

25 ANGERS  
saison NANTES  
26 OPÉRA

la co[opéra]tive



# *Cendrillon*

DOSSIER RESSOURCES

## Sommaire

AVANT-PROPOS

### CENDRILLON, ÉTERNELLE SOURCE D'INSPIRATIONS

Les caractéristiques du conte appliquées à Cendrillon

De Duan Shengsi à David Lescot en passant par Pauline Viardot : 345 versions !

Cendrillon, conte intemporel

### UN SIÈCLE, UNE FEMME, UNE ŒUVRE

Pauline Viardot, femme du XIX<sup>e</sup> siècle

Pianiste puis chanteuse, Pauline Viardot une diva sans égal

La composition, un outil pour transmettre et... pour s'amuser

### UN NOUVEAU SOUFFLE POUR LA CENDRILLON DE PAULINE VIARDOT

Un spectacle total pour une « nouvelle » Cendrillon

Scénographie et costumes : entre féerie et réalité sociale

Des musicien·nes parties prenantes du spectacle

Une musique peut en cacher une autre

L'arrangeur, activateur de nostalgie

### ANNEXES

Distribution

La co[opéra]tive

Biographies

Deux versions célèbres de Cendrillon : Charles Perrault et les frères Grimm

Bibliographie - sitographie



## CENDRILLON

*d'après l'œuvre de Pauline Viardot*

**DIRECTION MUSICALE : BIANCA CHILLEM**

**LIVRET, DIALOGUES ET MISE EN SCÈNE : DAVID LESCOT**

**ARRANGEMENTS : JÉRÉMIE ARCACHE**

Première mercredi 5 novembre 2025 au Théâtre-Sénart, Scène nationale, Lieusaint (77)

Production la co[opéra]tive

Dossier réalisé par l'équipe Action culturelle d'Angers Nantes Opéra en collaboration avec la co[opéra]tive et l'équipe artistique



## Avant-propos

S'il conserve les figures imposées du conte de Perrault (la jeune fille esclavagisée par ses sœurs, la fée arrivée en renfort, la citrouille transformée en carrosse, la pantoufle perdue qui permettra de retrouver l'inconnue du bal), la Cendrillon de Pauline Viardot comporte aussi des dimensions qui lui appartiennent en propre et qui en font l'originalité. Derrière la fantaisie, on y trouve une grande attention portée au thème social. Ici Cendrillon se consacre à recueillir les damnés de la terre. Son père, le baron de Pictordu, est un parvenu au passé louche, en proie à une mélancolie que lui inspire le souvenir de son ancien état. Le Prince, pour trouver chaussure à son pied, se déguise en mendiant, et il confiera, pendant le bal, son statut de Prince à son chambellan. Bref, tout bouge et personne n'est à sa place. Une sorte de cruauté, une curieuse inquiétude teintent l'œuvre, et révèlent que derrière le monde enchanté du conte se niche une conception de la vie et de l'état du monde plus trouble qu'il n'y paraît.

Lorsque j'avais adapté *La princesse au petit pois* pour l'opéra *Trois contes* (2019), créé avec le compositeur Gérard Pesson, j'avais proposé six versions successives du récit originel d'Andersen, faisant varier sa forme, son issue et ses thèmes. C'est lors de cette création que j'ai fait la rencontre de Bianca Chillemi, avec qui j'ai construit une profonde affinité artistique, et qui partage avec moi le souhait de nouer d'emblée le projet musical, l'adaptation du livret et la réalisation scénique. Avec l'arrangeur Jérémie Arcache, nous avons tous les trois constamment travaillé ensemble à élaborer une adaptation où musique et texte soient soudés par un rythme et un souffle communs.

David Lescot

Les parties dialoguées de l'œuvre, devenues un peu désuètes, ont fait l'objet d'une pleine réécriture, et j'ai voulu donner à cette matière théâtrale une dimension musicale, toujours soutenue par les instruments, et située entre le parlé, le scandé et le chanté, comme de petites vignettes rythmiques qui sont aussi un élan, une rampe de lancement pour les morceaux lyriques.

Avec l'équipe artistique qui m'accompagne depuis de longues années, [Alwyne de Dardel à la scénographie, Mariane Delayre aux costumes, Matthieu Durbec à la lumière, Serge Meyer à la vidéo], nous avons inventé un monde de fantaisie, celui de l'enfance, plein de drôlerie, mais où perce la vérité des rapports sociaux et des vérités humaines, des âges de l'existence, et du rôle du hasard dans nos vies.

Enfin, le projet lui-même consiste à inventer un dispositif scénique qui intègre les musiciens à la scène. Ce mélange, cette perméabilité, ce partage entre les interprètes, est une recherche que je poursuis depuis de longues années au fil des créations musicales et théâtrales que j'ai pu mener. Elle est mon utopie de théâtre et d'opéra, et j'aimerais la voir réalisée ici.

Cendrillon, enfin, telle que nous l'avons voulue, pourrait être un personnage de notre époque, une adolescente qui éprouve en allant au bal le vertige des premières fois. Elle observe le monde avec étonnement. Pourquoi chasse-t-on le pauvre, l'étranger, au lieu de l'accueillir ? Pourquoi les princes prennent-ils princesse, et pas l'inverse ? Ne serait-il pas temps de changer certaines de ces choses, et d'accomplir quelques révolutions, de manière douce mais ferme ?

# Cendrillon, éternelle source d'inspirations



**Le conte est un récit court, en prose ou en vers, qui raconte des événements extraordinaires, donnés comme tels pour interroger la réalité par le merveilleux. Le conte se transmet de deux façons : à l'écrit ou à l'oral.**

Elaborés par la tradition orale depuis parfois de nombreux siècles, les contes ont été, dans nos pays, véhiculés jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle essentiellement dans les collectivités rurales. Grâce au travail de Charles Perrault, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le conte devient un genre littéraire prisé par les milieux mondains et la cour du roi Louis XIV pour ses vertus éducatives. Dans les sociétés plus traditionnelles, il continue d'être transmis aujourd'hui comme une richesse qui se partage entre toutes les générations réunies autour d'un conteur qui fait figure de « sage ».

*DORÉ Gustave, Cendrillon essayant la pantoufle, publication de 1862 intitulée Les Contes de Perrault illustrés par Gustave Doré, BNF*

## UNE NARRATION CONSTRUITE SELON UN SCHEMA NARRATIF CONSTANT

1. Situation initiale
2. Élément perturbateur
3. Péripéties
4. Élément de résolution
5. Situation finale

### La situation initiale (1)

Les caractéristiques de temps et de lieu nous sont annoncées succinctement

Nous prenons connaissance de la situation initiale

Le héros ou l'héroïne nous est présenté-e

Un ou plusieurs ennemis se mettent à nuire au héros ou à l'héroïne en s'opposant à sa mission

Intervient la survie du héros ou de l'héroïne et l'échec de ses opposants

### La situation finale (5)

Une relation est faite entre la fin et la situation initiale qui est rappelée : le manque est comblé, la mission est réussie

C'est le temps de la victoire, de la récompense

La célébration de la réussite et la fin heureuse viennent clore le propos

### Le développement ou nœud (2.3.4.)

Une personne confie une mission au héros ou à l'héroïne

Un ou plusieurs obstacles se présentent à lui/elle : c'est la prise de conscience que le temps des épreuves a débuté

L'intervention d'alliés ou d'objets magiques font leur apparition pour permettre la réussite de la mission



Photo : Christophe Raynaud De Lage

## Les caractéristiques du conte appliquées à Cendrillon

**Le conte traditionnel transporte les lecteurs dans un espace et à une époque qui ne sont pas précisément ancrés, lui conférant un caractère atemporel (en-dehors du temps). C'est pourquoi un conte débute souvent par la formule « Il était une fois ».**

Dans ce passé indéfini et dans un lieu sans référence géographique réelle, tout devient possible : transformations inouïes, animaux qui parlent, objets et personnages aux pouvoirs magiques, féeries et maléfices. Personne dès lors ne songe à s'étonner ni que l'on dorme cent ans, ni qu'une citrouille se transforme en carrosse. Car l'essentiel est tout simplement ailleurs...

*« De Cendrillon, il en existe une pléiade de versions. Dans toutes, on y retrouve les éléments incontournables comme la fée, les méchantes sœurs ou la citrouille qui se transforme en carrosse. Dans chacune aussi, les choses sont ambivalentes, souterraines. C'est cette dimension-là qui nous passionne. »* David Lescot

Il est tout aussi conventionnel que l'aventure finisse bien (ex : le fameux « ils se marièrent... »), la résolution comptant si peu qu'elle est évacuée en une phrase. De façon majoritaire, la situation finale est assez manichéenne : les vilains sont punis et les gentils sont récompensés. Que cela signifie-t-il au fond ? Tout simplement que le chemin, semé d'épreuves, compte plus que le point d'arrivée.

*« La fin heureuse n'a presque aucune importance. Ce qui est important, c'est ce qui s'est passé avant. Par exemple, dans notre version, elle a peur d'aller au bal. Il y a quelque chose d'universel dans cette attitude face*

*à une chose dont on rêve, qui peut être très attirante, mais qui peut aussi être décevante, intimidante ou excluante puisque que ce sont deux mondes sociaux qui s'entrechoquent. Tout à coup, on invite l'un dans l'autre et c'est très violent. C'est ici le monde aristocratique qui invite la pauvre servante à sortir de chez elle, pour s'émerveiller de toutes les beautés et de toutes les richesses qu'il lui exhibe... »* David Lescot

Le conte a une fonction sociale et initiatique. Il relie, divertit, enseigne, touche l'inconscient, transmet des valeurs, propose du sens, permet de mieux supporter les épreuves du réel...

Il apporte des réponses symboliques et imagées aux grandes questions collectives et individuelles : origines du monde, du mal, exploration des relations familiales, de l'inégalité sociale, des chemins d'individuation que prennent les petits et les grands.

Dans les contes, les personnages symbolisent un aspect de l'humain. Les lecteur-rices, à travers leurs aventures, font face à des dangers et à leurs peurs les plus ancrées. Chacun-e fait donc son propre cheminement à sa lecture ou à son écoute...

*« Un conte, c'est un bouquet de symboles avec une multitude de choses pouvant être interprétées d'une multitude de manières. Il ne faut surtout jamais en verrouiller le sens ! [...] Un conte, c'est toujours trouble. Il y a toujours une part obscure dans un conte, des choses cachées, des choses inavouables. La part qui est celle de l'inconscient, la part obscure... C'est bien ce qui fait le conte. Sinon, ce n'est pas un conte. »* David Lescot



DORÉ Gustave, Cendrillon au bal, publication de 1862 intitulée Les Contes de Perrault illustrés par Gustave Doré, BNF



## Un genre littéraire à plusieurs branches

Le conte littéraire dérive directement du conte populaire. Ce dernier, appartenant à la littérature orale est resté le plus souvent anonyme. Mais le conte littéraire, lui, est le fruit d'une véritable création littéraire et peut donc être facilement rattaché à un auteur, à une époque ou encore à un mouvement.

**On peut distinguer différentes familles :**

**Le conte de fées, ou merveilleux**, dispose d'un double niveau de lecture (il s'adresse à la fois aux enfants et aux parents). Charles Perrault fait partie des auteurs moralistes qui, à travers ses Contes (*La Belle au bois dormant*, *Le Chat botté*, *Cendrillon*, etc.), a voulu délivrer un enseignement à ses lecteurs selon le précepte classique de l'utile dulci [= « joindre l'utile à l'agréable »].

**Le conte philosophique**, qui s'est développé au XVIII<sup>e</sup> siècle, porte un regard critique, satirique sur la société contemporaine. Empruntant au conte populaire son cadre intemporel et utopique, les auteurs jouent sur son possible sens allégorique pour transmettre un message politique ou moral. C'est le but des contes philosophiques de Voltaire (*Zadig*, *Micromégas*, *Candide*, etc.).

**Le conte fantastique** crée un sentiment d'inquiétude et joue avec l'étrangeté. C'est à l'époque romantique, et principalement en Allemagne, que le conte est adopté comme modèle littéraire et considéré comme un genre à part entière. Les contes des frères Grimm l'incarnent parfaitement.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, nombreux sont les écrivains qui adoptent la forme du conte pour renouer avec la tradition orale : Charles Dickens (*Contes de Noël*, 1843), Hans Christian Andersen (*Contes et ses Nouveaux Contes*, 1835-1872), Alphonse Daudet (*Contes du lundi*, 1873), Émile Zola (*Contes à Ninon*, 1864), Honoré de Balzac (*Contes drolatiques*, 1855), Alfred de Musset (*Contes d'Espagne et d'Italie*, 1829), Charles Nodier (*La Fée aux miettes*, 1832). Mais si le conte fantastique se développe à cette époque, c'est notamment et surtout sous la plume de Guy de Maupassant avec *Le Horla*, *Sur l'eau*, *La morte* ou les contes merveilleux et fantastiques d'Edgar Allan Poe, traduits par Charles Baudelaire. Ces contes jouent avec le lecteur, créant une atmosphère pesante, inquiétante et surtout étrange.

## De Duan Shengsi à David Lescot en passant par Pauline Viardot : 345 versions !

**La plus ancienne serait une histoire chinoise de Duan Shengsi, consignée par écrit au IX<sup>e</sup> siècle avant J. C., ce qui expliquerait l'importance donnée au « petit pied » en tant que signe d'une beauté et d'une distinction extraordinaire.**

L'histoire : Yexian, après la mort de son père, est maltraitée par sa marâtre. Elle trouve un poisson extraordinaire, qu'elle élève. La marâtre, usant d'un subterfuge, tue le poisson. Une apparition surnaturelle recommande à Yexian d'en cacher les ossements : tous ses vœux seront ensuite réalisés. Lors d'une fête, Yexian apparaît ainsi vêtue d'une cape de plumes et chaussée de sandales en or (ou dorées). Sur le point d'être reconnue par la marâtre et sa fille, Yexian s'enfuit, laissant derrière elle une sandale. La chaussure est acquise par le roi d'un royaume maritime voisin. Le roi fait rechercher la femme dont les pieds seront assez petits pour chausser la sandale. Après avoir retrouvé Yexian, il en fait sa première épouse.

