L'OISEAU BLEU
Revue du conte et de la littérature de jeunesse

*L'Oiseau Bleu*
**8 / 2025**
**« Blanche Neige » au-delà du conte : traversée des genres et des cultures**

---

# « Blanche-Neige » à la scène aujourd'hui : options dramaturgiques

Snow White on stage today : dramaturgical options

Christiane CONNAN-PINTADO
Université de Bordeaux, équipe Plurielles, UR 24142, université Bordeaux Montaigne

---

**Édition électronique**
URL : https://revueloiseaubleu.fr/
ISSN 2781-954X

---

**Éditeur**
Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

---

**Droit d'auteur**

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'OISEAU BLEU
Revue du conte et de la littérature de jeunesse

# « Blanche-Neige » à la scène aujourd'hui : options dramaturgiques

Christiane CONNAN-PINTADO
Université de Bordeaux, équipe Plurielles (UR 24142, université Bordeaux Montaigne)

**Résumé**

Les adaptations à la scène du plus célèbre des contes des Grimm se multiplient à partir des années 1940, sous l'influence du long métrage d'animation de Disney : le catalogue général de la BnF en recense différentes modalités – ballet, féerie, spectacle humoristique, comédie musicale, etc. Moins nombreuses, les pièces publiées relèvent le plus souvent du genre parodique et visent à divertir le jeune lecteur en jouant avec sa culture littéraire. Nous proposons de nous attacher à un théâtre de création plus exigeant, à partir d'un corpus de pièces récentes qui se fondent de manière singulière sur le récit séculaire. Chacune de ces réécritures théâtrales mérite attention, que le conte avance masqué (Fanny Carel, *Fleur d'hiver*, L'École des loisirs, 2014), cultive sa fibre poétique (Christophe Sigognault, *Blanche-Neige tragédie*, Julien Nègre éditeur, 2019), actualise sa diégèse (Samuel Hercule et Métilde Weyergans, *Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin*, La ville brûle, 2016) ou dynamite le système des personnages (Marie Dilasser *Blanche-Neige, histoire d'un prince,* Les Solitaires intempestifs, 2019). Les choix dramaturgiques de ces pièces témoignent de la diversité des discours adressés à la jeunesse à partir de l'un des textes les plus connus au monde. On pourra les lire en regard de la pièce pour adultes de Claudine Galéa – par ailleurs autrice pour la jeunesse – qui, dans *Blanche Neige foutue forêt* (Éditions espaces 34, 2018), intègre le conte à la liste des personnages.

**Mots-clés :** Blanche-Neige ; conte ; théâtre pour la jeunesse ; dramaturgie ; reconfiguration

**Abstract Snow White on stage today: dramaturgical options**

Stage adaptations of the most famous of the Grimm fairy tales proliferated from the 1940s onwards, under the influence of Disney's animated feature films: the BnF's general catalog lists various types of adaptations - ballet, fairy tale, comedy show, musical, etc. Less

numerous, the published plays are more often than not parodic in nature, and aim to entertain young readers by playing with their literary culture. We propose to focus on a more demanding form of creative theater, based on a corpus of recent plays that take a singular approach to the age-old tale. Each of these theatrical rewrites deserves attention, whether the tale advances masked (Fanny Carel, *Fleur d'hiver,* L'École des loisirs, 2014), cultivates its poetic fiber (Christophe Sigognault, *Blanche-Neige tragédie*, Julien Nègre éditeur, 2019), updates its diegesis (Samuel Hercule and Métilde Weyergans, *Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin*, La ville brûle, 2016) or dynamites the character system (Marie Dilasser *Blanche-Neige, histoire d'un prince*, Les Solitaires intempestifs, 2019). The dramaturgical choices made in these plays testify to the diversity of discourses addressed to young people based on one of the world's best-known texts. They can be read alongside the play for adults by Claudine Galéa - also an author for young people - who, in *Blanche Neige foutue forêt* (Éditions espaces 34, 2018), includes the fairy tale in her list of characters.
**Keywords**: Snow White; fairy tale; children's theater; dramaturgy; reconfiguration

Le plus célèbre conte des Grimm a connu à ce titre le plus grand nombre de rééditions, reformulations, réécritures et transpositions dans toutes les sphères de la représentation. Les adaptations à la scène se multiplient à partir des années 1940, sous l'influence du long métrage d'animation de Disney et le catalogue général de la BnF recense différentes modalités du spectacle vivant autour de ce conte – ballet, féerie, spectacle humoristique, comédie musicale, etc. À la suite de Marie Bernanoce[1], on distinguera le « théâtre jeune public », regroupant les spectacles qui ne font pas forcément l'objet d'une publication et le « théâtre jeunesse », c'est-à-dire les pièces publiées chez des éditeurs spécialisés, et dont certaines n'ont pas forcément été soumises à l'épreuve du plateau. Qu'elles soient publiées ou non, les reprises de « Blanche-Neige » au théâtre se signalent avant tout par une tonalité parodique, de plus ou moins bon aloi, afin de divertir le jeune lecteur en jouant avec les éléments de sa culture : par exemple, la pièce qui a reçu le Molière du jeune public en 2022 atteste par son titre, *Blanche-Neige et les sept nains*, et par ses costumes, la prégnance de l'influence de Disney, pimentée d'innovations

[1] Marie BERNANOCE, *À la découverte de cent et une pièces*. *Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 1, Montreuil-sous-Bois, Éd. Théâtrales, 2006, *passim.*

techniques mises en évidence par l'argumentaire publicitaire qui annonce « des hologrammes et du mapping pour encore plus de féerie[2] ».

