux travaux et aux occupations les plus grossiers du ménage, tandis qu'elle et sa fille se livrent chaque jour à de nouveaux plaisirs »[41].

Dans les deux cas, il s'agit d'exercices relatifs à l'éducation des jeunes filles. Or cette réflexion surgit à un moment historique où l'on accorde une importance première à l'éducation des enfants et des citoyens, où l'on fait aussi appel au « devoir des mères » ainsi qu'en témoigne le chant patriotique composé par Desfontaines lui-même. Dans les deux pièces, en effet, la mauvaise mère est démasquée. Bien que la leçon ne soit pas immédiate, elle demeure efficace puisque chaque pièce s'achève par une volte-face finale où la mère demande à Cendrillon son pardon[42]. Le parcours initiatique serait donc moins celui de Cendrillon que celui de la figure maternelle capable de revenir sur ses erreurs, capable de passer d'un état ancien à un état nouveau, état nouveau dans lequel l'enfant est respecté en tant que tel.

## 3. Une moralité détournée ou retrouvée : des pièces didactiques à l'adresse des parents et des citoyens

[40] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, op. cit.*, I, 10 et 11, p. 18.
[41] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, II, 8, p. 20. Or tandis que Cendrillon a remporté l'épreuve par son esprit, elle conclut ainsi : « Quels que soient les torts des parents, leur volonté est sacrée : le devoir des enfants est de s'y soumettre sans murmure » (II, 8, p. 21).
[42] Sans doute n'est-il pas anodin qu'il place une scène de travestissement qui a elle aussi trait au théâtre dans le théâtre puisque Manon, sous une fausse identité, tente de donner une leçon à la mère de Cendrillon en lui faisant prendre conscience de son injustice : elle énumère les qualités de Cendrillon en employant la prétérition mais la mère en prend ombrage et démasque violemment Manon (II, 3, p. 29).

Le fait est que les deux pièces adressent un message à l'auditoire à l'instar du conte. Chaque pièce délivre un message final qui s'appuie sur la rupture énonciative de la morale du conte, selon le principe de double destination. Dans la pièce de Desfontaines, le tuteur, devenu figure de justice paternelle, s'adresse en ces termes à Cendrillon et à ses deux demi-sœurs vouées à être mères à leur tour : « Qu'à jamais, de tous vos enfants, / Même amour y soit le partage ; / Avoir pour tous les mêmes yeux, / Dans tous les temps à chacun d'eux »[43]. Le mélodrame-féerie de 1806 ménage une critique semblable de l'éducation inégalitaire à travers le jeu de conversation[44] et les paroles finales que Cendrillon adresse à sa belle-mère : « n'oubliez pas que les parents doivent à leurs enfant un égal partage de tendresse, et que dépouiller les uns pour enrichir les autres, c'est outrager la nature »[45]. C'est d'ailleurs ce dernier point que retient une parodie de 1810 jouée aux Variétés, *La Petite Cendrillon ou la chatte merveilleuse* : « Vous, parents, dont la faiblesse / Du sang brise le lien, / Ah ! rappelez-vous sans cesse / Que l'enfant que l'on délaisse, / Peut-être de votre vieillesse, / Sera l'unique soutien »[46].

Tandis que le conte de Perrault fait appel à la raison de son lectorat pour en décoder les « moralités », pour en percevoir la dimension allégorique, la mise en scène sollicite davantage le spectateur par l'émotion que génèrent les effets visuels et sonores. Chez Desfontaines, le message dispensé au public est plus généralement contenu dans les vaudevilles. Il est ainsi véhiculé par la musique, par ses vertus mnémotechniques, afin de favoriser l'éducation du public. Nombre de maximes en vers sont portées par les personnages de Michel ou de Manon qui incarnent la voix du peuple, ses valeurs simples et naturelles, des valeurs familiales centrées sur l'amour inné que l'on voue à ses enfants hors de toute autre considération sociale : « … Et je dis que bon père et bonne mère, / Aiment également leurs enfants… »[47], explique Michel tout en faisant rimer plus loin « cadet » et « contrefait »[48] pour dénoncer une idée reçue. Manon loue également la force de la nature, la seule qui soit légitime[49], avant le tableau de réconciliation. C'est d'ailleurs le duo des deux serviteurs qui cautionne la métamorphose de la mère et sa sincérité auprès du tuteur encore circonspect : « C'est la nature qui la presse »[50],