La version de Charles Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, date de 1671. Elle dépeint une fin heureuse où rancœur et vengeance n'ont pas leur place.

Même contexte : en secondes noces, un gentilhomme épouse une femme hautaine. Celle-ci a deux filles, fières et désagréables, qui contrastent avec la douceur et la bonté de la fille du gentilhomme. Après les noces, la

belle-mère s'arrange pour s'imposer auprès de son mari et de sa fille. Elle exploite cette dernière en la chargeant de toutes les tâches domestiques de la maison. Ses sœurs l'appellent Cucendron ou Cendrillon dans la mesure où elle a l'habitude de s'asseoir dans les cendres près de la cheminée.

Si Charles Perrault a permis de rendre cette histoire célèbre, c'est parce qu'il va choisir d'y intégrer des éléments emblématiques comme la marraine fée, le carrosse ou encore les pantoufles de verre. Dans les années 50, Walt Disney réintègrera ces éléments dans son dessin-animé.

Celle des frères Grimm date de 1815 et propose un dénouement davantage symbolisé par la punition que par le pardon. Dans cette version nommée *Aschenputtel*, pas de fée mais plutôt des oiseaux merveilleux, dotés de pouvoirs magiques. Ce sont eux qui aident Aschenputtel à effectuer ses tâches quotidiennes. Et ce sont eux qui lui permettent de se rendre au bal à trois reprises, en l'aidant à boucler son travail et en lui offrant de sublimes tenues, plus belles les unes que les autres. Lorsque le Prince parcourt tout le royaume pour faire essayer la chaussure oubliée, il va croiser la route des deux méchantes belles-sœurs. La première se coupera un orteil pour faire entrer son pied dans le fameux soulier, la seconde s'ôtera un bout de talon. Alerté par le sang, le prince réalise que ni l'une, ni l'autre, n'est sa bien-aimée, et finit enfin par retrouver Aschenputtel.

Le côté sordide de cette version pourrait s'arrêter là, mais il n'en est rien. Invitées au mariage du prince et d'Aschenputtel, les demi-sœurs se font punir par les oiseaux qui leur crèvent alors les yeux, et finissent ainsi le reste de leur vie aveugles.

Dans une autre version, germano-tchèque, la fin est encore pire : on y voit les deux sœurs condamnées à danser avec des chaussures de métal chauffé au fer rouge... jusqu'à ce qu'elles meurent, succombant à la douleur.

## Une pantoufle de vair ou de verre ?

Si la plupart des versions ne le précisent même pas, il existe un débat récurrent depuis le XIX<sup>e</sup> siècle concernant la matière de la pantoufle de Cendrillon. Issue de l'homonymie entre les termes verre et vair, cette controverse ne concerne que les versions en langue française.

La pantoufle de Cendrillon pourrait être faite à partir de la fourrure d'un écureuil (vair) ou d'un matériau rigide et transparent (verre). Si les accessoires en matière inhabituelle sont légion dans les contes, rien ne permet de clore ce débat.

À noter que le terme pantoufle n'a jamais été remis en cause et indiquait, comme encore aujourd'hui, une chaussure d'intérieur confortable.



David Lescot



Bianca Chillemi

## Regards croisés sur le livret de Pauline Viardot par David Lescot et Bianca Chillemi

Parti du livret<sup>1</sup> de Pauline Viardot, écrit en 1904, David Lescot nous en livre en 2025 une version où il conserve l'aspect sociétal, déjà très présent dans l'œuvre d'origine.

**David Lescot, qu'est-ce qui dans le texte de l'œuvre originale vous a invité à développer des questionnements sociétaux ?**

La question sociale se trouve ici présente. Elle est un peu insolite, un peu incongrue même. Mais, moi, elle m'a bien inspiré aussi. Prenons le baron. C'est un parvenu mais aussi un homme qui a fait complètement autre chose avant et des choses pas très honnêtes. Il a ce petit côté romanesque très intéressant.

À contrario, la mère, elle, est totalement absente. Cela peut rappeler des choses très dures sur la composition des familles actuelles. Nombre de spectateurs risquent d'être sensibles aux thèmes sociaux et sociétaux qui traversent l'œuvre et résonnent à toutes les époques.

De même que la destinée de Cendrillon, jeune fille pour qui l'histoire traversée agira comme un tremplin de son émancipation, de son affirmation. Pour autant, nous, on a choisi de lui faire éviter le chemin balisé du conte de fée où c'est le prince qui décide finalement. Elle lui dit : « Non, on ne va pas faire comme ça. C'est moi qui décide là puisque le soulier me va. »

Une fois cela posé, elle dicte elle-même sa loi. C'est une petite révolution, féministe, plutôt douce mais ferme.

1 Texte écrit des paroles parlées et chantées d'un opéra

**Bianca Chillemi, vous retrouvez-vous dans cette vision de l'œuvre de Pauline Viardot ?**

Ce conte de fée, entre guillemets, a une dimension humaine et sociale très forte. Tous ces enfermements sociaux, qui sont bien réels, sont des conditionnements familiaux qui remontent à très loin.

Cette fée qui apparaît, on ne sait pas si c'est dans un rêve ou si réellement, par un acte magique, elle permet à Cendrillon de comprendre le message : « C'est maintenant ou jamais. Et tu vas jouer ta vie, tu vas prendre un risque. » Au final, peu importe car le but est atteint : elle la déconditionne de sa situation de pauvreté et de soumission.

C'est beau de nous montrer que la magie, finalement, c'est juste une question de langage et que ça peut changer une vie. Je trouve ça très intéressant et touchant de montrer ça à des enfants. La magie, ça crée les conditions de l'action, mais c'est Cendrillon qui s'en empare.

## Cendrillon, conte intemporel

### CENDRILLON À L'OPÉRA

#### L'adaptation de Nicolas Isouard – 1810



DELVAUX Auguste, Costume de Mademoiselle Alexandrine Saint-Aubin (rôle de Cendrillon) gravé d'après le dessin d'Horace Vernet, 1810. BNF

"Opéra-féerie", créé en 1810 au Théâtre Feydeau, cette version du librettiste Charles-Guillaume Étienne et du compositeur Nicolas Isouard (1773-1818) connaît un grand succès, notamment grâce à ses mélodies charmantes, facilement mémorisables (telles « Je suis fidèle et soumise »). Elles sont particulièrement appréciées lors de la reprise à la Salle Favart avec la réorchestration d'Adolphe Adam en 1845. Le public l'adorant, l'œuvre est reprise partout en Europe. Mais cette œuvre d'environ 1h30, alliant moments parlés et numéros chantés,

a souffert continuellement de la concurrence d'une autre Cendrillon : *La Cenerentola* de Gioachino Rossini.

L'ouvrage est néanmoins redécouvert à l'initiative du Palazzetto Bru Zane et une nouvelle production est donnée en 2020 à l'Opéra de Saint-Etienne. En 2025, le Festival d'Hardelot invite à son tour le public à redécouvrir l'œuvre dans une nouvelle production.

L'histoire : Clorinde et Tisbé, cruelles demi-sœurs de Cendrillon, traitent cette dernière comme une servante. Quand Alidor, travesti en mendiant, implore la charité, elle est la seule à lui offrir une place auprès du feu. Par ce geste de bonté désintéressée, elle accédera mystérieusement au bal donné par le Prince, ce qui changera peut-être sa vie à tout jamais...

#### L'adaptation de Gioachino Rossini - 1817

Créé le 28 janvier 1817 au Teatro Valle de Rome, *La Cenerentola* est le dernier opéra bouffe<sup>1</sup> composé par Gioachino Rossini (1792-1868), sur un livret de Jacopo Ferretti, pour le public italien. Il se tournera ensuite vers l'opéra seria<sup>2</sup>. Composé de deux actes, il s'agit d'un dramma giocoso<sup>3</sup> composé d'une intrigue sentimentale ou pathétique qui se conclut par un final joyeux.

Le livret s'inspire librement du conte de Charles Perrault : la belle-mère devient un beau-père, la fée est remplacée par un ange masculin, le prince cherche à apparier un bracelet et non un soulier de verre, et il n'y a pas de citrouille transformée en carrosse.

Résumé de l'histoire : En quête de la femme idéale, le Prince Ramiro dépêche son précepteur Alidoro chez Don Magnifico. De ses trois filles, Clorinda, Tisbé et Angelina (dite Cenerentola), laquelle est la plus belle et la plus généreuse ?

Facile de s'en faire une petite idée : Don Magnifico est aussi odieux avec la douce Angelina que le sont ses deux sœurs – deux vraies pestes. Ramiro et son valet Dandini font leur entrée dans la famille en échangeant leurs costumes. Don Magnifico l'incite à choisir immédiatement entre Clorinda et Tisbé, mais lorsque la belle Angelina se rend au bal, métamorphosée, le Prince Ramiro n'a d'yeux que pour elle...

Malgré sa fuite précipitée, il ne tardera pas à la retrouver chez elle. Les amoureux seront réunis, le bonheur triomphera.

1 L'opéra-bouffe est une forme d'opéra-comique originaire de la France et de l'Italie. Il se caractérise par son humour satirique et ses personnages excentriques. Les thèmes sociaux et politiques sont souvent abordés de manière ludique, et la musique est vive et enjouée.

2 L'opéra sérieux, originaire de l'Italie au XVII<sup>e</sup> siècle, se caractérise par des sujets nobles et mythologiques, mettant en scène des héros tragiques et des intrigues complexes.

3 Littéralement drame joyeux, genre d'opéra comportant des éléments gais et tristes.

## L'adaptation de Jules Massenet - 1899



BERNARD Emile, Affiche de Cendrillon de Jules Massenet à l'opéra-comique, 1899, Devambez graveur

Opéra en quatre actes et six tableaux, de type conte de fées, sur un livret d'Henri Cain et de Paul Collin, il est composé en 1894-1895 et présenté pour la première fois à l'Opéra-Comique, à Paris, le 24 mai 1899, au zénith de la carrière de Jules Massenet.

Résumé de l'histoire : Pandolfe regrette amèrement son remariage avec l'irascible comtesse de la Haltière, dont les deux méchantes filles persécutent sa propre fille Lucette sans qu'il n'ait voix au chapitre. La pauvre jeune fille surnommée « Cendrillon » n'est pas autorisée à participer au grand bal royal auquel toute la maisonnée se prépare activement.

Heureusement, Cendrillon peut compter sur l'aide de la Fée, sa marraine, qui la transforme en une belle et mystérieuse inconnue. Magnifiquement parée, Lucette peut se rendre au bal où elle subjugué le Prince Charmant qui fera ensuite tout pour la retrouver.

## CENDRILLON DANSÉE

Le ballet le plus ancien consacré à Cendrillon est celui écrit par Louis Duport, à Vienne en 1813.

Le premier ballet londonien complet de Cendrillon est interprété en 1822, alors que Paris découvre *La Cenerentola* de Gioachino Rossini. On doit la musique à Fernando Sor, auteur de plusieurs partitions de ballets, mais plus connu aujourd'hui par ses études pour guitare.

## La chorégraphie de Marius Petipa - 1893

En 1893, Marius Petipa, Lev Ivanov et Enrico Cecchetti chorégraphient une Cendrillon pour le Théâtre Mariinski, sur une partition d'un musicien oublié depuis, Boris Schell. C'est à l'occasion de cette production en Russie que la célèbre ballerine Pierina Legnani fit ses débuts.

Cette *Cendrillon* est représentée pour la première fois le 17 décembre 1893 au Théâtre impérial Mariinski de Saint-Pétersbourg.

## Serge Prokofiev compose la musique d'un ballet mémorable - 1945

Le théâtre Kirov presse Serge Prokofiev pour composer la musique de Cendrillon après le succès de son *Roméo et Juliette*.

Serge Prokofiev commence donc l'écriture du ballet en 1941 en suivant de près le conte de Charles Perrault. Néanmoins, la guerre entre l'Union soviétique et l'Allemagne l'interrompt sur cette lancée et le fait se consacrer à l'opéra *Guerre et Paix*. Le compositeur revient à son ballet en 1943 et le termine en 1944. Il est rentré dans son pays, l'URSS et éprouve une sourde nostalgie pour l'Occident. Nostalgie qui transparaît dans cette musique mélodique qui n'est pas très russe. C'est même ce qu'il a écrit de plus occidental. La première de Cendrillon a lieu le 21 novembre 1945 au théâtre Bolchoï.

Le ballet de Serge Prokofiev a donné lieu à de multiples versions et chorégraphies. Parmi lesquelles :

### L'adaptation chorégraphique de Rudolf Noureev - 1986

Rudolf Noureev reprend le ballet à l'Opéra de Paris le 25 octobre 1986, avec Sylvie Guillem dans le rôle-titre alors qu'il n'était pas encore inscrit au répertoire de l'Opéra de Paris.

Version radicalement nouvelle du vieux conte de fées, Rudolf Noureev, ardent cinéophile possédant sa propre salle de projections privée, transpose le conte de Charles Perrault dans le Hollywood des années 1930. Dans cette version, le chorégraphe et son décorateur se livrent tous deux à leur amour fou du cinéma. Sa Cendrillon se rêve en star du grand écran et se voit propulsée sous les feux des projecteurs grâce à l'intervention miraculeuse d'un producteur de cinéma.

### L'adaptation chorégraphique de Thierry Malandain - 2013



Photo du spectacle Cendrillon par Thierry Malandain ©Dominique Jaussein

Thierry Malandain reste fidèle à la dramaturgie de Cendrillon et explore certains des thèmes qui lui sont chers.

Pour Thierry Malandain, Cendrillon, c'est le parcours d'une étoile, une étoile qui danse. Malandain nous emmène sur le chemin de l'accomplissement. Celui qui passe par le doute, le rejet, la souffrance, l'espoir, pour atteindre enfin la lumière. Par cette vision, faite de cendres et de merveilleux, tantôt tragique, tantôt comique, s'écrit quelque chose d'universel...