Nous nous intéresserons à un théâtre de création plus exigeant, à partir d'un corpus de pièces récentes, publiées entre 2014 et 2019, afin d'observer et d'interroger l'équilibre ou la concurrence qui mettent en tension les deux formes combinées du conte et du théâtre, un tandem qui a retenu l'attention de la critique[3]. Il s'agit de se demander ce qui reste du conte au théâtre et réciproquement ce que peut apporter le théâtre au conte et dans quelle mesure il parvient à le perpétuer, ou à le renouveler. Les pièces retenues peuvent être classées en fonction de leur relation au conte source, selon qu'elles en respectent globalement le cadre et les personnages – comme *Blanche-Neige tragédie*[4] et *Fleur d'hiver*[5]– ou bien qu'elles s'en affranchissent délibérément sur le plan esthétique et idéologique, comme on le verra avec *Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin*[6] et *Blanche-Neige, histoire d'un prince*[7]. Nous évoquerons en conclusion *Blanche Neige foutue forêt*[8], la pièce pour adultes de Claudine Galea – qui est par ailleurs autrice de théâtre pour la jeunesse.

**Une fidélité relative**

À notre connaissance, les deux premières pièces, *Blanche-Neige tragédie* et *Fleur d'hiver*, n'ont pas donné lieu à représentation. Leurs auteurs, Christophe Sigognault et Fanny Carel sont pourtant des acteurs du monde du théâtre, et même du théâtre jeune public. Leur proposition dramaturgique reste donc exclusivement textuelle.

Les indices externes des deux publications font allégeance au conte source, directement ou de manière cryptée. Le titre *Blanche-Neige tragédie* inclut une précision rhématique qui inscrit la pièce de Christophe Sigognault dans le genre le plus noble du théâtre, et rappelle

[2] *Blanche-Neige et les sept nains*, adaptation et mise en scène d'Olivier Solivérès, d'après le conte des frères Grimm. Voir [En ligne] https://www.offi.fr/enfants/theatre-de-la-gaite-montparnasse-2363/blanche-neige-et-les-sept-nains-80965.html, consulté le 12 mars 2023.

[3] Pour ne citer que des études publiées au XXIe siècle : Martial POIRSON et Jean-François PERRIN, *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe-XIXe siècles)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2011, et le n° 4 de la revue *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVIIe-XIXe siècles)*, « Le conte, la scène », 2007. Dans le cadre du livre de jeunesse, nos derniers articles sur la question : « Nouveaux Chaperons en scène dans le théâtre contemporain pour la jeunesse », *L'oiseau bleu,* n° 4, université de Lille, juillet 2023 [En ligne] https://revueloiseaubleu.fr/dossier/le-petit-chaperon-rouge-dans-ses-expansions-hypertextuelles-et-hypericoniques/ et « Reconfigurer « Hansel et Gretel » pour la scène : enjeux esthétiques et idéologiques de la transposition théâtrale contemporaine », *Syn-Thèses*, 13, université Aristote de Thessaloniki, p. 91-100. 2022 [En ligne] https://ejournals.lib.auth.gr/syn-theses/issue/view/1142

[4] Christophe SIGOGNAULT, *Blanche-Neige tragédie,* ill. Yoshiko Tesaki, Paris, Julien Nègre éditeur, 2019.

[5] Fanny CAREL, *Fleur d'hiver*, Paris, L'École des loisirs, « Théâtre », 2014.

[6] Samuel HERCULE et Métilde WEYERGANS, *Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin*, Montreuil, La ville brûle, 2016.

[7] Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un prince,* Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019.

[8] Claudine GALEA, *Blanche-Neige foutue forêt*, Les Matelles, Éditions espaces 34, 2018.

l'enchaînement inéluctable des péripéties du conte. Comme une héroïne antique, Blanche-Neige est marquée au sceau du destin par la mort de sa mère et par l'acharnement de sa marâtre à la détruire. Le prière d'insérer expose en quatrième de couverture l'origine du projet et le *modus operandi* de l'auteur :

> Ouvrir un livre, les contes de J. et W. Grimm.
> S'arrêter sur l'histoire de Blanche-Neige.
> Écrire une version dialoguée pour le théâtre.
> S'appliquer à respecter le fond profond de ce chef-d'œuvre.
> Retrouver le rêve et la fascination que l'histoire et ses personnages ont laissés sur mon âme d'enfant.
> Penser le temps comme un temps circulaire.
> Imaginer la grande migration des histoires et des thèmes au travers des siècles.
> Donner Blanche-Neige à voir comme un cygne sauvage qui nous revient de loin.

Profondément marqué depuis l'enfance par ce conte, désigné comme « chef d'œuvre », l'auteur revendique un projet si respectueux qu'il en paraît modeste puisqu'il s'agirait simplement d'« Écrire une version dialoguée pour le théâtre », donc de convertir le récit en dialogue, opération minimale de la transposition théâtrale[9] qui consiste à passer de la *mimesis* par narration à la *mimesis* par imitation. Il affirme la volonté de s'inscrire dans « la grande migration » que représente la transmission des contes, et adopte un parti-pris poétique souligné par la comparaison finale qui éveille les échos des poèmes de Baudelaire et de Mallarmé. Bien qu'il ne dresse pas de liste des personnages, on note, d'après la table des matières qui décline les 28 scènes de la pièce, que le personnel du conte est au complet : mère morte, nouvelle reine, chasseur, nains et prince ; la reine joue ici les mêmes rôles que dans le conte : tour à tour marâtre, sorcière, colporteuse, paysanne et vieille femme. Il y a bien un miroir parlant et le roi est absent, comme dans le conte source.