[43] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, op. cit.*, II, 11, p. 46.
[44] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, II, 8, p. 20-21.
[45] *Ibid.*, IV, 6, p. 36.
[46] *La Petite Cendrillon ou la chatte merveilleuse, folie-vaudeville en un acte, de MM. Désaugiers et Gentil, représentée, pour la première fois, sur le théâtre des Variétés, le 12 novembre 1810,* Paris, Barba, 1810, sc. 17, p. 40.
[47] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, op. cit.*, I, 13, p. 21.
[48] *Ibid.*, II, 4, p. 38
[49] « Tôt ou tard on r'vient à soi/ La nature fait la loi/ Même désir vous presse, / Goûtez-en l'ivresse », *ibid.*, II, 10, p. 43.
[50] *Ibid.*, II, 11, p. 44

assurent-ils d'une seule voix. L'émotion est d'autant plus accrue lorsque la mère elle-même se repend dans un vaudeville adressé au public : « Ah ! que le cri de la douleur, / Jusques à vous se fasse entendre, / Jeunes mères !... »[51]. La pièce de 1795 fait donc appel aux émotions tant par la musique que par les tableaux qui réservent des scènes pathétiques : la scène finale d'embrassades entre mère et filles est digne de l'esthétique du tableau[52]. Or les larmes rassemblent, fédérant le public autour de valeurs communes[53].

Cette émotion est d'un ordre différent dans le mélodrame-féerie de 1806, qui réunit également les spectateurs, en faveur du Bien incarné par le personnage de Cendrillon. Ce ne sont plus les larmes qui sont convoquées à cet effet[54] mais le grand spectacle de l'acte IV, dernier acte d'inspiration orientale ayant recours aux machines et aux changements à vue. À l'instar du conte de Perrault, cet acte spectaculaire s'achève par la cérémonie du mariage de Cendrillon : « Il s'élève un autel, l'Amour avec son flambeau allume le feu sacré, et les unit »[55]. L'amant révèle alors sa réelle identité, celle d'un génie qui voulait être aimé pour lui « et non pour [ses] prestiges »[56]. La parenthèse orientalisante rejoint donc le conte de Perrault à travers le triomphe des valeurs du cœur sur les apparences, sur les biens matériels, et dans un jeu métatextuel, sur la magie, magie du conte mais aussi magie du spectacle. En effet, ce triomphe de l'amour qui éclaire tous les personnages renforce la dernière réplique de Cendrillon qui s'adresse à sa belle-mère et au public[57]. Cette rupture de l'illusion théâtrale invite alors le public à lire les sous-entendus du spectacle : l'émerveillement ne doit pas faire oublier le réel mais doit au contraire valoriser le message diffusé.

Ces deux pièces traitent de l'éducation qu'un bon parent doit dispenser à ses enfants, une éducation sous le sceau de la justice et de l'égalité, repensant ainsi la seconde moralité de Perrault autour de l'élévation sociale par le roi. C'est la générosité de l'enfant, lequel est tout amour, qui donne une leçon aux parents maltraitants. Cette seconde leçon[58], avec laquelle Perrault garde une distance amusée[59], est renouvelée et contextualisée sur les scènes de la

[51] *Ibid.*, II, 9, p. 41.
[52] Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1998.
[53] Voir notamment Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle,* Paris, P.U.F., 1999.
[54] La pièce n'est toutefois pas exempte de *pathos*, notamment lors de la séparation des amants victimes de la tyrannie du Sultan.
[55] [Alexandre Furcy Guesdon], *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, op. cit.*, IV, 6, p. 35.
[56] *Ibid.*, IV, 6, p. 36.
[57] *Id.*
[58] Perrault, *Cendrillon, Contes,* Jean-Pierre Collinet éd., Paris, Gallimard, 1981 [1697], p. 178 : « Autre 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 ».
[59] Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées : du classicisme aux Lumières,* Paris, Desjonquères, 2005, p.126-137.