Pour cette création en coproduction avec l'Opéra Royal de Versailles, où l'œuvre est donnée en première française le 7 juin 2013 à l'Opéra Royal du Château de Versailles, c'est l'Orchestre Symphonique de San Sebastian, formation prestigieuse du Pays basque espagnol qui interpréta la partition de Serge Prokofiev.

## CENDRILLON AU THÉÂTRE

Cendrillon est une pièce écrite et mise en scène par Joël Pommerat, créée en octobre 2011.



Photo du spectacle Cendrillon par Joël Pommerat ©Cissi Olsson

Après *Le Petit Chaperon rouge* et *Pinocchio*, Joël Pommerat a réécrit et mis en scène ce nouveau conte qui aborde les questions douloureuses notamment du deuil et de l'émancipation. Ainsi, Cendrillon devient une pièce « sur la mort, la vie, le temps ».

Résumé de l'histoire : Cendrillon, de son vrai prénom Sandra, est une très jeune fille orpheline de mère et un peu désorientée. Avec son père, Sandra part vivre chez sa future belle-mère dans une maison de verre peu accueillante. Traitée comme la bonne à tout faire et surnommée Cendrier, Sandra ne se défend pas et n'a qu'une obsession : ne jamais arrêter de penser à sa mère.

Lors de sa dernière visite, les derniers mots de sa mère furent en effet de penser à elle toutes les cinq minutes pour qu'elle ne meurt jamais "en vrai". Sandra est bouleversée par ces paroles. Elle est obnubilée par cette mission et entre dans une spirale infernale où elle s'oblige à penser à sa mère toutes les 5 minutes.

Dans la seconde partie, un bal, organisé pour l'anniversaire du Prince, lui aussi orphelin, la délivrera de son obsession au profit de la découverte de l'amour vrai.

## CENDRILLON VERSION CHANSON

Cendrillon est une chanson du groupe Téléphone, sortie en 1982 en single et sur l'album *Dure Limite*. Elle est composée et chantée par Louis Bertignac.

### Paroles :

Cendrillon, pour ses 20 ans  
Est la plus jolie des enfants  
Son bel amant, le prince charmant  
La prend sur son cheval blanc  
Elle oublie le temps  
Dans ce palais d'argent  
Pour ne pas voir qu'un nouveau jour se lève  
Elle ferme les yeux, et dans ses rêves

Elle part  
Jolie petite histoire  
Elle part  
Jolie petite histoire

Cendrillon, pour ses 30 ans  
Est la plus triste des mamans  
Le prince charmant a foutu le camp  
Avec la belle au bois dormant  
Elle a vu 100 chevaux blancs  
Loin d'elle emmener ses enfants  
Elle commence à boire  
À traîner dans les bars  
Emmitouflée dans son cafard  
Maintenant elle fait le trottoir

Elle part  
Jolie petite histoire  
Elle part  
Jolie petite histoire

10 ans de cette vie ont suffi  
À la changer en junkie  
Et dans un sommeil infini  
Cendrillon voit finir sa vie  
Les lumières dansent  
Dans l'ambulance  
Et elle tue sa dernière chance  
Tout ça n'a plus d'importance

Elle part  
Fin de l'histoire

Notre Père, qui êtes si vieux  
As-tu vraiment fait de ton mieux ?  
Car sur la terre et dans les cieux  
Tes anges n'aiment pas devenir vieux

## Un siècle, une femme, une œuvre

### Pauline Viardot, femme du XIX<sup>e</sup> siècle

Michelle Garcia est née le 18 juillet 1821 à Paris dans une famille espagnole. Elle prend le prénom de Pauline d'après une variante de celui de sa marraine, la princesse russe Praskovia Galitzine. Elle est la fille du ténor et professeur de chant Manuel Garcia et de la soprano Maria-Joaquina Sitches. Sa sœur Maria, surnommée la Malibran, de 13 ans son aînée, a une carrière de cantatrice aussi brillante que courte : elle meurt en 1836 alors que Pauline n'a que 15 ans. Elle a également un frère, Manuel Garcia junior, qui suit une carrière de chanteur et professeur de chant comme leur père.

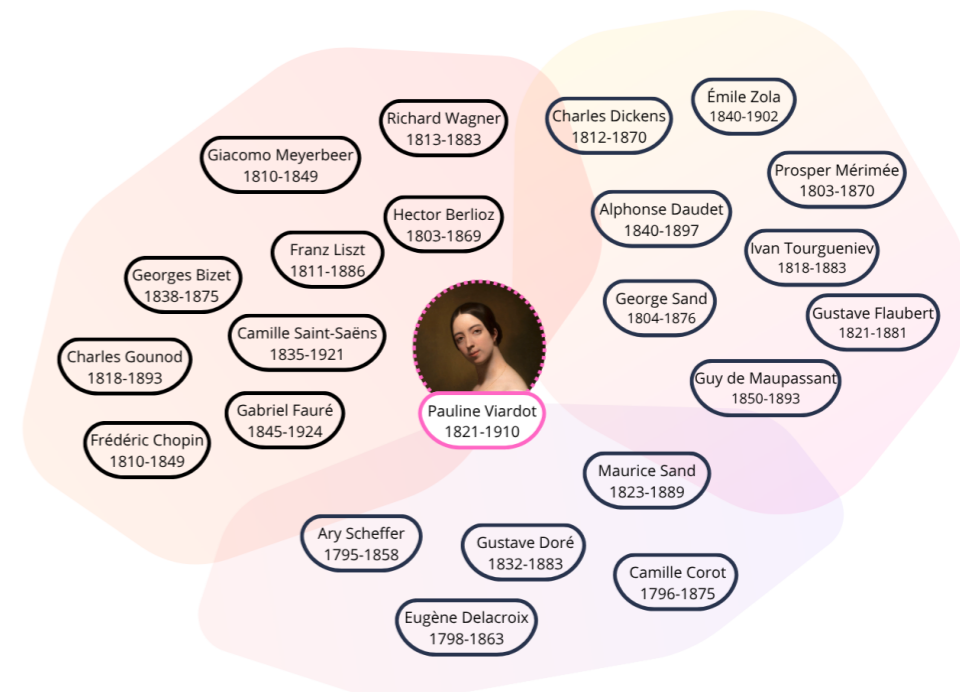
Au décès de ce dernier en 1832, Pauline se rapproche de sa sœur aînée et celle-ci, déjà très célèbre et bien introduite dans les cercles musicaux européens, l'encourage à se lancer pleinement dans les études. Le piano devient toute sa vie et c'est à 15 ans, lors d'un premier récital qu'elle reçoit ses premiers applaudissements du public.

Quand Maria, dite la Malibran, disparaît brutalement à son tour en 1836, Pauline est poussée par sa mère à prendre la relève de son aînée. « Ferme ton piano, tu chanteras désormais » lui aurait-elle dit. À compter de l'année 1837, Pauline fait son entrée dans la cour des grands, cercle qu'elle ne quittera jamais.

Baignée dès son plus jeune âge dans un bouillon culturel et artistique, elle restera entourée toute sa vie des plus grands artistes de son temps.



CAZES Romain, Mlle Pauline Garcia, lithographie, 1840, BNF





SOTAIN Noël-Eugène, Pauline Viardot-Garcia, gravure, 1891, BNF

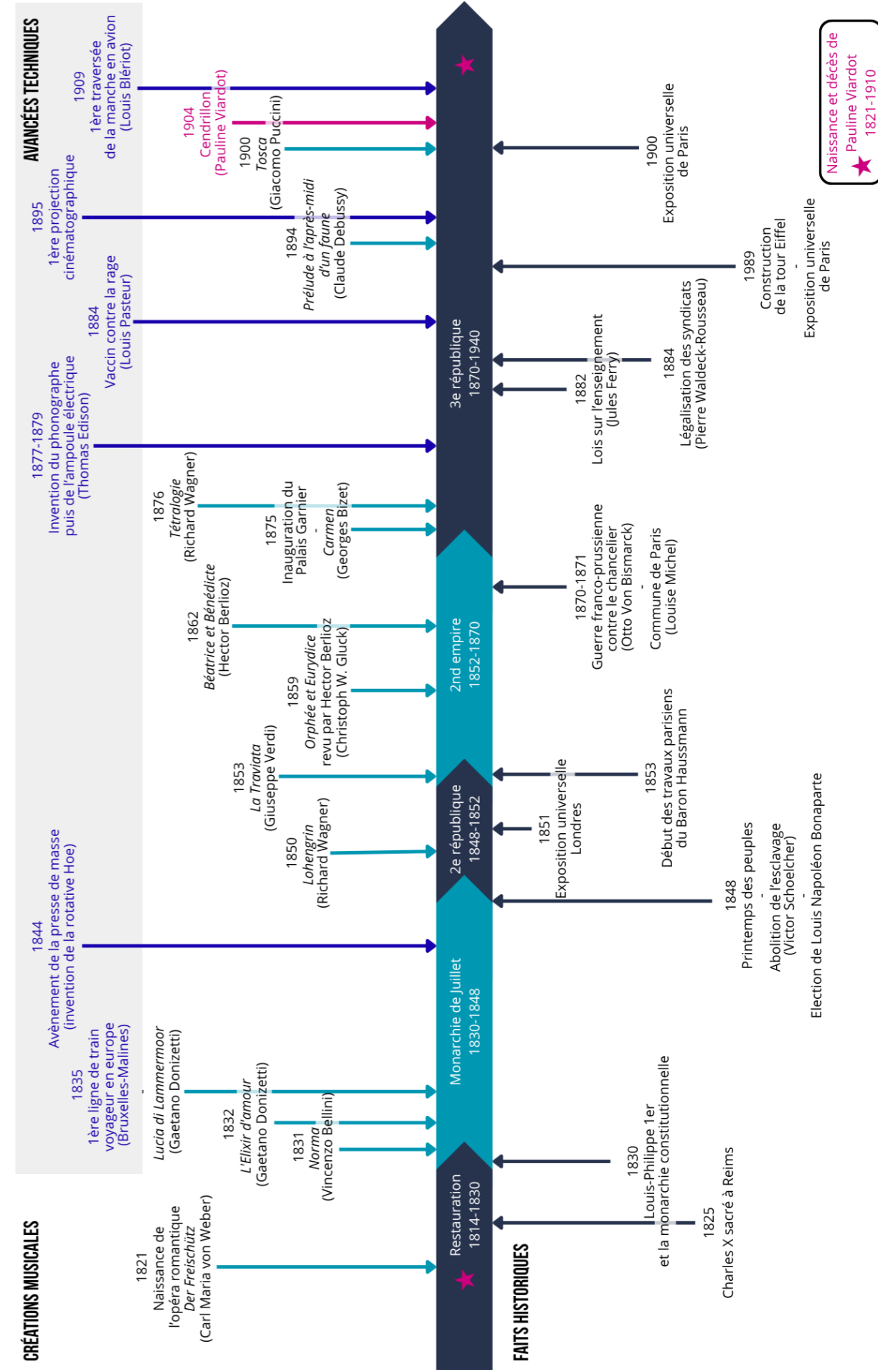
George Sand est l'une de ses plus proches amies. En 1842, elle écrit *Consuelo*, dont le personnage principal fait d'ailleurs largement penser à Pauline Viardot. C'est aussi George Sand qui lui fait rencontrer celui qui deviendra son mari : Louis Viardot. Il est alors le directeur du Théâtre Italien à Paris. Ils se marient en 1840 et auront 4 enfants, nés entre 1841 et 1857.

C'est grâce à sa carrière de chanteuse qu'elle est amenée à chanter à l'international. Mais c'est aussi la concurrence rude qui règne à Paris qui la pousse à se produire à l'étranger. Plusieurs autres divas parisiennes voient l'émergence de ce nouveau talent d'un mauvais œil. Rosine Stoltz et Giulia Grisi iront même jusqu'à soudoyer audiences et critiques, pour tenter de ruiner la carrière de la jeune Pauline Viardot.

C'est lors de son engagement artistique pour la saison lyrique de Saint-Petersbourg en 1843 (sous le règne du tsar Alexandre II), à l'âge de 22 ans, qu'elle rencontre Ivan Tourgueniev, qui devient l'un de ses plus proches amis. L'écrivain russe suit le couple pendant tout le reste de sa vie lors de tous leurs déplacements. Certains observateurs de la biographie des deux artistes font même l'hypothèse d'une relation plus qu'amicale.