En revanche, le titre métaphorique *Fleur d'hiver* est plus incitatif qu'informatif. Fanny Carel a publié deux autres pièces qui s'inspirent de contes, dans lesquelles elle s'avance également masquée ; intitulées *Inséparables !* et *Baignade dangereuse* (L'École des loisirs, « Théâtre », 2008 et 2009), elles reprennent respectivement et sans qu'on puisse le soupçonner, deux contes des Grimm, « Petit-frère et Petite-sœur » et « Raiponce ». Ses romans pour adultes sont tout aussi marqués par le poids des contes : *À ma sœur du bout du monde* et *Le cœur ouvert* (Mercure de France, 2005 et 2008) s'apparentent à « Peau d'Âne » et à « La petite sirène ». Intriguée par ce titre poétique, *Fleur d'hiver*, et par un prière d'insérer qui évoque la fille d'un

[9] Voir notre article « Des personnages de contes en quête de représentation », dans *Enseigner le théâtre contemporain*, dir. A. Brillant-Annequin et M. Bernanoce, Scéren CRDP Académie de Grenoble, 2009, p. 93-103.

roi dont la mère est morte à sa naissance, nous sommes partie en quête d'une nouvelle mouture de « Blanche-Neige ». Nous avons trouvé en effet des bribes de notre conte, mais soumises à une forme de métissage car la pièce intrique les motifs de tout un réseau d'histoires dans lesquelles une jeune princesse confrontée à de complexes figures parentales affronte la vie, la mort et le deuil – en accord avec les stéréotypes du conte. Il s'agit donc ici d'un « Blanche-Neige » impur, trompeur et troublant par le miroitement de ses faux-semblants.

La liste des personnages aux noms symboliques réunit d'une part la famille nucléaire du conte, ou plutôt des contes, dont les membres portent des noms-portraits – le roi Basile, sa fille, Fleur, feu son épouse, Céleste – et, d'autre part, des figures externes qui pourront jouer le rôle d'opposants ou d'adjuvants : une autre femme, dans le rôle de la marâtre, la belle Isabella, et un cinquième personnage, Jack, un vagabond montreur de marionnettes, dont on subodore qu'il se substituera aux nains. Le roi joue ici un rôle essentiel, contrairement au conte source et à la pièce précédente. La présence de ce roi retient l'attention, en tant qu'indice de contamination[10] avec d'autres contes aux configurations voisines. En effet, les relations du père et de la fille après la mort de la reine reprennent la situation incestueuse de « Peau d'Âne », et l'on ne s'étonnera pas que les comptes-rendus de cette pièce, tel celui de la *Revue des livres pour enfants*[11], aient seulement repéré cette affiliation. Cependant, ici les rôles s'inversent car le roi résiste à la tentation, comme le montre le dialogue suivant :

> FLEUR
> Crois-tu la voir
> Quelquefois,
> Quand tu me vois ?
> Crois-tu l'embrasser quand tu m'embrasses ?
> Sens-tu qu'elle revit en moi ?
>
> BASILE
> Songe à ce que tu dis, Fleur !
> De cela, non, je ne veux pas !
> Non !
> […] Quoi qu'il m'en coûte,
> C'est en repoussant ta folle tendresse,
> Comprends-le,
> Que j'accomplirai mon devoir de père[12].

Autre référence, Fleur s'entretient régulièrement avec l'ombre de sa mère, Céleste, qui apaise ses inquiétudes et lui prodigue des conseils : elle s'apparente par-là à la Cendrillon des

[10] Terme dépourvu de connotation négative dans son acception littéraire de « procédé qui consiste à fondre en une seule deux œuvres littéraires ». Voir CNRTL [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/contamination, consulté le 29/01.2024.
[11] Voir le compte-rendu rédigé par Sibylle LESOURD dans *La Revue des livres pour enfants*, n° 280, décembre 2014, p. 31. [En ligne] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb434978579, consulté le 14 mars 2023.
[12] Fanny CAREL, *Fleur d'hiver, op. cit.,* p. 10.

Grimm qui n'a pas de marraine-fée, comme celle de Perrault, mais se rend sur la tombe de sa mère pour la consulter. De plus, la sphère médiatique est sollicitée lors de l'entrée en scène d'Isabella car sa description, dans une didascalie, fait écho aux figures des belles sorcières des films d'animation de Disney qui ont marqué l'imaginaire collectif : la marâtre de *Blanche-Neige* (1937) et Maléfique dans *La Belle au bois dormant* (1959) :

> D'une beauté très sophistiquée, Isabella porte une robe fourreau noire. Le col à bouts pointus est évasé, très haut et raide comme une sorte de minerve. Les poignets sont pareillement blancs et raides. On remarque au doigt de ce personnage passablement inquiétant une énorme perle noire. Le rouge à lèvres et le vernis à ongles, ces derniers d'une longueur extraordinaire, sont du même rouge sang de bœuf[13].