Révolution et de la période qui suit. Ni la naissance, ni les protecteurs ne garantissent plus un meilleur sort : il faut au contraire dénoncer toutes les injustices, morales et sociales, et revendiquer l'amour désintéressé comme le socle d'une société juste fondée sur l'égalité entre les êtres. Le théâtre apparaît donc bel et bien comme une école du citoyen qui s'appuie sur la dimension didactique des contes, qui rend perceptible la morale du conte en lui conférant une autre historicité[60].

Les deux pièces du corpus convoquent donc de deux façons le conte de Perrault : la comédie de Desfontaines l'utilise comme un canevas qui justifie les circonstances de la maltraitance, le mélodrame-féerie l'utilise comme l'hypotexte principal auquel vient s'ajouter le conte oriental. D'un côté, le conte est dépouillé de toute magie et transformé en univers réaliste, accroissant le *pathos* de la situation dans l'esthétique du drame bourgeois. De l'autre, le conte fait office de cadre merveilleux propre au grand spectacle et conforme à l'esthétique du mélodrame. Mais les deux pièces détournent le conte savant, dont elles proposent une lecture sérieuse, en l'actualisant dans le tournant révolutionnaire, selon les valeurs en cours après 1789, autour de l'égalité des enfants dans le microcosme familial, grâce au transfert du parcours initiatique de Cendrillon en direction du personnage maternel. Ces pièces donnent donc à lire le conte de Perrault comme une œuvre patrimoniale qui rend d'autant plus percutant le message de fraternité et d'égalité : la scène devient à elle seule une école du citoyen qui aide les spectateurs à devenir de bons parents pour garantir l'harmonie sociale. Les mères seront d'ailleurs progressivement remplacées par les pères dans les pièces postérieures en 1810 qui feront aussi apparaître le personnage du précepteur.

Certes, on pourrait penser que ces pièces instrumentalisent le conte savant dont elles exploitent essentiellement la dimension didactique pour transmettre le message du droit à l'égalité dans l'éducation[61]. En réalité, la scène opère un jeu conscient avec l'écriture de Perrault. Elle ne convoque pas une lecture allégorique du conte mais propose une lecture littérale, soit du cadre fictionnel, soit de la moralité. Elle dépasse la simple actualisation pour engager une réflexion esthétique : l'évolution des genres dramatiques du XVIII$^{e}$ siècle réactive

[60] On relève un certain nombre d'allusions au contexte historique dans la comédie de Desfontaines qui dénonce aussi les inégalités sociales entre maîtres et valets (François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon ou l'école des mères, op. cit.*, II, 5, p. 35) et qui prône la solidarité (*ibid.,* II, 2, p. 26).

[61] Une *Cendrillon des écoles* (*La Cendrillon des écoles, ou le Tarif des prix, comédie-vaudeville en 1 acte, en prose, par M. de Saint-Rémy [Chazet et J.-B. Dubois]*, Paris, Lecouvreur), jouée en 1810 sur le théâtre du Vaudeville, transpose la fable dans un pensionnat sur le même ton que la pièce de Desfontaines de 1795.

le parcours initiatique du conte et, inversement, le conte, connu du public, remotive le coup de théâtre. C'est donc de la spécificité du spectacle et de sa réception que naît un dialogue étroit et mutuel entre les genres.

Le conte, qui implique un rapport de connivence culturelle, renforce le message moral et politique tandis que les procédés scéniques fédèrent la salle autour des valeurs défendues, à la manière des fêtes qui se déroulent sous la Révolution, grâce à l'oralité et aux émotions. Dans ce cas, n'est-ce pas l'esprit du conte populaire que les scènes révolutionnaires permettraient de retrouver, à défaut d'en restituer la signification symbolique, tout en s'appuyant sur le conte savant de Perrault pour en extraire la dimension didactique, surexploitée dès la seconde moitié du XIX$^{e}$ siècle dans les versions pour enfants ?

Béatrice Ferrier
Univ. Artois, UR 4028, Textes et Cultures, F-62000 Arras, France