Siècle de transformations, le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle voit le développement d'une culture européenne transnationale, notamment grâce à l'essor du chemin de fer. La presse mais aussi les partitions et les livrets d'opéra se diffusent largement, faisant véritablement de l'opéra un art populaire dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

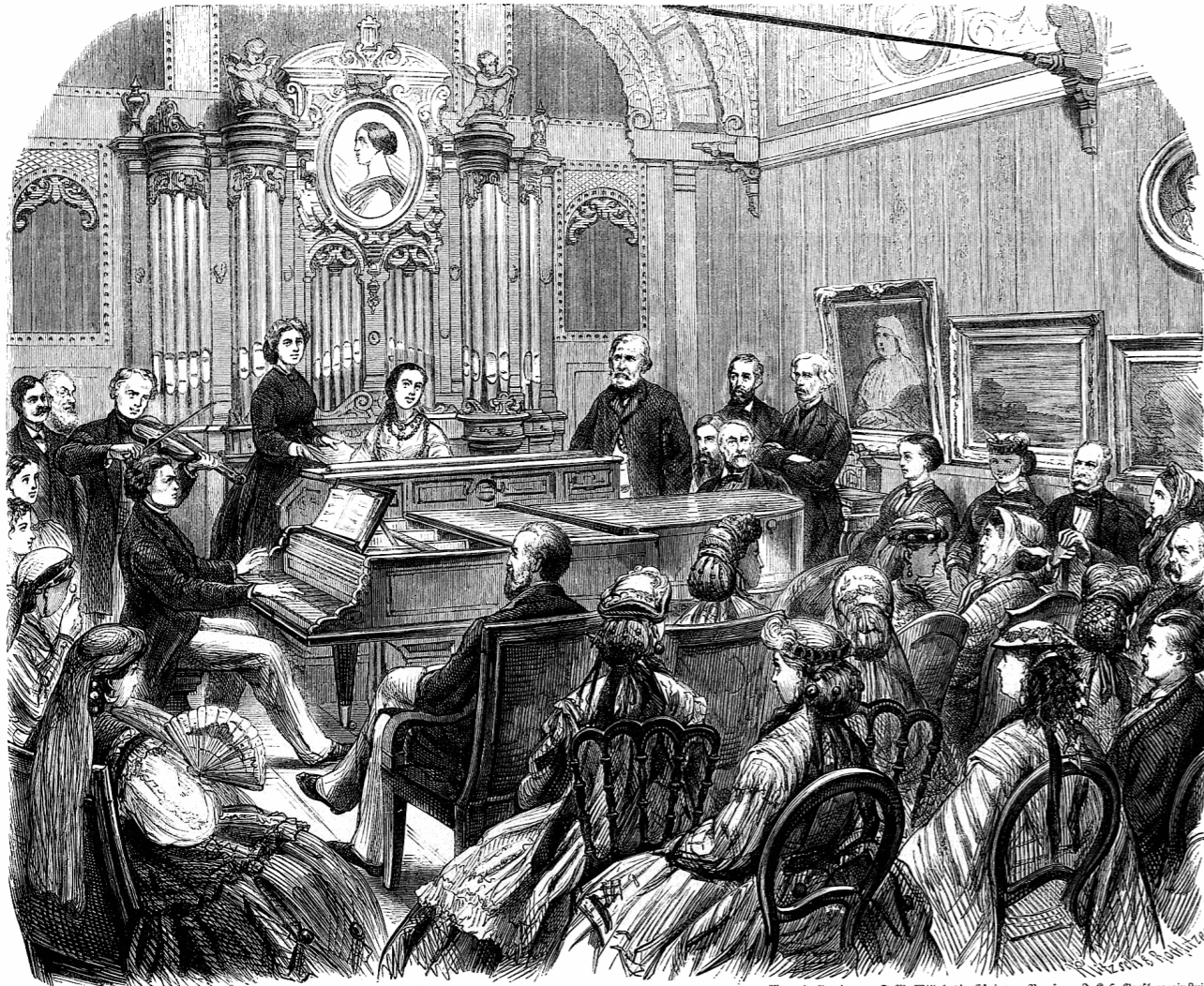
LE XIX<sup>e</sup> SIÈCLE DE PAULINE VIARDOT



C'est dans cette Europe bouillonnante, innovante et cosmopolite, que la carrière de Pauline Viardot se déploie, fruit d'un contexte artistique musical foisonnant qui voit, entre autres, l'avènement du romantisme. L'expression des sentiments est grandiloquente dans tous les domaines de l'art et la musique est pleine d'un pathos assumé. C'est la musique de nombreux compositeurs proches de Pauline Viardot : Hector Berlioz, Franz Liszt, Gioachino Rossini. Elle fait d'ailleurs carrière avec des rôles majeurs du répertoire lyrique romantique, à l'image du rôle-titre de *La Cenerentola* (d'après *Cendrillon*) de Gioachino Rossini en 1839. En parallèle, les opérettes<sup>1</sup> de Jacques Offenbach font école et dépeignent une comédie humaine, bouffonne et exubérante, mais avec un regard satirique aiguisé.

Dans ce contexte, Pauline Viardot est une artiste de renom. Véritable muse pour les compositeurs et écrivains de l'époque, c'est une personne éclectique et curieuse qui parle plusieurs langues : français, espagnol, allemand, russe, anglais. Grâce à elle, les salons musicaux deviennent incontournables pour la diffusion de la musique. Ce sont des lieux de rencontres et de partages, et celui des Viardot à Paris y voit passer tous les plus grands artistes de l'époque. En 1863, alors en désaccord avec la politique à la fois expansionniste et répressive de Napoléon III, les Viardot quittent Paris pour Baden-Baden en Allemagne. Ils continueront d'inviter tout ce que l'Europe connaît d'artistes talentueux et novateurs.

BIETSCH Ludwig, *Le Salon Musical de la chanteuse d'opéra française Pauline Viardot*, gravure parue dans *Der Bazar* n° 46, 1865. Heinrich Heine Universität Düsseldorf



Mr. Chopin, Della Sedda, Herrmann, Anton Rubinstein, Mr. Tschickow, Madame Viardot, Herr zu Rauffen, Ivan Turgeneff, Herr von Welfischlow, J. A. S. Weisjesin Anna von Helfen, Manuel Garcia, Theodor Stern, S. M. Wilhmski, König von Preussen, J. A. S. Grobberstein Luise, J. M. August, Königin von Preussen, Carl Liszart, Die Herzogin von Hamilton, Gustav Dore.

Eine Matinée in der Villa Viardot.  
Originalzeichnung von Ludwig Bietsch.

Le contexte créatif qui évolue tout au long de la vie de Pauline nourrit ses interprétations et sa création. Elle participe très activement d'ailleurs au développement de la musique de chambre<sup>1</sup> en France. Face au grand opéra<sup>2</sup> (Charles Gounod, Georges Bizet) et à l'opérette (Jacques Offenbach, Léo Delibes), la musique de salon y a plus de mal à progresser que dans d'autres pays d'Europe, mais elle peut compter sur des compositeurs comme Gabriel Fauré ou Camille Saint-Saëns, eux aussi amis, qui ont su donner leurs lettres de noblesse à ce genre musical (mélodies, œuvres pianistiques, sonates, trios, quatuors, pièces pittoresques - comme *Le Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns).

Après 1871 et la fin de la guerre franco-prussienne, le couple ruiné par les conséquences du conflit doit s'exiler en Angleterre pour se refaire une santé financière. Quelques mois plus tard, Pauline et son époux reviennent s'installer à Paris et les soirées au salon de la rue de Douai reprennent de plus belle. C'est désormais le temps de la III<sup>e</sup> république et le démocrate Louis Viardot s'en félicite.

Louis Viardot et Ivan Tourgueniev meurent tous deux en 1883 et Pauline presque 30 ans plus tard, en 1910.

La fin du siècle, durant les décennies 1880 et 1890, voit les prémices de la musique moderne<sup>3</sup>, notamment avec Claude Debussy. C'est un tournant majeur où la musique évolue au profit d'harmonies audacieuses et de couleurs nouvelles. Ainsi, la vie de Pauline Viardot s'étend presque sur l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle et aborde même le début du XX<sup>e</sup>.



BENQUE Wilhelm, *Pauline Viardot*, photographie, 1880-1905. BNF

« Peut-on imaginer que cette femme, née en 1821 sous Louis XVIII, a connu les plus grandes heures de l'époque romantique et tous les bouleversements musicaux de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour disparaître après la création de « Pelléas et Mélisande » de Debussy et les premières saisons russes de Diaghilev ? On croit rêver en se rappelant qu'elle a sauté, enfant, sur les genoux de Lorenzo Da Ponte, le librettiste de Mozart, et qu'elle est morte quatre ans seulement avant la Première Guerre Mondiale, après avoir connu les révolutions de 1830 et 1848, ainsi que la défaite de 1870. »

Patrick Barbier - *Pauline Viardot, Biographie*, Editions Grasset, 2009

1 Opérette : genre musical mêlant chants et parties chantées, caractérisé par des thèmes et une musique légère.

1 Musique de chambre : composition musicale destinée à être jouée par un ensemble instrumental réduit.

2 Grand opéra : genre d'opéra caractérisé par une distribution et un orchestre d'envergure. Les récits historiques y sont préférés aux thèmes antiques ou ceux plus légers.

3 Musique moderne : musique savante du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui se veut en rupture avec l'écriture musicale de ses prédécesseurs.

## Pianiste puis chanteuse : Pauline Viardot, une diva sans égal

La carrière d'interprète de Pauline Viardot démarre d'abord avec le piano. Elle commence à étudier avec son père et ensuite avec Franz Liszt. Très tôt, dès 10 ans, elle accompagne les élèves chanteurs de son père au piano. À 15 ans, elle accompagne au piano sa sœur sur scène. Promise à un grand avenir de pianiste, elle apprend aussi beaucoup des conseils que son père donne à ses élèves chanteurs.

Orpheline de père à 11 ans et devenue l'aînée de la fratrie à 15 ans, à la perte de sa sœur Maria, elle est poussée par sa mère à reprendre le répertoire de cette dernière dès 1836.

Ce n'est alors que deux ans plus tard, à 18 ans, qu'elle entame sa carrière sur les planches du Théâtre de la Renaissance. Son premier rôle d'opéra est Desdémone dans *Otello* de Gioachino Rossini repris à Londres la même année. Alors que les critiques sont dithyrambiques, elle voit sa carrière démarrer, et dès 1839, elle devient la Cenerentola du même compositeur, Rosine dans *Le Barbier de Séville*, et Trancrède dans l'opéra éponyme.

Pauline possède une capacité sans pareille dans la maîtrise de sa voix, jusqu'à étendre sa tessiture<sup>1</sup> de mezzo-soprano au répertoire de soprano et contralto. Cette voix extraordinaire lui permet de jouer des rôles très différents, jusqu'à jouer deux rôles dans un même opéra. En 1847, à Berlin, pour *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer, elle reprend le rôle d'une chanteuse tombée malade. Elle joue alors deux rôles qui ne se croisent jamais sur scène, un exploit qui alimente le prestige de Pauline Viardot.

Un an plus tard, Giacomo Meyerbeer compose pour elle le rôle de Fidès dans *Le Prophète*, créé en 1849 au Théâtre de la Nation à Paris. Le prince Louis Napoléon Bonaparte, futur Napoléon III du Second Empire qui approche, y assiste entouré de son état-major. Cette date signe le retour de Pauline Viardot sur les scènes françaises, après presque 10 ans d'absence. Ce rôle qu'elle incarnera également sur la scène londonienne mais aussi à Berlin devant le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, demande une tessiture élargie qui fait la part belle aux capacités hors du commun de Pauline.



1 Tessiture : étendue vocale de la note la plus grave à la plus aiguë, dans laquelle un chanteur ou une chanteuse évolue avec le plus d'aisance.

Appréciée pour la puissance et vélocité vocale qu'elle déploie dans toute l'étendue de sa voix, c'est aussi une formidable interprète romantique. En 1851, elle est à la naissance de la carrière de Charles Gounod. Elle crée le personnage de Sapho dans l'opéra du même nom.

Le pic de sa carrière est atteint en 1859 avec la recreation de *l'Orphée et Eurydice* de Christoph Willibald Gluck remanié par Hector Berlioz. Le rôle-titre est encore une fois taillé pour Pauline. La création démarre au Théâtre-Lyrique à Paris, et Pauline se produit pour ce rôle plus de 150 fois à travers l'Europe.



LACAUCHE Alexandre, Mme Viardot, rôle de Fidès dans «Le Prophète», gravure, 1849-1860, BNF

Hector Berlioz, lui-même, parle de Pauline dans ce rôle dans *Le journal des débats* daté du 22 novembre 1859 :

« Sa voix, d'une étendue exceptionnelle, est au service de la plus savante vocalisation et d'un art de phraser le chant rare dont les exemples sont si rares aujourd'hui. Elle réunit à une verve indomptable, entraînant, despotique, une sensibilité profonde... Son geste est sobre, noble autant que vrai, et l'expression de son visage, toujours si puissante, l'est plus encore dans les scènes muettes que dans celles où elle doit renforcer l'accentuation du chant (...) C'est le sublime dans la grâce, c'est l'idéal de l'amour, c'est divinement beau. »

Après une carrière foisonnante, dont Rosine (*Le Barbier de Séville*, Gioachino Rossini) et Norma (Vincenzo Bellini) furent les rôles les plus marquant selon ses propres mots, elle fait ses adieux à la scène sur les planches du Théâtre-Lyrique à Paris en 1863, à l'âge de 42 ans. Avec une voix poussée à sa limite durant de nombreuses années, elle ne peut tout simplement plus chanter. Désormais, elle se consacre à l'enseignement du chant, à Baden-Baden, où le couple Viardot s'est installé l'année de sa retraite. N'ayant pas su ménager sa voix, elle invitera ses élèves à ne pas suivre son exemple.



Auteur inconnu, Pauline Viardot, photographie, 1867, BNF

2 Mazurka : danse et musique traditionnelles originaires de Pologne.

3 Arrangement : adaptation d'une partition pour d'autres instruments ou voix

## La composition, un outil pour transmettre et... pour s'amuser

Pauline Viardot n'a jamais eu la volonté de devenir une compositrice. Néanmoins, elle suit, en parallèle du piano et du chant, l'enseignement de la composition d'Anton Reicha, professeur de renom qui voit parmi ses élèves Hector Berlioz, Franz Liszt ou encore Charles Gounod.

Dès ses 17 ans, elle écrit tout en démarrant sa carrière d'interprète. En 1838, elle écrit une chanson, *La Chapelle*, considérée comme sa première œuvre.

Jusqu'en 1863, elle compose de manière sporadique. Elle transcrit notamment pour la voix et écrit les paroles de 15 mazurkas<sup>2</sup> de Frédéric Chopin. Elle écrit des musiques sur des poèmes russes, ceux de son ami Ivan Tourgueniev bien sûr, mais aussi Alexandre Pouchkine ou Mikhaïl Lermontov. Elle mettra également en musique des chansons traditionnelles espagnoles et des poèmes d'Alfred de Musset.