Autre point commun avec le film de Disney, l'entrée en scène du personnage d'Isabella est précédée par celle d'un énorme corbeau. Mais ici, il cogne au carreau de la chambre de Fleur avec tant de violence qu'il se blesse et teinte la neige de sang, comme dans l'incipit du conte source, pour illustrer la fameuse palette chromatique qui oppose et marie le blanc, le rouge et le noir, une triade dont l'historien des couleurs, Michel Pastoureau, a souligné l'influence dans toute la culture occidentale depuis la Préhistoire[14]. On trouve également un corbeau dans la pièce de Christophe Sigognault, un corbeau parlant, mais sans qu'il s'agisse de l'« oiseau de malheur » qui « est la vedette [du] bestiaire maléfique[15] » : au contraire, il met en garde Blanche-Neige lors de la visite de la colporteuse. De plus, on se souvient que dans le conte source, lorsqu'elle est exposée dans son cercueil, « les animaux vinrent aussi pleurer Blanche-Neige, tout d'abord une chouette, puis un corbeau et enfin une petite colombe[16] ». Ces trois oiseaux symboliques sont convoqués dans *Blanche-Neige tragédie*. Ainsi les motifs du conte source sont à la fois repris et légèrement déplacés, présents mais de tonalité différente.

Dans *Fleur d'hiver*, à l'annonce du mariage de son père avec Isabella, Fleur s'enfuit dans la forêt, s'endort dans la neige et semble morte, comme dans le conte source. Celui qui intervient alors n'est pas un prince, mais Jack le vagabond, costumé en clown, qui joue l'histoire de Blanche-Neige avec ses marionnettes, dans une mise en abyme qui reprend le procédé du théâtre dans le théâtre. Aucun mariage ne vient conclure cette pièce : Fleur décide de partir en tournée avec Jack pour apprendre l'art des marionnettes – comme dans le film de Pablo Berger, *Blancanieves*[17], où l'héroïne partageait la vie itinérante de nains toreros et s'initiait à leur art.

[13] *Ibid.,* p. 18.
[14] Michel PASTOUREAU, *Rouge. Histoire d'une couleur,* Paris, Éditions du Seuil, 2016.
[15] Michel PASTOUREAU, *Le Corbeau, une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 59.
[16] Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, trad. Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, « Merveilleux » n° 40, 2009, t. 1, p. 303.
[17] Pablo BERGER, *Blancanieves,* Arcadia motion pictures, 2012.

En somme, Fanny Carel arrondit les angles du conte, supprime les scènes les plus cruelles (le meurtre commandité, les tentatives d'assassinat de la princesse – ici Isabella souhaite simplement l'éloigner), et elle écarte son dénouement conventionnel en offrant à la jeune héroïne un sort autrement plus libertaire et créatif que la perspective d'un mariage et de nombreux enfants.

De son côté, dans *Blanche-Neige tragédie*, Christophe Sigognault introduit sa pièce par un prologue œcuménique dans lequel il compare l'héroïne endormie aux saintes dans leurs châsses et à l'Ophélie de Shakespeare, tout en suggérant l'interprétation ritualiste d'une « parabole de la terre en hiver et du printemps fécond[18] ». Cette thématique est illustrée par les chansons qui ouvrent et concluent la pièce, la première pour célébrer le ciel de neige à la naissance de l'héroïne, la seconde pour saluer sa résurrection à l'arrivée du printemps.

La pièce épouse le déroulement du conte, agrémentée d'illustrations au fusain qui déploient un bestiaire manichéen symbolique : corbeau, chauves-souris et fauves *versus* colombe et agneau – les sept nains sont représentés sous la forme d'agneaux anthropomorphisés. Les gauchissements de l'histoire sont rares mais on note la même contamination avec « Cendrillon » que dans *Fleur d'hiver*, quand Blanche-Neige parle à un arbre sur la tombe de sa mère. La marâtre, fascinant personnage de femme fatale, se teinte de quelques nuances sulfureuses complémentaires que l'on retrouvera au cinéma en ce début de XXI^e^ siècle. Par exemple, cette Reine maléfique provoque sensuellement le Chasseur, menace de le faire chanter s'il n'exécute pas ses ordres et lui promet un rendez-vous galant ensuite : « Surtout reste discret. Et rappelle-toi que je t'attends devant la porte de ma chambre[19] ». En revanche, au dénouement, alors que les Grimm la condamnaient à chausser des « souliers chauffés à blanc et [à] danser ainsi jusqu'à ce qu'elle s'effondre, morte, sur le sol[20] », ce cruel châtiment est éludé, comme l'indique la didascalie désinvolte qui ouvre la dernière scène : « Réglez le sort de la Sorcière comme vous voulez et qu'on n'en parle plus[21] ». Finalement, ces deux pièces renoncent au châtiment qui conclut le conte source ; elles condamnent la cruelle reine de beauté à ce qui est peut-être pour elle le pire des châtiments : l'oubli ; dans *Fleur d'hiver* Basile formule la sanction en ces termes : « Mais oui, on t'oublie ! / On t'oublie pour toujours. / Voilà le supplice, l'horrible tourment que je t'ai réservé[22] ».

[18] Christophe SIGOGNAULT, *Blanche-Neige tragédie*, *op. cit.,* p. 8.
[19] *Ibid.,* p. 22.
[20] Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, *op. cit.,* p. 304.
[21] *Ibid.,* p. 80.
[22] Fanny CAREL, *Fleur d'hiver, op. cit.,* p. 62.