Après avoir pris sa retraite en tant qu'interprète, elle devient une compositrice prolifique. De 1864 à 1874, elle écrit d'abord et surtout pour ses jeunes élèves chanteuses, mêlées à son microcosme familial et amical. C'est à Baden-Baden qu'elle devient une compositrice très active, elle transmet alors son savoir en enseignant le chant, notamment au travers de ses compositions. On compte durant cette période près de 200 chansons, une cinquantaine de lieder et 3 opérettes de salon pour piano et voix : *Trop de femmes* (1867), *L'Ogre* (1868) et *Le dernier sorcier* (1869), dont les livrets sont signés d'Ivan Tourgueniev.

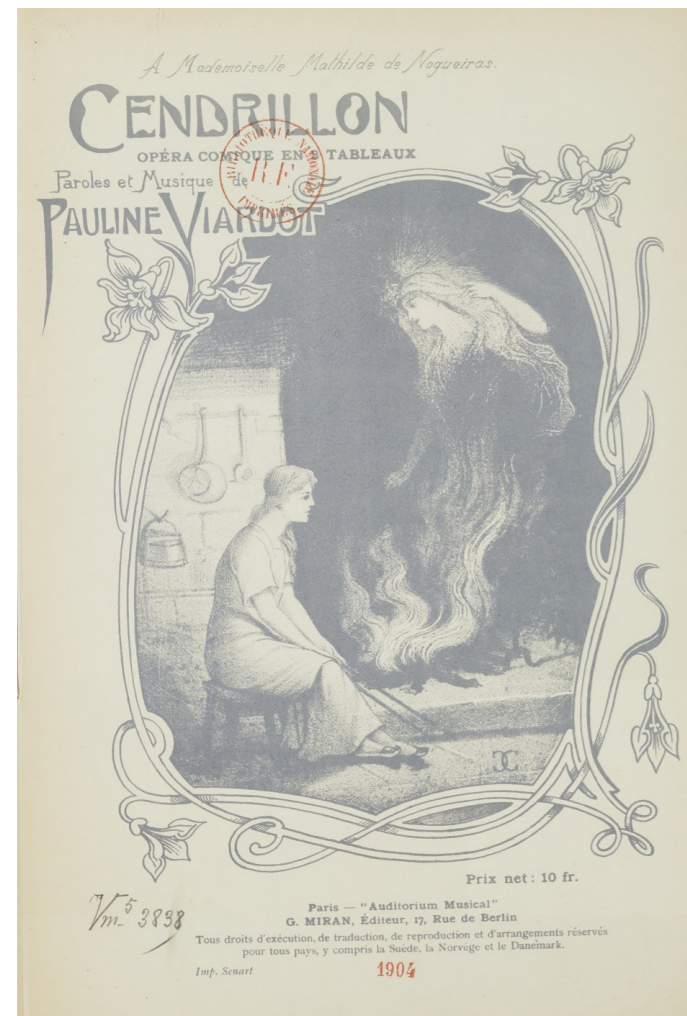


Si la voix est au cœur de son travail de composition, Pauline Viardot a également composé uniquement pour instrument, principalement pour piano et violon. Elle produit aussi des arrangements<sup>3</sup> vocaux pour des œuvres de Johannes Brahms, Joseph Haydn et Franz Schubert.



En 1904, Pauline Viardot a 82 ans. Elle habite à Paris et est veuve depuis de nombreuses années, ce qui ne l'empêche pas de continuer sa vie de salon. Pauline Viardot écrit cette année-là *Cendrillon*, 41 ans après avoir terminé sa carrière.

Après avoir endossé toute sa vie le rôle-titre dans l'œuvre de Gioachino Rossini et 5 ans après la création de la *Cendrillon* de Jules Massenet en 1899, elle consacre son dernier opéra-comique<sup>1</sup> de salon à ce récit.



VIARDOT Pauline, *Cendrillon*, photographie de la partition, 1904, BNF

Elle le présente le 23 avril 1904 dans le salon de Mathilde de Nogueiras, une ancienne de ses élèves elle-même professeure de chant. L'œuvre est interprétée par les élèves de Mlle de Nogueiras. Comme propre à l'opéra-comique, sa *Cendrillon* alterne dialogues parlés et parties chantées, le tout accompagné uniquement au piano.

Les personnages se rapprochent moins de la *Cenerentola* de Gioachino Rossini que de ceux du conte de Charles Perrault ou du compositeur Jules Massenet, sans la profusion du grand opéra bien sûr : un père, deux belles-sœurs, une fée marraine, un prince. La structure du conte reste la même et les accessoires marquants comme la pantoufle ou le carrosse-citrouille sont bien présents.

La *Cendrillon* de Pauline Viardot se présente comme une esquisse, une sorte de pochade musicale aux accents mélodiques souples et chantants, vivante et équilibrée dans son architecture, avec des airs laissés au choix ou la libre interprétation des exécutants.

Ces « airs-valises » s'expliquent par le contexte de création de l'œuvre et sa finalité didactique. Ainsi, il est indiqué à la page 42 de la partition d'origine : « *Le morceau d'ensemble ci-après est suivi d'un concert dont la composition est laissée au choix des exécutants* ». L'ouvrage est en effet destiné aux élèves chanteuses et leur offre ainsi l'opportunité de montrer leur répertoire en cours de travail, leur capacité à pasticher ou encore à « improviser » sur des airs d'actualité. Lors des premières représentations, on a par exemple pu y entendre les mazurkas de Frédéric Chopin mises en voix par Pauline Viardot.

À travers cette œuvre, Pauline Viardot fait preuve d'une maîtrise des répertoires de la voix comme de l'accompagnement, non sans ironie et fantaisie, en témoigne les passages pastichés et le recours à des tessitures contrastées selon les personnages comme, par exemple, une soprano colorature pour la fée.

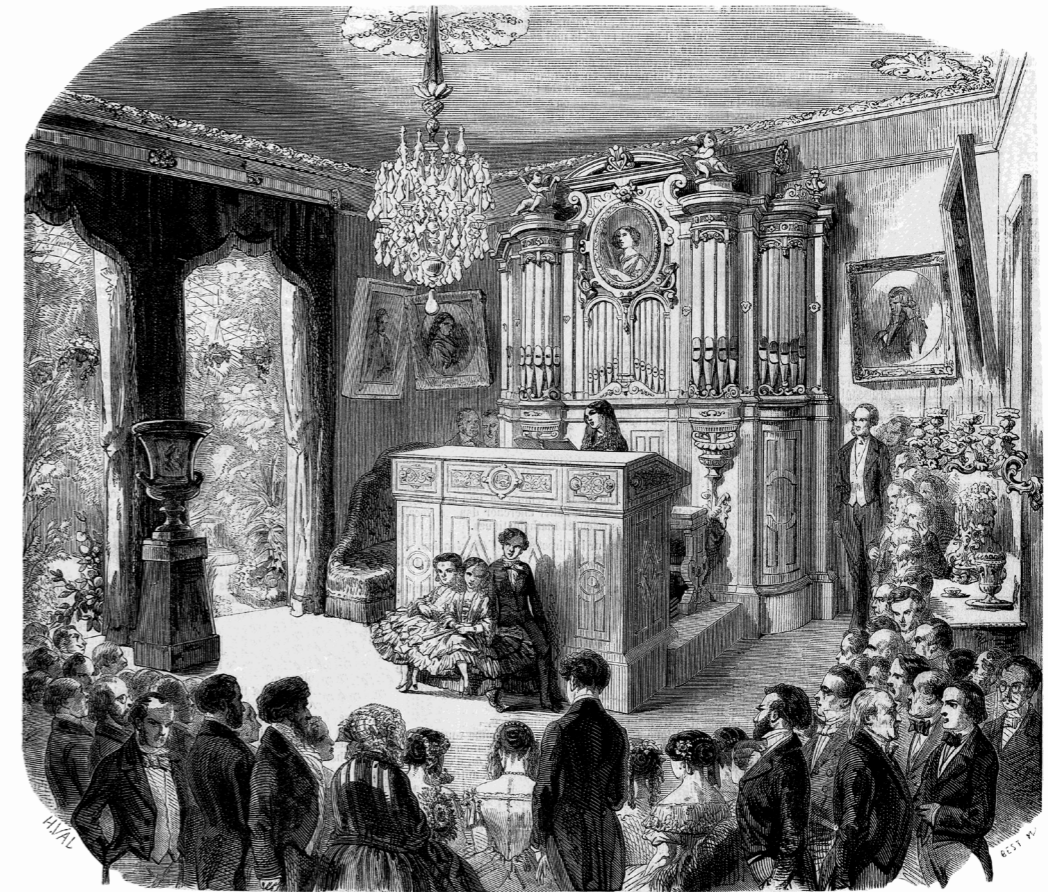
Voici les tessitures des 7 personnages de la pièce :

Marie, dite Cendrillon	Soprano
Le Prince Charmant	Ténor
Maguelonne, fille de Pictordu	Soprano
Armeline, fille de Pictordu	Mezzo-soprano
Le Baron de Pictordu	Baryton
Armeline, fille de Pictordu	Mezzo-soprano
Maguelonne, fille de Pictordu	Soprano
Le Comte Barigoule	Ténor
La Fée	Soprano colorature

Alors que l'œuvre ne connaît que très peu de récréations durant le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est à partir des années 2000 que l'œuvre commence à être jouée en Allemagne, en France, en Amérique du Nord, en Grande-Bretagne et en Belgique.

« *Elle donne dans cette œuvre une démonstration de son aisance à écrire, au service de l'expression théâtrale, dans nombre de styles différents, de pastiches de danses anciennes, harmonisés avec humour à des parodies d'Adam, Rossini et Wagner (...)* »

Florence Launay, *Les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, éditions Fayard, 2006



VAL H., *Le Salon Musical de la chanteuse d'opéra française Pauline Viardot*, gravure, 1853, BNF

## Découvrir les compositions de Pauline Viardot :

### Cendrillon

VIARDOT Pauline, *Il Salotto Vol. 3 : Cendrillon*, Opera Rara, 2000



Sur deezer : <https://link.deezer.com/s/31cj4yebSbWl8BV6gColE>



Sur spotify : <https://open.spotify.com/intl-fr/album/6bwnxavunC1KL1vbHhk9ra?si=TkrY5flpTxyn1YQpY5PpgA>

### Autres œuvres



*Die Sterne* (1862-1863) : mélodie pour voix, piano et violoncelle <https://urlr.me/Vebwzs>



*La Nuit* (date inconnue) : mélodie voix, violon, violoncelle et piano <https://urlr.me/wd3RBr>



*Hai Luli* (1880) : mélodie voix et piano <https://urlr.me/wEh6P9>



Désespoir (1886) : mélodie voix et piano <https://urlr.me/5uxwdk>



Photo : Laurent Guizard

# Un nouveau souffle pour la Cendrillon de Pauline Viardot



## Un spectacle total pour une « nouvelle » Cendrillon

À travers trois approches fortes et très étroitement liées, - celle de la réécriture du livret et de la mise en scène avec David Lescot, de la direction musicale avec Bianca Chillemi et de l'arrangement musical avec Jérémie Arcache -, l'équipe artistique propose un spectacle total où texte, narration et musique se présentent comme un tout. Ces composants s'entremêlent et s'interconnectent en effet sans qu'on puisse savoir, par exemple, si c'est la musique qui émane du texte ou l'inverse.

Un travail mené en étroite collaboration, main dans la main, car l'équipe veut éviter toute rupture structurelle ou juxtaposition, ou encore, que la musique reste cantonnée à un rôle illustratif du récit. Ainsi, « *un gros travail a été mené sur les tuilages, les entrées et sorties de la musique* » insiste Jérémie Arcache, ce qui a participé à cette cohésion d'ensemble recherchée.

David Lescot souhaite faire découvrir « [...] une œuvre organique et pas seulement une adjonction, un collage de choses hétéroclites. »

David Lescot renouvelle entièrement la dramaturgie de l'œuvre originelle. Les personnages, la musique, les mélodies sont là, mais l'ensemble des dialogues est revu au profit d'une clarification des relations entre les personnages, du développement de certains éléments de l'histoire, d'une actualisation du langage, de l'accessibilité du propos, le tout permettant de donner une plus grande profondeur aux enjeux dramatiques et sociaux qui traversent l'œuvre. Sans oublier la dimension comique, primordiale, et qui demande à être réinterrogée à chaque époque.

Le metteur en scène est convaincu des potentialités de l'œuvre mais ne souhaite ni « *toiletter* » le texte originel, ni le laisser tel quel car trop daté dans certaines de ses tournures, sans faire preuve pour autant de jeunisme. Une approche confortée par une écriture qu'il pense complètement rythmique et musicale.

Il précise ainsi que l'œuvre est riche de trois natures de textes, d'emblée présent dès la 1<sup>ère</sup> scène de l'Acte I :

- Le texte parlé à capella, c'est-à-dire sans instruments.
- Le texte parlé, qui est posé sur la musique,
- Le texte scandé, qui est rythmé par la musique,

### ACTE 1 - SCÈNE 1 : EXEMPLE DE TEXTE PARLÉ À CAPELLA

La partition indique un silence surmonté d'un point d'orgue : cela signifie que ce silence doit durer autant que nécessaire pendant la prise de parole non-chantée du personnage. Ce principe alterne très régulièrement avec la voix chantée ce qui participe à l'accessibilité du propos.

Score  
ACTE 1  
Scène I  
Pauline Viardot  
adaptation: D.Lescot  
arrangement: J.Arcache

Cendrillon  
Il é-tait ja-dés un prin-ce qui vou-lait se ma-ri-er Mais l'

C.  
d'ai-le en le voy-ant s'en-fuy-ait Il cher-chait u-ne prin-ces-se C'est bizarre : pourquoi une Princesse ? Si on épouse un Prince, on devient forcément Princesse, alors pourquoi il lui fait une Princesse ? En fait pour être Princesse, il faut déjà être Princesse, qu'on...

C.  
qui fut ri-che-com-me lui. Belle et pri-nce de no-bl-esse... et pleine de sous aussi... Eh oui, comme ça Il é- il est sûr qu'on ne l'épouse pas pour son argent. Il est malin ce Prince. Pas très romantique, mais malin.

C.  
tigranheuco - lé-re et quel-quepeucstre-lait, Évidemment, dans ces conditions pas évident de trouver chausure à son pied. Ou - tre

Point d'orgue  
Silence  
Alternance voix chantée et voix parlée

Clarinet in Bb  
Cello  
Percussion  
Glockenspiel  
Maguelonne  
Armelinde  
Piano  
Orgue

Impres plausive  
pizz.  
commencent très lent et laissent des interruptions obstinées  
bruits d'habillage dans le piano

Scène 2  
Scène 3

Indications de jeu  
Pauses = silence  
Scènes du monologue du prince  
Scènes de dialogues entre Cendrillon et le mendiant  
Accord tenu

### ACTE 1 - SCÈNE 2 ET SCÈNE 3 : EXEMPLE DE TEXTE PARLÉ SUR MUSIQUE

Dans le livret, pour ces deux scènes, il est indiqué : "[Parlé sur musique]".

Dans la partition, durant la scène 2, tous les personnages en présence ne chantent pas (indications de pauses), laissant la place à une improvisation plaintive instrumentale durant le dialogue parlé entre Cendrillon et le mendiant.

Durant la scène 3, le mendiant parle seul sur un tapis discret de pizzicati au violoncelle (cordes pincées) associé aux grondements des autres instruments qui annoncent le drame qui arrive : son expulsion.

### ACTE 1 - SCÈNE 4 / EXEMPLE DE TEXTE SCANDÉ

Rythme percussif indiqué sous formes de petites croix posées sur la portée. Les croix peuvent varier d'emplacement sur la portée (indiquant un changement de hauteurs de sons) mais la faible variation de cette dimension indique toute l'importance donnée à l'aspect rythmique de ce passage.

Cend.  
Prin.

là! Il faut vrai-ment pas qu'elles vous voit!

Mais qu'est-c-qu'il y'a qu'est-c-qui n'va pas, pour-quoi, mais

Écriture percussive  
Têtes de notes en croix

Si le livret de Pauline Viardot conserve les figures imposées du conte de Charles Perrault (la jeune fille esclavagisée par ses sœurs, la citrouille transformée en carrosse, la pantoufle perdue qui permettra de retrouver la belle inconnue du bal), sa *Cendrillon* comporte aussi des dimensions qui lui appartiennent en propre et qui lui confère une certaine étrangeté. Derrière la fantaisie s'y trouve une curieuse attention portée au thème social.

- Celle-ci s'incarne d'abord dans la figure du baron de Pictordu qui chante son dépit et sa nostalgie avec beaucoup d'émotions. La raison de la crise existentielle qu'il traverse est simple : il n'a pas oublié son ancien statut d'épicier malhonnête.

« *Comme si la réussite et l'apparence du bonheur masquaient mal un déséquilibre plus profond, une faille irréparable* » David Lescot

- Elle est visible aussi dans l'attitude du Prince qui, pour voir s'il peut être aimé pour ce qu'il est lui-même, va de maison en maison sous un costume de mendiant afin de trouver l'âme sœur.

- Elle se décline enfin dans l'évocation d'un monde social où l'opulence est loin d'être l'apanage de tous. Cendrillon, qui a bon cœur et vit elle-même dans une forme de dénuement, tend la main à l'indigent qui frappe à sa porte contrairement aux deux sœurs que la pauvreté rebute.

Un spectacle qui, selon David Lescot et compte tenu des points évoqués ci-dessus, doit donc « *recler une part plus sinuose, cruelle, complexe, qui réside dans la manière dont est évoqué le monde social, les âges de l'existence, le rôle du hasard dans nos vies.* »

Cendrillon évolue ainsi à l'intérieur d'un environnement complexe et trouble. Face à cette pression sociale envahissante, elle incarne une forme d'émancipation nécessaire.

« *Pour David Lescot,* » nous rappelle par ailleurs Bianca Chillemi, « *il a vraiment été important d'aller vers le développement de la personnalité d'une jeune fille, Cendrillon, qui n'est pas seulement jolie et soumise à sa condition mais qui, au fur et à mesure de l'opéra, acquiert le pouvoir de décider et de choisir sa destinée.* »

Une nouvelle fin donc, écrite par David Lescot pour une nouvelle *Cendrillon*, est très surprenante et propre à donner une image plus contemporaine de la façon dont se décide une union entre un homme et une femme. Cendrillon, qui a su s'affirmer au fil du spectacle, entend bien avoir le dernier mot. Sous la plume de David Lescot, l'amour triomphe, certes, mais l'égalité des genres également.

## Argument

### Acte 1

L'action s'ouvre sur le salon bourgeois du baron de Pictordu. Cendrillon, fille du baron, est seule et chante l'histoire d'un prince à la recherche d'une princesse. Un mendiant fait son apparition et demande argent et nourriture. Il s'agit du prince déguisé. Alors que les deux sœurs, Maguelonne et Armeline, refusent de donner quoi que ce soit au mendiant, Cendrillon lui fait cadeau du peu qu'elle trouve.

Après avoir été chassé par les deux sœurs, le prince fait son retour sous les traits de son chambellan, le Comte Barigoule. Il les invite à un bal le soir même, invitation que les deux sœurs s'empressent d'accepter, avant de laisser le chambellan s'en aller.

Le baron, tout juste réveillé, rentre dans le salon et évoque son passé. Alors, que Maguelonne et Armeline se préparent, Cendrillon fait appel à sa marraine la fée qui transforme une citrouille en carrosse. Après avoir écouté l'avertissement de la fée de rentrer avant minuit, Cendrillon s'en va rejoindre le bal.

### Acte 2

Dans la salle de bal du palais, le Prince et le Comte Barigoule échangent à nouveau leur rôle pour la soirée. La famille Pictordu arrive au bal sans Cendrillon, qui arrive seule ensuite. Les convives se mettent à chanter et à danser. Cendrillon et le prince, toujours déguisé en son chambellan le Comte Barigoule, se reconnaissent. À la fin de leur duo, minuit est venu, Cendrillon quitte brusquement le bal et oublie sa pantoufle sur les marches de l'escalier.

### Acte 3

De retour dans le salon du baron, ce dernier reçoit la visite du Comte Barigoule qui lui apprend savoir tout de son passé trouble et malhonnête. Tous deux chantent leur passé partagé et leur amour commun. Le Comte rapporte que le Prince cherche une femme présente au bal. Le Prince arrive et ordonne que toutes les femmes de la maison essaient la pantoufle perdue la veille. Cendrillon la chausse avec succès. Mais elle ne veut pas que le prince fasse d'elle « sa princesse ». En revanche, elle veut bien faire de lui « son prince ».

## Scénographie et costumes : entre féerie et réalité sociale

Les choix scénographiques de la « nouvelle » *Cendrillon* participent au caractère ambivalent du conte, porteur de sujets sombres et violents traités dans une dynamique à la fois ludique et féérique. Jeux d'apparences, effets de miroirs, clair-obscur... tous les parti-pris et stratagèmes employés, associés à l'importance des costumes dans ce récit, nous rappellent dans une ambiance curieusement ironique, à quel point le réel est beaucoup plus trouble qu'il n'y paraît.

Sur le plateau, plusieurs parti-pris contribuent à rendre concrète l'ambivalence de cette réalité sociale : le noir dominant et le réalisme en clair-obscur apporté par le mobilier choisi ainsi que les effets visuels proposés. Les fonds sombres dominants participent à la dimension mystérieuse du spectacle :

- Dans les actes I et III : Les murs sont recouverts de papiers noirs et un intérieur bourgeois est reconstitué au travers d'un mobilier qui semble flotter dans les airs. On y trouve des fauteuils profonds, des tableaux aux cadres dorés et une imposante cheminée.



Dessin du salon de Pictordu © Alwynedardel

- Dans l'acte II : Les personnages se retrouvent dans une ambiance de music-hall à l'intérieur de ce qui pourrait s'apparenter à une discothèque aux couleurs bleu nuit métallique, un peu fantomatique. Une scène accueille les musiciens. Un escalier fait de contre-marches en un matériau translucide type plexiglas sablé laisse la lumière se diffuser.



Dessin du bal © Alwynedardel

À l'intérieur de ces espaces sans contours, David Lescot et la scénographe Alwyne de Dardel misent sur un dispositif scénique surprenant, coloré et vivant, soutenu pleinement par des accessoires et dispositifs insolites et pleins d'invention.

La scénographie de l'acte I rend visible par alternance les musiciens sur le plateau à travers des tableaux fait de tulle<sup>1</sup>, contribuant à l'animation vivante et fantomatique de cet univers confiné. Par ailleurs, ces tableaux servent plusieurs fois à des effets visuels évoquant le passé des protagonistes : fragments de souvenir du Baron Pictordu (acte I), passé commun du Baron Pictordu et du Comte Barigoule (acte III) qui apparaissent sous la forme de vidéos en noir en blanc qu'on dirait littéralement sorties du cerveau des personnages.

Autre exemple dans l'acte I, comme pour faire un pied de nez au père Noël, la fée fait son apparition par la cheminée. Elle se présente comme un personnage maladroït et chaotique malgré les pouvoirs qu'elle est la seule à détenir.



Dessin rapproché du salon de Pictordu © Alwynedardel

La séquence des transformations autour du carrosse est le clou du premier acte : David Lescot fait le choix d'une vraie citrouille-carrosse, véritable véhicule conduit par un chauffeur et dans laquelle Cendrillon peut physiquement « monter » et être conduite au bal.

1 Tulle : Tissu transparent et vaporeux, qui permet de dissimuler ou non ce qui se trouve derrière, en fonction de l'éclairage utilisé.



Planche de dessins de la citrouille-carrosse © Alwynedardel

Contribuant aussi à l'aspect féérique du conte, traité dans une ambiance peps et acidulée, les costumes conçus par Mariane Delayre jouent un rôle très important car ils accompagnent les situations de changements et usurpations d'identités des personnages. Contemporains et réalistes, ils sont colorés et très contrastés, ils participent à la modernité du propos et marquent le rôle de chacun-e à l'intérieur de l'échiquier de ce conte.

À titre d'exemples :

- Dans l'acte I : Cendrillon est une femme à qui l'on n'a rien donné pour s'habiller : elle est en loques, mal coiffée et habillée d'un vieux pull gris,

Les sœurs ne sont pas laides comme on a coutume de les représenter. Au contraire, elles sont élégantes et soignées. Avec un costume rouge pour l'une et vert menthe pour l'autre, l'éclat de leur tenue renvoie toute leur cruauté et leur dureté.

Le Mendiant porte une couverture de survie actuelle sur le dos.

La Fée se détache par une dominante argentée, type aluminium dans un manteau gonflant : son style est un subtil mélange de Brigitte Fontaine, Björk et Vivienne Westwood pour la chevelure. Par son caractère, ce personnage fait d'emblée penser à Mary Poppins, autant farfelu que rassurant et protecteur.



Planche de dessins pour costumes de l'Acte I © Mariane Delayre

- Dans l'acte II : le bal a lieu dans une sorte de discothèque et les costumes y ont encore une importance narrative forte. Ainsi, les Sœurs et le Baron se sont trompés d'époque, et sont venus en style second Empire : élégants, ils détonnent malgré tout par rapport aux convives.



Premiers dessins pour costumes de l'acte II © Mariane Delayre

Le Prince est en baskets et costume. Il est bijouté et branché, il porte une écharpe en guise de couronne.



Premiers dessins pour costumes de l'Acte II © Mariane Delayre

Le Chambellan est aussi en baskets et costume croisé.

Les musicien-nes sont vêtues de matières brillantes et colorées, évoquant le style K-pop.

Du fait des multiples jeux d'identités qui traversent le spectacle, les mêmes costumes seront portés par des personnages différents : un effet qui produit toujours au théâtre une forme de trouble ou de vertige.

## Des musicien-nes parties prenantes du spectacle

Afin de favoriser cette dimension globale recherchée, un dispositif scénique original a été pensé pour les musicien-nes : ils-elles sont positionné-es sur le plateau, à l'arrière des chanteur-euses.

Ce parti-pris renforce la cohésion artistique du spectacle à plus d'un titre :

• **Sur le plan dramaturgique** : les musicien-nes sont intégré-es à l'action, ils sont de véritables personnages.

- Dans l'acte I, ils-elles apparaissent dans les tableaux qui décorent l'intérieur de la maison du baron, de ses filles et de Cendrillon.

- Dans l'acte II, ce sont les musicien-nes du bal. Ils sont présents pour jouer et réagissent à l'action.



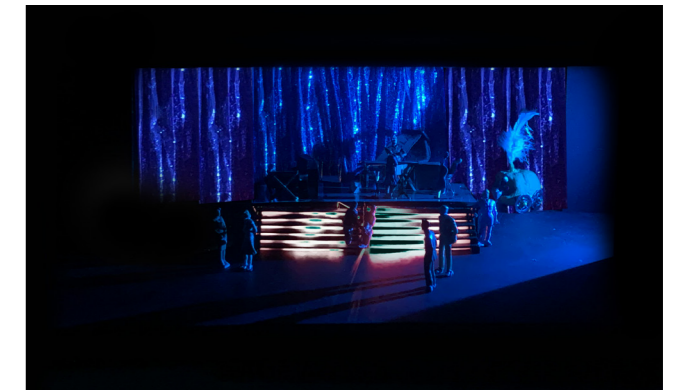
Maquette du salon de Picordu © Alwynedardel

• **Sur le plan scénographique** : durant l'acte I, les musicien-nes sont positionné-es à l'intérieur des tableaux qui surplombent les deux fauteuils et la cheminée. Grâce à un dispositif subtil de vidéo, leurs corps s'animent ou se figent au fil du récit et des airs chantés... dans le noir ambiant, ces tableaux semblent littéralement flotter dans l'espace, ce qui renforce le caractère surnaturel de ces personnages qui reviennent à la vie régulièrement en s'animent dans le vide.