En somme, en dépit de quelques sorties de route, ces deux premières pièces se montrent relativement fidèles, chacune à sa manière, au conte dont elles s'inspirent, même si *Fleur d'hiver* floute davantage la référence. Elles en respectent le cadre spatio-temporel indéterminé, la ligne générale ainsi que les motifs poétiques et symboliques. Dans les deux autres pièces que nous allons examiner à présent, le conte devient un tremplin pour aborder de nouveaux territoires mis en valeur par la dramaturgie et la représentation.

**Une transgression délibérée**

Les sous-titres de ces pièces bousculent d'emblée les données du conte source : d'un côté, *Blanche Neige ou la chute du mur de Berlin* annonce une surprenante actualisation de la diégèse, de l'autre, *Blanche-Neige, histoire d'un prince* procède à une inversion des rôles principaux. Contrairement aux pièces précédentes, celles-ci ont été portées à la scène et continuent à tourner aujourd'hui en France. Des *teasers*, des captations vidéo d'extraits et des entretiens avec auteurs et metteurs en scène sont disponibles en ligne et permettent d'éclairer ces créations originales qui émanent de deux compagnies lyonnaises, La Cordonnerie pour *La Chute du mur de Berlin* et Raskine et Compagnie pour *Histoire d'un prince*.

La pièce de Samuel Hercule et Métilde Weyergans, *Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin,* est publiée à La ville brûle, une maison d'édition engagée qui se propose de « dire le monde » et « d'agir sur lui[23] ». Le livre attire l'attention par son grand format (21 X 25.5), inhabituel dans le cadre de l'édition théâtrale, comme pour mettre en évidence qu'il ne s'agit pas d'une pièce ordinaire. Visuellement, l'ouvrage ne correspond pas aux attentes du lecteur de théâtre : il réunit des photogrammes en couleur du film projeté pendant la représentation et le texte des dialogues s'inscrit sur les photogrammes, comme dans un roman-photo. Jeanne-Lise Pépin a consacré plusieurs articles[24] aux pièces hybrides de La Cordonnerie qui faisaient partie de son corpus de thèse[25], des pièces désignées comme « ciné-spectacles » qui s'inspirent toujours d'un texte littéraire (« Hansel et Gretel », *Roméo et Juliette*) et associent théâtre, cinéma et musique. Elle décrit le dispositif original mis en place avec un film muet projeté en fond de scène et des comédiens qui jouent en direct sa bande originale sur scène, accompagnés de musiciens.

[23] […] https://www.lavillebrule.com/presentation/, consulté le 15 mars 2023.
[24] Jeanne-Lise PÉPIN, « Le ciné-spectacle *Blanche Neige ou la chute du mur de Berlin* : une approche du conte délibérément hybride », dans Florence Fix et Hermeline Pernoud (dir.), *Le conte dans tous ses états. Fragmenter et réenchanter le merveilleux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne » 27, 2018, p. 53-65 ; « Les Ciné-spectacles de La Cordonnerie ou comment donner chair au ″squelette″ du conte », dans Philippe Clermont et Danièle Henky (dir.), *Transmédialités du conte*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 159-173.
[25] Jeanne-Lise PÉPIN, *Les réécritures scéniques de contes dans le théâtre pour l'enfance : un terrain de jeux pour l'imaginaire,* thèse de doctorat soutenue à l'université Bordeaux Montaigne le 04/03/2021.

Ce nouveau récit reprend néanmoins les données du conte source, mais en les réorientant au service d'un autre propos. L'action se déroule à l'automne 1989 et le récit est d'abord pris en charge par Elisabeth, la belle-mère de Blanche, qui tient à donner sa version de l'histoire[26]. Celle que l'on désigne et considère habituellement comme « la méchante » raconte comment elle en est venue à vivre seule avec la petite Blanche, après le départ de son compagnon, le père veuf de l'enfant. Mais Blanche a grandi, et un mur s'est dressé entre l'adolescente et sa belle-mère. La pièce raconte la crise qui pousse Blanche à fuguer et à se cacher dans la forêt. En contrepoint, s'inscrivent à quatre reprises des séquences d'actualité transmises par la radio ou la télévision. Le 9 novembre 1989 à 19h09, au moment où le gouvernement de la RDA annonce l'ouverture immédiate des frontières avec l'Ouest, Elizabeth, devant sa télévision, a soudain une révélation : elle comprend qu'il faut aussi briser le mur qui s'est dressé entre elle et Blanche.

Actualisés, brassés et remaniés pour s'adapter à ce contexte, tous les personnages, les objets et les situations du conte sont repris de manière ludique au service de cette nouvelle version. Différents comparses et substituts remplacent nains, chasseur, pomme et prince : Blanche vole des nains de jardin et un policier vient en avertir sa belle-mère ; devant le désarroi d'Elizabeth, il propose, lors de sa partie de chasse en forêt le dimanche suivant, de retrouver la jeune-fille et de tenter de la raisonner ; Blanche s'étouffe en mangeant les pommes d'amour envoyées par son père, mais heureusement, un camarade de classe qui a des notions de secourisme, parvient à la libérer en jouant ainsi le rôle du prince. Le déplacement spatiotemporel de l'aventure porte à sourire et la conjonction du cinéma et du théâtre sur scène permettent de montrer simultanément les facettes des différentes situations : on peut suivre en parallèle sur l'écran Élizabeth, dans les rigoureux rituels de sa tenue et de son métier d'hôtesse de l'air, et Blanche, adolescente boudeuse et aboulique dans ses atours gothiques. Si les psychanalystes, à commencer par Bettelheim, ont analysé ce conte en termes freudiens, partant œdipiens, à la lumière de la rivalité entre mère et fille[27], c'est plutôt le conflit des générations qui est décrit ici, exacerbé par l'adolescence et dont la mère est la première victime. Comme l'écrit Jeanne-Lise Pépin :