• **Sur le plan musical** : le positionnement à l'arrière du plateau des musicien-nes et la proximité avec les chanteur-euses leur permet, comme jamais lorsqu'ils-elles sont placés-es en fosse, une complicité de jeu incomparable. Tandis que la connaissance en direct de ce qui se joue sur scène leur permet une interaction fine, ajustée, pouvant même être parfois improvisée, l'accompagnement instrumental en proximité « aide les chanteur-euses à respirer et décuple leur puissance vocale » nous rapporte Bianca Chillemi.

« Le projet lui-même consiste à inventer un dispositif scénique qui intègre les musicien-nes à la scène, en faisant des personnages à part entière du récit, en constante interaction avec les chanteurs. Ce mélange, cette perméabilité, ce partage entre les interprètes, est une recherche que je poursuis depuis de longues années au fil des créations musicales et théâtrales que j'ai pu mener. Elle est mon utopie de théâtre et d'opéra, et j'aimerais la voir réalisée ici. » David Lescot

• **Sur le plan de la réception** : cette fusion instrumentale et vocale participe à la poésie sonore de l'œuvre et confère pour le spectateur-riche une féerie d'autant plus forte.



Maquette du bal © Alwynedardel



<https://uriz.fr/ux7e>

La Danse

## Une musique peut en cacher une autre

L'œuvre initiale de Pauline Viardot, du fait de sa simplicité instrumentale et des lignes laissées à la libre appréciation des interprètes, est très vite devenue un terrain de jeu créatif inépuisable pour l'équipe artistique et musicale.

Pour Bianca Chillemi, si l'œuvre a été composée pour le piano, c'est que l'instrument est très pratique à l'usage, permettant une approche autant harmonique, que rythmique ou mélodique. À partir de là, une orchestration est venue aisément, comme si cette nouvelle équipe était missionnée pour explorer et pousser plus loin le potentiel de l'œuvre originelle.

Du côté de Jérémie Arcache, ses pérégrinations au cœur de l'œuvre lui ont inspiré un vrai voyage temporel, instrumental et culturel, faisant émerger des complicités musicales et transgénérationnelles étonnantes. Il rapporte : « *En tant qu'arrangeur, ce que j'aime faire, c'est trouver des nouvelles musiques à l'intérieur d'une musique. Autrement dit, essayer de trouver où est ce qu'on peut inventer de la musique dans une musique qui existe déjà. Qu'est-ce qu'elle cache ? Qu'appelle-t-elle ? [...] L'enjeu est de faire comprendre qu'il y a dedans des occurrences qui appartiennent au passé, à notre histoire, à notre culture commune. [...] qu'il s'agisse de références pop, de répertoire classique, ou de musique ancienne...* »

Concernant l'instrumentation, il a fait le choix d'instruments qu'il connaît bien et dont il sait pouvoir trouver en eux une pluralité d'inspirations et de couleurs. Il apprécie l'idée qu'un-e musicien-ne joue d'un même instrument tout en ayant la capacité d'évoquer avec celui-ci des environnements culturels et musicaux très variés : « *Ce qui m'intéresse dans l'arrangement, c'est de troubler les références temporelles. Du fait de leurs différentes utilisations à travers les époques de l'histoire de la musique, les instruments de musique peuvent convoquer des imaginaires collectifs très forts et particulièrement utiles au théâtre. Un même instrument possède une forme de transidentité. [...] Ainsi, la clarinette peut évoquer Mozart autant que la musique klezmer, le piano peut nous transporter dans la maison de George Sand ou dans une scène de Tom et Jerry !* »

Dans *Cendrillon*, l'usage de l'orgue renvoie ainsi à de multiples univers. Il peut évoquer des sons très mystiques, convoquer un imaginaire archaïque médiéval ... Mais, en se rapprochant plus de notre époque, il est aussi présent dans la musique pop des années 60 et 70, chez les Doors ou les Beatles. Ici, les musiciens utilisent des modèles d'orgues Hammond B3 et Farfisa : des sons habituellement utilisés dans les gospels, la soul ou le funk.

Grâce aux couleurs multiples dont recèle l'orgue, des ponts peuvent ainsi être faits entre les époques, entre opérette, bal musette et orgue de barbarie... « [...] *autant de références qui provoquent une forme de nostalgie auditive instantanée.* » comme aime à le rappeler Jérémie Arcache.



### L'orgue, un instrument venu de loin

Orgue de table, XIV<sup>e</sup> siècle

Laurent Coulondre - Hammond B3 Organ Solo, Festival Jazz à Ramatuelle, 2021

Edith Piaf/Georges Moustaki- Les Orgues de Barbarie, 1958

The Doors - Light my fire, 1967

Beggars Opera - Lament, 1971

Beach Boys - A day in a life of tree, 1971

Concernant les percussions, l'arrangeur évoque leurs fortes potentialités cinématiques avec, notamment, le roulement de grosses caisses qui peut faire rapidement penser à une musique de dessins animés ou de films, comme les fanfares des films de Federico Fellini par exemple. Elles évoquent également les Marching Band, les musiques populaires de rue.

Le glockenspiel, quant à lui, est un marqueur intemporel de la magie, et projette d'emblée chez l'auditeur-riche une dimension féérique en conférant une ambiance toute singulière, à l'instar des effets entendus dans la saga de *Harry Potter*, avec le thème d'Edwige joué aussi au célesta.



### La force impulsive et féérique des percussions

Piotr Tchaikovsky, *Casse-Noisette*, Danse de la fée dragée, 1892

Pia Colombo, [*Opéra de quat'sous* Kurt Weil/Bertold Brecht 1928] - La complainte de Mackie, 1969

Serge Prokofiev - Ballet *Roméo et Juliette* / Danses des chevaliers, 1935

Art Blakey and the Jazz Messengers - Blues March for Europe, 1958

Nino Rota - La Passarella d'addio, musique du film *8 ½* de Federico Fellini, 1963

John Williams - Thème d'Edwige, musique du film *Harry Potter* de Chris Columbus, 2001

Sur le plan vocal, Jérémie Arcache a su dresser de nombreuses passerelles subtiles entre les époques en convoquant, depuis les airs d'opérette de Pauline Viardot, les accents de la chanson réaliste, teintée d'après lui, d'une commune ambivalente « joie triste ».

La chanson réaliste est un genre musical populaire né au début du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Fréhel, Damia, puis plus tard Édith Piaf, ou même Charles Aznavour, Jacques Brel plus proche de nous, sont les représentés les plus connus.



### Les chansons réalistes et leur héritage populaire

Fréhel - C'est un petit bal musette, 1936

Edith Piaf - Milord, 1959

Jacques Brel - La valse à mille temps, 1959

Barbara - Gare de Lyon, 1964

Par ailleurs, comme nous le rappelle Bianca Chillemi, l'œuvre de Pauline Viardot laisse une large part à l'inventivité des interprètes eux-mêmes, en témoigne la mention suivante, dans l'acte II de la partition originelle, à l'occasion du bal organisé durant lequel les invités-es se produisent : « *Le morceau d'ensemble ci-après est suivi d'un concert dont la composition est laissée au choix des exécutants.* »

Jouant de cette liberté de jeu, la nouvelle équipe artistique pousse l'exercice au plus loin et organise un bal sous la forme d'un radio-crochet (sorte de karaoké). Ainsi, pour favoriser l'émerveillement du prince pour elle, l'équipe choisit de faire chanter par Cendrillon une œuvre des années 60, emblématique d'une certaine modernité : *Stripsody* de Cathy Berberian, une pièce composée exclusivement d'onomatopées et de bribes de dialogues, à la puissance rythmique et sonore pleine d'humour.



### Fantaisie contemporaine

Cathy Berberian - Stripsody, 1966

Comme beaucoup de compositeur du début du XX<sup>e</sup> siècle, Pauline Viardot use du pastiche, notamment au moment de l'air de Barigoule au début de l'acte II. En composant dans un style « baroque », du moins comme on le percevait au XIX<sup>e</sup> siècle, le but de Pauline Viardot est de traduire l'intention de Barigoule qui caricature l'aristocratie ampoulée et vieux jeu. Jérémie Arcache a souhaité « actualiser » ce pastiche en conscience de ce que le XX<sup>e</sup> siècle nous a appris des musiques de style baroque et/ou renaissance. Ainsi, au pastiche de Pauline Viardot, a été préféré l'idée d'une réécriture plus fidèle au style dit « ancien ».

Jérémie Arcache explique sa démarche : l'arrangement ne se résume pas à reprendre les notes originelles pour les transcrire à de nouveaux instruments mais bien de faire résonner, à travers cette œuvre initiale, plusieurs strates temporelles. Dans l'air de Barigoule, il s'inspire particulièrement de l'ensemble Douce Mémoire, spécialisé dans la musique renaissance, pour en quelque sorte pasticher, au travers de la partition de Pauline Viardot, la musique de la cour des rois, cette fois-ci, vue « d'aujourd'hui ».



### Musique ancienne et musique baroque

Josquin des Prez, *Spagna II*, XV<sup>e</sup> - Ensemble Douce Mémoire

Marin Marais - Sonnerie de Sainte Geneviève, 1720

## L'arrangeur, un activateur de nostalgie

Si le travail d'arrangement se doit d'être garant de la cohérence d'ensemble de l'œuvre, c'est bien dans les détails de l'écriture musicale que se cache la richesse de la partition de cette nouvelle Cendrillon. Issus de l'acte I, les deux extraits suivants illustrent l'actualisation musicale de la sensation de nostalgie, déjà présente dans la partition originelle. L'orchestration étendue à quatre musiciens offre alors de nombreux ressorts pour appuyer, mais aussi nuancer, les thèmes propres à l'œuvre de Pauline Viardot.

### ACTE I, SCÈNE 5 : AIR DE CENDRILLON



L'arrangement musical de cet air ne cesse de se transformer, toujours impulsé par le chant de Cendrillon. Cela offre au personnage une certaine excentricité et une liberté de ton. Cendrillon s'amuse à passer d'une émotion à l'autre, comme un enfant jouerait avec ses poupées.

Tous les registres y passent, de l'emphase dramatique à la pudeur spirituelle.

À la reprise de l'air, l'arrangement de Jérémie Arcache devient soudain léger et guilleret, comme une rengaine qui nous reste en tête. Ainsi, l'accompagnement d'orgue, qui n'existait pas dans la partition originelle, se rythme de façon à évoquer les orgues de barbarie tout en respectant exactement les harmonies de Pauline Viardot. Ce parti-pris sollicite instantanément l'imaginaire collectif et teinte la musique d'une certaine nostalgie désuète chère à l'arrangeur.

*Timecode 1'13'' : L'écriture en double-croches pointées avec l'indication de la nuance Piano, qui signifie doux en italien, renforce le caractère léger, mécanique et répété de la musique de rue des orgues de barbarie, à la fois populaire et mélancolique.*

### ACTE I, SCÈNE 10 : AIR DU BARON



Dans cet air, le Baron Pictordu interroge son passé et la vacuité de sa situation actuelle. L'arrangement de Jérémie Arcache s'éloigne de la valse romantique typique au XIX<sup>e</sup> pour trouver une écriture musicale plus intime et proche des chansons populaires de Jacques Brel ou Barbara.



C'est par un motif d'accompagnement au piano que l'arrangement trouve sa porte d'entrée. Ce motif ternaire et répétitif (trois notes arpégées avec la première à la basse) tourne sur lui-même comme « un rouet », évoquant l'écoulement imperturbable du temps. Il s'agit là d'une formule que l'arrangeur a déjà utilisée dans une chanson réalisée en 2021 pour Barbara Pravi « Je l'aime, je l'aime » sur son album *On n'enferme pas les oiseaux*.

*Timecode depuis le début jusqu'à 00'43'' : Trois notes arpégées avec la première à la basse, à la façon d'un rouet*



Un accompagnement de piano qui rappelle aussi la chanson de Barbara « Parce que je t'aime », laissant toute la place à la puissance du texte.

Au 3<sup>e</sup> couplet, un nouveau motif rythmique et mélodique apparaît, d'abord à la clarinette (à la mesure 63), s'amplifiant ensuite au piano (à la mesure 81) et marquant l'arrivée d'un premier climax musical au milieu de la chanson.

Motif rythmique et mélodique de base

B♭ Cl. *mp*

Vc. *pizz.*

Picto.

bon pain d'é - pi - ce qui ve - nait de la foi

Timecode 00:56 : Première apparition du motif sur 2 mesures, dépouillé et léger, irrégulier et déjà entêtant

Nuance Forte = jeu fort

Doubles-croches = jeu volubile

Accents = jeu appuyé

Style de jeu indiqué

Retour du motif rythmique et mélodique en accords

Accents = jeu appuyé

*f* *>* comme des cloches

le texte : "Aujourd'hui..."

*con brio*

Timecode 2'23" : Même motif rythmique, cette-fois-ci, plus sonore, plaqué en accords, doublé par des traits volubiles joués par la clarinette, avec des basses fortes marquées par des accents, « comme des cloches », tout cela favorisant un sentiment d'emballement.

Le chanteur reprendra à son compte ce motif à la fin du morceau (à la mesure 113) comme le souvenir d'un ancien temps regretté qui le rattrape et le submerge dans toute la coda<sup>1</sup> instrumentale. La chanson se termine ainsi dans une apothéose brillante et enlevée.

Pauses = silence

Accompagnement instrumental léger

Rappel du motif rythmique et mélodique

B♭ Cl. *pauses = silence*

Vc. *Accompagnement instrumental léger*

Glk. *Rappel du motif rythmique et mélodique*

Vox. *commencez très lent et retenu, puis accélérez petit à petit*

Picto. La - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la

Pno.

Timecode 2'23" Le motif réapparaît sans tension, comme dans un songe. Il est repris lentement avec retenue et très peu d'accompagnement instrumental et juste sur lalala avant de repartir progressivement dans un dernier climax final.

<sup>1</sup> Coda : Une coda, en musique, est le passage final d'une pièce ou d'un mouvement souvent présenté comme la réunion de tous les thèmes et motifs traversés jusque-là, dans un bouquet conclusif.