> Élizabeth n'est pas une belle-mère démente, prête à tuer sa belle-fille par pure jalousie afin de redevenir la plus belle du royaume. Blanche, quant à elle, n'est pas cette jeune fille douce, innocente et finalement niaise, qui vit en harmonie avec la nature et les animaux et se plaît à entretenir, du sol au plafond et à longueur de journée, la maison des nains. Leur histoire est à la fois plus simple et plus complexe[28].

[26] [En ligne] https://www.youtube.com/watch?v=msAoAoZ3uBo, consulté le 15 mars 2023.
[27] Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées,* trad. Théo Carlier, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976 *[The Uses of Enchantment],* p. 252-270.
[28] Jeanne-Lise PÉPIN, 2018*, ibid.,* p. 61-62.

Sont revus et actualisés les « ingrédients épars dans les contes du folklore » tels que les énumère Jean Bellemin-Noël : « l'ogresse cannibale, le chasseur sommé de poignarder la petite fille, les nains secourables et, bien sûr, le Prince charmant[29] ». Tous ont subi une modernisation qui les détourne de leur fonction initiale. Les images aussi foisonnantes que triviales donnent un caractère comique à l'aventure de Blanche quand elle fait des bulles de chewing-gum pendant que sa belle-mère lui raconte l'histoire du mur de Berlin ; quand elle s'évertue à monter une tente canadienne récalcitrante ; quand elle crache son morceau de pomme en plein visage de son camarade de classe. Il reste cependant un objet merveilleux dans cette version trivialisante du conte : le miroir parlant, ici celui de la salle-de-bains, qui tient le même discours alarmiste que dans le texte source en cherchant à transformer les deux femmes en rivales. Pour citer encore Jeanne-Lise Pépin :

> La figure du mal n'a pas des traits humains mais ceux d'un objet du quotidien, toutefois loin d'être anodin. Le miroir, en effet, est intrinsèquement lié à la question du regard, de l'apparence, et associé à la féminité, il revêt une dimension toute particulière. Point de baiser ici entre un prince et une princesse pour clore l'histoire ou de célébration d'un mariage, mais un acte de rébellion, hautement symbolique, et semblant vouloir souhaiter la fin de certains diktats[30].

Après la prise de conscience entraînée par la chute du mur de Berlin, Elizabeth tend un marteau à Blanche pour casser ce miroir qui cherchait à les opposer ; la dernière image du film les montre face à face en gros plan, souriantes et complices.

La pièce de Marie Dilasser, *Blanche-Neige, histoire d'un prince,* pousse plus loin encore la transgression et la liste des personnages conforte les interrogations suscitées par son titre :

> BLANCHE-NEIGE, pourquoi pas un grand homme
> LE PRINCE, pourquoi pas une petite femme
> SOUILLON AUX CHEVEUX JAUNES, pourquoi pas une jeune femme ou un jeune homme, ou autre
> LES 101 NAINS DE LA FORET dont Lèchbott
> LA LUNE
> LE MIROIR

À la fois incomplète et infidèle, cette liste abandonne quelques figures (mère, marâtre, chasseur), en multiplie d'autres (le nombre des nains est porté à 101), constitue un objet en personnage (le miroir) et ajoute la lune – en clin d'œil à une scène du *Soulier de satin* de Claudel. Le parti-pris de bousculer le genre des personnages s'affiche pour les trois personnages principaux, et se formule tout au long d'un questionnement désinvolte et réitéré introduit par

[29] Jean BELLEMIN-NOËL, *Les contes et leurs fantasmes,* nouvelle édition revue et augmentée, Montréal, Les Éditions Balzac, « L'indocile », 1994, p. 125.
[30] Jeanne-Lise PÉPIN, 2018*, ibid.,* p. 64.

« Pourquoi pas » qui oriente à la fois la dramaturgie et le parti-pris idéologique de la pièce. Nous avons affaire ici à une autre forme de transposition diégétique : alors que *Blanche Neige et la chute du mur de Berlin* exploitait métaphoriquement un épisode précis de l'histoire du XX$^{e}$ siècle, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince* s'inscrit très clairement dans le contexte contemporain pour adapter le conte à la lumière des nouveaux regards portés sur le genre, comme l'atteste la présentation très ouverte du personnage de la Souillon qui sera « pourquoi pas une jeune femme, ou un jeune homme, ou autre ». L'incarnation des personnages inverse les canons du conte puisque Blanche-Neige est jouée par un jeune comédien longiligne qui arbore ironiquement la coiffure de la princesse de Disney et le Prince par une petite actrice beaucoup plus âgée. Ce très vieux prince raconte son histoire car il s'agit ici d'une « fiction transfuge », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Richard Saint-Gelais[31], une fiction située hors des bornes du texte source, ici un *sequel*, une suite qui dresse un sombre bilan de l'expérience des personnages dès la didascalie initiale. Le prière d'insérer de la pièce s'interroge sur l'avenir du couple : « Mais que reste-t-il de leur amour une fois confrontés aux crises politiques, sociales et écologiques de l'époque contemporaine ? » Le temps a passé, le prince a beaucoup bataillé de guerre en guerre, et les nains beaucoup travaillé,

> […] excavant toutes les montagnes et coupant tous les arbres afin qu'il y ait tous les jours des bals et des banquets, ainsi que des armes pour les chevaliers. Le Prince perdit alors bataille sur bataille, beaucoup de guerres, et le peuple, lui, déménagea vers des royaumes plus prospères. Ne reste plus qu'un petit royaume sans joie et sans gibier, veiné de rivières desséchées[32].

Ainsi, l'insertion dans le contexte contemporain ne tient pas seulement à la pulvérisation des normes de genre, mais se nourrit de surcroît des inquiétudes écologiques. Marie Dilasser décrit, sans reculer devant le *trash*, un monde à bout de souffle avec ses monstrueux embouteillages, sa pollution, ses pénuries. Par exemple, au moment où le Prince réclame son repas, Blanche-Neige lui répond :

> Il n'est pas encore l'heure mon Prince, l'heure où les nains reviennent du périph, de la grande route bitumée, de la grande cascade de macadam, de la rivière de bagnoles, du fleuve de caisses, où ils ramassent la charogne. J'en ai par-dessus les bottes de la charogne, nous ne savons même plus ce que nous mangeons tellement tout est mélangé, pourri et défiguré[33].

Une scène de ménage révèle que Blanche-Neige est tombée amoureuse de Monsieur Seguin, qu'elle a rencontré en cure. La pièce offre des moments de comédie qui intriquent

[31] Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
[32] Marie DILASSER, *Blanche-neige, histoire d'un prince, op. cit.,* p. 9.
[33] *Ibid.,* p. 33.

différents procédés propres à susciter le rire – anachronisme, mélange de contes, registre de langue familier – tout en menant une charge féministe contre le patriarcat.

> LE PRINCE : Vous avez encore des sentiments pour cet alcoolique, ce paysan, ce plouc ?
> Qu'est-ce que vient foutre ce Provençal dans notre histoire ?
> SOUILLON AUX CHEVEUX JAUNES : C'est la mondialisation, Prince.
> LE PRINCE : Qu'est-ce qu'elle dit, celle-là ?
> SOUILLON AUX CHEVEUX JAUNES : C'est la mondialisation, Prince.
> LE PRINCE : Et toi, qu'est-ce que tu viens foutre dans l'histoire de Blanche-Neige ?
> SOUILLON AUX CHEVEUX JAUNES : C'est la mondialisation[34].

De son côté, Blanche-Neige regrette d'avoir épousé le Prince et imagine un autre scénario :

> Vous êtes tous les mêmes, des dictateurs. J'aurais dû avoir l'audace d'accepter les avances de Peau d'Âne, voilà une femme courageuse qui s'est affranchie de votre morale idiote !
> Nous aurions fait un joli couple, nous aurions été heureuses et nous aurions eu beaucoup de plaisir entre femmes, et on se serait bien marrées en vous regardant avec les vôtres[35] !

Le Prince traite Blanche-Neige de « salope » et la menace :

> Nous nous sommes mariés pour le meilleur et pour le pire.
> Et le pire est arrivé.
> Je suis ton propriétaire, idiote.
> Tu as fauté
> c'est une grosse bêtise
> tu vas le regretter.
> Tu sais ce qu'on réserve aux délurées de ton genre ? On les tond.
> Qu'on la tonde[36] !

Parodie débridée, *Blanche-Neige, histoire d'un prince* associe un propos grinçant et pessimiste à une tonalité constamment burlesque, ponctuée d'anachronismes et de trivialités, le tout mené sur un rythme trépidant jusqu'à un dénouement apocalyptique.

La réunion des quatre pièces contemporaines que nous venons de parcourir atteste le poids persistant de « Blanche-Neige » sur le théâtre contemporain. En s'inspirant de ce conte pour le porter au théâtre, les auteurs donnent la parole aux personnages et proposent au lecteur-spectateur une approche renouvelée de la cruelle histoire fixée par la plume des Grimm puis remaniée un siècle plus tard par Disney ; la version édulcorée de ce dernier continue néanmoins à marquer les esprits puisque Blanche-Neige reste immanquablement affublée d'une jupe jaune et d'un corsage bleu, avec un ruban rouge dans les cheveux. Marquées par ces couches

[34] *Ibid.,* p. 21.
[35] *Ibid.,* p. 25.
[36] *Id.*

culturelles accumulées, les réécritures théâtrales entrelacent leurs formules et leurs images pour créer de nouvelles représentations dans lesquelles subsistent les motifs majeurs du conte, quel que soit le dosage de fidélité ou de réappropriation qui varie sensiblement d'une pièce à l'autre. Comme celle du Petit Chaperon rouge, l'histoire de Blanche-Neige sert de support à des discours inscrits dans l'air du temps, et au service des causes les plus diverses auxquelles le théâtre donne une tribune privilégiée en s'adressant directement au lecteur-spectateur contemporain.

Il se trouve que « Blanche-Neige » inspire également le théâtre tout public aussi mentionnerons-nous, pour conclure, le *Blanche Neige foutue forêt* de Claudine Galea, une pièce composite qui n'a pas encore représentée, mais qui a été conçue pour la scène et s'apparente à divers titres à celles que nous venons d'évoquer. Comme *Blanche Neige et la chute du mur de Berlin*, c'est une pièce hybride, mi-théâtre mi-cinéma, car, écrit l'autrice, « Il s'agit d'être plus théâtral encore en utilisant les ressources de l'image, puissantes en termes d'illusion et de domination[37] ». Elle multiplie les didascalies pour dispenser ses options de mise en scène, ses choix de costumes et ses commentaires sur l'avancée de l'action. La scène se passe en partie au château, en partie dans la forêt touffue, ou « foutue » et la bande son comprend plusieurs chansons du film de Disney. Comme dans *Blanche-Neige*, *histoire d'un Prince*, le propos reflète la réflexion contemporaine sur le genre : à la place des 7 nains, les 7 P. sont « sept garçons et filles androgynes ou sept personnes transgenres vêtu.es à demi d'un pourpoint[38] ». De plus, Claudine Galea introduit un personnage inédit, le Conte lui-même, ainsi décrit dans la didascalie initiale : « Le Conte a de longs cheveux blonds attachés en queue de cheval. Il est vêtu en partie d'un pourpoint et d'un collant » mais en cours de pièce il se change et apparaît en fille, ou en garçon. Omniprésent, le Conte raconte, dialogue avec les autres personnages, apparaît dans les images, commente l'action à la manière du chœur antique. Si les différentes figures du conte semblent ennuyées de rejouer éternellement leur histoire, le Conte formule ce qui pourrait être une belle définition de son pouvoir, multiplié et magnifié par son adaptation à la scène :

> C'est vrai
> Et ça ne l'est pas
> (*temps*)
> Cela au moins je peux le dire
> Faire croire ce qui n'existe pas et qui n'est pas humainement possible
> Si on ne croyait pas en l'impossible
> Est-ce qu'on ferait quelque chose dans la vie[39]

[37] Claudine GALEA, *Blanche Neige foutue forêt, op. cit.,* p. 43.
[38] *Ibid.,* p. 45.
[39] *Ibid.,* p. 17.

**BIBLIOGRAPHIE**

***Œuvres***

BERGER Pablo, *Blancanieves,* Arcadia motion pictures, 2012.

CAREL Fanny, *Fleur d'hiver*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2014.

DILASSER Marie, *Blanche-Neige, histoire d'un prince,* Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019.

GALEA Claudine, *Blanche-Neige foutue forêt*, Les Matelles, Éditions espaces 34, 2018.

GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*, trad. Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux » n° 40, 2009.

HERCULE Samuel et WEYERGANS Métilde, *Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin*, Montreuil, La ville brûle, 2016.

SIGOGNAULT Christophe, *Blanche-Neige tragédie,* ill. Yoshiko Tesaki, Paris, Julien Nègre éditeur, 2019.

***Études***

BELLEMIN NOËL, Jean, *Les contes et leurs fantasmes,* nouvelle édition revue et augmentée, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. « L'indocile », 1994.

BERNANOCE Marie, *À la découverte de cent et une pièces*. *Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 1, Montreuil-sous-Bois, Éd. Théâtrales, 2006.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées,* trad. Théo Carlier, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976 *[The Uses of Enchantment],*

CONNAN-PINTADO Christiane, « Nouveaux Chaperons en scène dans le théâtre contemporain pour la jeunesse », *L'Oiseau bleu,* n° 4, université de Lille, juillet 2023 [En ligne] https://revueloiseaubleu.fr/dossier/le-petit-chaperon-rouge-dans-ses-expansions-hypertextuelles-et-hypericoniques/

———, « Reconfigurer « Hansel et Gretel » pour la scène : enjeux esthétiques et idéologiques de la transposition théâtrale contemporaine », *Syn-Thèses*, 13*,* université Aristote de Thessaloniki, p. 91-100. 2022 [En ligne] https://ejournals.lib.auth.gr/syn-theses/issue/view/1142

———, « Des personnages de contes en quête de représentation », dans Anick Brillant-Annequin et Marid Bernanoce (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain*, Scéren CRDP Académie de Grenoble, 2009, p. 93-103.

LESOURD, Sibylle, « Fanny Carel, Fleur d'hiver », *La Revue des Livres pour enfants*, n° 280, décembre 2014.

PEPIN Jeanne-Lise*, Les réécritures scéniques de contes dans le théâtre pour l'enfance : un terrain de jeux pour l'imaginaire*, thèse de doctorat soutenue à l'université Bordeaux Montaigne le 04/03/2021.

———, « Les Ciné-spectacles de La Cordonnerie ou comment donner chair au ″squelette″ du conte », dans Philippe Clermont et Danièle Henky (dir.), *Transmédialités du conte*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 159-173.

———, « Le ciné-spectacle *Blanche Neige ou la chute du mur de Berlin* : une approche du conte délibérément hybride », dans Florence Fix et Hermeline Pernoud (dir.), *Le conte dans tous ses états. Fragmenter et réenchanter le merveilleux au XX^e^ siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne » 27, 2018, p. 53-65.

PASTOUREAU Michel, *Le Corbeau, une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

———, *Rouge. Histoire d'une couleur,* Paris, Éditions du Seuil, 2016.

POIRSON Martial et PERRIN Jean-François, *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e^-XIX^e^ siècles)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2011.

SAINT-GELAIS, RICHARD, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.