Photo : Laurent Guizard

# Annexes

## Distribution

Direction musicale	<b>Bianca Chillemi</b>
Mise en scène, adaptation du livret	<b>David Lescot</b>
Adaptation musicale	<b>Jérémy Arcache</b>
Scénographie	<b>Alwyne de Dardel</b>
Costumes	<b>Mariane Delayre</b>
Lumières	<b>Matthieu Durbec</b>
Vidéo	<b>Serge Meyer</b>
Régie générale	<b>Marie Bonnier</b>
Cendrillon	<b>Apolline Rai-Westphal</b>
Le Prince charmant	<b>Tsanta Ratia</b>
Maguelone	<b>Clarisse Dalles</b>
Armeline	<b>Romie Estèves</b>
Le Baron Pictordu	<b>Olivier Naveau</b>
Le Comte Barigoule	<b>Enguerrand de Hys</b> , en alternance avec <b>Benoît Rameau</b>
La Fée	<b>Lila Dufy</b>
Piano	<b>Bianca Chillemi</b> , en alternance avec <b>Amandine Duchènes</b>
Violoncelle	<b>Marwane Champ</b> , en alternance avec <b>Clotilde Lacroix</b>
Clarinete	<b>Vincent Lochet</b> , en alternance avec <b>Clément Caratini</b>
Percussions	<b>Valentin Dubois</b> , en alternance avec <b>Théo Lamperier</b>



### LA CO[OPÉRA]TIVE

La co[opéra]tive est un collectif de production rassemblant six structures culturelles engagées pour faire vivre et rayonner l'opéra dans tout le pays, en complément du travail des grandes institutions lyriques.

Les scènes nationales de Besançon, Quimper, Sénart, ainsi que le Théâtre impérial - Opéra de Compiègne, l'Opéra de Rennes, et l'Atelier Lyrique de Tourcoing mettent ainsi en commun leurs forces et leurs savoir-faire dans une démarche originale de décision partagée.

Au rythme annuel d'une production par an coproduite à parts égales, les co[opéra]teurs s'engagent pour créer et diffuser largement des spectacles recherchant la plus haute exigence artistique, tant pour le théâtre que pour la musique, dans des formats adaptés aux réseaux des scènes pluridisciplinaires comme aux maisons d'opéras, en France et à l'étranger.

Ensemble, au sein de la co[opéra]tive, ils s'emparent d'ouvrages du répertoire et initient la création d'œuvres nouvelles, et développent des outils de médiation pour les partager avec tous les publics.

La co[opéra]tive joue également un rôle de laboratoire, en particulier pour la jeune génération de chanteurs et de chanteuses, pour des metteurs et metteuses en scène qui souvent, à nos côtés, participent à leur première production lyrique, et pour les ensembles musicaux et vocaux spécialisés qui participent à ses productions.

La co[opéra]tive est soutenue par le Ministère de la Culture et la Caisse des Dépôts - mécène principal, ainsi que par le CNM, la SACD, la SACEM, l'ADAMI et la SPEDIDAM en fonction de ses projets.

## Biographies

### DAVID LESCOT



David Lescot est auteur, metteur en scène, comédien et musicien. Il monte ses propres textes, qu'il mêle à des créations musicales originales, comme pour ses comédies musicales *Une Femme se déplace* (2019) ou *La Force qui ravage tout* (2023).

Son travail a été récompensé par différents prix, comme le Molière de la Révolution théâtrale en 2009 (*La Commission centrale de l'Enfance*) ou le Molière du jeune public en 2022 (*J'ai trop d'amis*). Il remporte aussi, le Prix Théâtre de la SACD (2015) et le Prix de la Critique de la meilleure création en langue française (2007, 2014 et 2018).

Il met en scène des opéras de Igor Stravinsky, W.A. Mozart, Joseph Haydn, Gaetano Donizetti, Gérard Pesson, B Gioachinorice Pauset et travaille avec l'IRCAM, pour lesquels il signe en 2023 une mise en scène de *Laborintus 2* de Luciano Berio, en ouverture du Festival Manifeste.

En 2016 et 2018, il signe deux créations à la Comédie-Française, *Les Derniers Jours de l'Humanité* de Karl Kraus et *Les Ondes magnétiques*, dont il est aussi l'auteur.

Il monte également ses textes à l'étranger (Argentine, Chine, Etats-Unis).

Il est artiste associé au Théâtre de la Ville à Paris.

Ses pièces sont publiées aux éditions Actes Sud Papiers, et chez Les Solitaires intempestifs.

### BIANCA CHILLEMI



Bianca Chillemi est une pianiste aux multiples facettes. Sa formation éclectique (lied et mélodie, direction de chant et d'orchestre) trouve une traduction concrète dans nombre de ses projets.

Qu'il s'agisse de productions d'opéra (*le Voyage à Reims* de Gioachino Rossini créé à l'abbaye

de Royaumont, *Iliade d'amour* de Betsy Jolas à la Cité de la Musique à Paris) ou de musique contemporaine (une

sélection par le festival d'Aix-en-Provence pour l'académie Voix et Création) elle n'a de cesse de multiplier les collaborations. C'est le cas avec l'orchestre Les Siècles pour qui elle fut cheffe de chant sur l'opéra *I.D.* ou pour la création de *Trois Contes*, opéra de Gérard Pesson mis en scène par David Lescot. Avec l'ensemble Les Siècles, elle participe à la création de *Like Flesh*, opéra de Sivan Eldar. Avec *Le Balcon*, elle concourt à la représentation de *Sonntag aus Licht* de Karlheinz Stockhausen, à la Philharmonie de Paris. Autres partenaires : l'Ensemble Aedes pour son programme Elles, la compagnie Eclats, l'ensemble TM+ et l'Ensemble Intercontemporain à la Maison de la Radio.

Elle a par ailleurs fondé son propre ensemble dédié à la musique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> pour voix et ensemble, l'Ensemble Maja. En 2024, Georges Aperghis lui remet le prix de l'Académie des Beaux-Arts pour son engagement dans la musique d'aujourd'hui. Spécialisé dans le répertoire de théâtre musical et d'opéra, l'ensemble se produit au festival Présences à Radio France, à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, à la Scène Nationale de Valenciennes, à la Scène Recherche de Saclay ainsi qu'au théâtre de l'Aquarium de Vincennes. En 2024, le festival Musica de Strasbourg a accueilli son spectacle Birds.

### JÉRÉMIE ARCACHE



Jérémy Arcache étudie le chant, le violoncelle, le piano et la direction d'orchestre dans les conservatoires parisiens et à la Maîtrise de Notre Dame de Paris.

Membre du groupe pop Revolver entre 2008 et 2013 (3 albums, 2 disques d'or), Jérémy Arcache défend une ouverture

artistique et un décloisonnement des genres musicaux.

Arrangeur, ou compositeur, pour d'autres artistes (Barbara Pravi, Clara Ysé, Pierre Guénard, ou Nicolas Maury), il collabore avec des orchestres français (Philharmonie de Radio France, Orchestre national de Lorraine) et se fait remarquer au théâtre au côté de metteurs en scène tels que Jeanne Desoubieux (compagnie Maurice et les autres) et David Geselson.

Son ensemble Code, fondé en 2013 avec Leonardo Ortega est à l'origine de nombreux projets qui « déplacent » le répertoire de l'orchestre classique, toujours en quête d'ouverture et de rencontres. On y retrouve des artistes d'horizons différents tels que Clara Luciani, Bachar Mar Khalifé, Robin Pharo, Superpoze, Anna Besson, Eddy de Pretto ou encore Flavien Berger.

# Deux versions célèbres de Cendrillon

## CENDRILLON OU LA PANTOUFLE DE VERRE

CHARLES PERRAULT

Il était une fois un gentilhomme qui épousa, en secondes noces, une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. Le mari avait, de son côté, une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple : elle tenait cela de sa mère, qui était la meilleure personne du monde.

Les noces ne furent pas plus tôt faites que la belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur : elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. Elle la chargea des plus viles occupations de la maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de madame et celles de mesdemoiselles ses filles ; elle couchait tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paille, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête. La pauvre fille souffrait tout avec patience et n'osait s'en plaindre à son père, qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement.

Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Culcendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon ; Cependant Cendrillon, avec ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus digne que ses sœurs, quoique vêtues très magnifiquement.

Il arriva que le fils du roi donna un bal et qu'il en pria toutes les personnes de qualité. Nos deux demoiselles en furent aussi priées, car elles faisaient grande figure dans le pays. Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux. Nouvelle peine pour Cendrillon, car c'était elle qui repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs manchettes. On ne parlait que de la manière dont on s'habillerait.

— Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre.

— Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais, en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes.

On envoya quérir la bonne coiffeuse pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne faiseuse.

Elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du

monde, et s'offrit même à les coiffer ; ce qu'elles voulurent bien. En les coiffant, elles lui disaient :

— Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au bal ?

— Hélas ! mesdemoiselles, vous vous moquez de moi ; ce n'est pas là ce qu'il me faut.

— Tu as raison, on rit bien, si on voyait un Culcendron aller au bal.

Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers ; mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement bien.

Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets, à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant le miroir. Enfin l'heureux jour arriva ; on partit, et Cendrillon les suivit des yeux, le plus longtemps qu'elle put.

Lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer. Sa marraine, qui la vit tout en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait, « Je voudrais bien... je voudrais bien... » Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa marraine, qui était fée, lui dit :

— Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ?

— Hélas ! oui, dit Cendrillon en soupirant.

— Eh bien ! seras-tu bonne fille ? dit sa marraine, je t'y ferai aller.

Elle la mena dans sa chambre, et lui dit :

— Va dans le jardin, et apporte-moi une citrouille.

Cendrillon alla aussitôt cueillir la plus belle qu'elle put trouver, et la porta à sa marraine, ne pouvant deviner comment cette citrouille la pourrait faire aller au bal. Sa marraine la creusa et, n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut aussitôt changée en un beau carrosse tout doré.

Ensuite elle alla regarder dans la souricière, où elle trouva six souris toutes en vie. Elle dit à Cendrillon de lever un peu la trappe de la souricière, et, à chaque souris qui sortait, elle lui donnait un coup de sa baguette, et la souris était aussitôt changée en un beau cheval : ce qui fit un bel attelage de six chevaux, d'un beau gris de souris pommelé.

Comme elle était en peine de quoi elle ferait un cocher :

— Je vais voir, dit Cendrillon, s'il n'y a pas quelque rat dans la ratière, nous en ferons un cocher.

— Tu as raison, dit sa marraine, va voir.

Cendrillon lui apporta la ratière, où il y avait trois gros rats.

La fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe, et, l'ayant touché, il fut changé en un gros cocher, qui avait une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues.

Ensuite elle lui dit :

— Va dans le jardin, tu y trouveras six lézards derrière l'arrosoir ; apporte-les-moi.

Elle ne les eut pas plus tôt apportés, que sa marraine les changea en six laquais, qui montèrent aussitôt derrière le carrosse, avec leurs habits chamarrés, et qui s'y tenaient attachés comme s'ils n'eussent fait autre chose de toute leur vie.

La fée dit alors à Cendrillon :

— Eh bien ! voilà de quoi aller au bal : n'es-tu pas bien aise ?

— Oui, mais est-ce que j'irai comme cela, avec mes vilains habits ?

Sa marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits d'or et d'argent, tout chamarrés de pierreries ; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde. Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ; mais sa marraine lui recommanda, sur toutes choses, de ne pas passer minuit, l'avertissant que, si elle demeurait au bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses beaux habits reprendraient leur première forme.

Elle promit à sa marraine qu'elle ne manquerait pas de sortir du bal avant minuit. Elle part, ne se sentant pas de joie. Le fils du roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir. Il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle où était la compagnie. Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler cette inconnue.

Le roi même, tout vieux qu'il était, ne laissait pas de la regarder, et de dire tout bas à la reine qu'il y avait longtemps qu'il n'avait vu une si aimable personne. Toutes les dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir, dès le lendemain, des semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles.

Le fils du roi la mit à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener danser. Elle dansa avec tant de grâce, qu'on l'admira encore davantage. Elle alla s'asseoir auprès de ses sœurs et leur fit mille honnêtetés ; elle leur fit part des oranges et des citrons que le prince lui avait donnés, ce qui les étonna fort car elles ne la connaissaient point.

Lorsqu'elles causaient ainsi, Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts ; elle fit aussitôt une grande révérence à la compagnie, et s'en alla le plus vite qu'elle put. Dès qu'elle fut arrivée, elle alla trouver sa marraine, et, après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au bal.

Comme elle était occupée à raconter à sa marraine tout ce qui s'était passé au bal, les deux sœurs heurtèrent à la porte ; Cendrillon leur alla ouvrir. « Que vous êtes longtemps à revenir ! » leur dit-elle en baillant, en se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eût fait que de se réveiller ; elle n'avait cependant pas eu envie de dormir, depuis qu'elles s'étaient quittées.

— Si tu étais venue au bal, lui dit une de ses sœurs, tu ne t'y serais pas ennuyée ; il est venu la plus gentille princesse, la plus gentille qu'on puisse jamais voir ; elle nous a fait mille civilités ; elle nous a donné des oranges et des citrons. Cendrillon ne se sentait pas de joie ; elle leur demanda le nom de cette princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le fils du roi donnerait toutes choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit et leur dit :

— Elle était donc bien gentille ? Mon Dieu ! que vous êtes heureuses ? ne pourrais-je point la voir ? Hélas ! mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours.

— Vraiment, dit mademoiselle Javotte, je suis de cet avis ! Prêter mon habit à un vilain Cendrillon comme cela ! il faudrait que je fusse bien folle.

Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle aurait été grandement embarrassée, si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit.

Le lendemain, les deux sœurs furent au bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois. Le Fils du Roi fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs. La jeune demoiselle ne s'ennuyait point et oublia ce que sa marraine lui avait recommandé ; de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu'elle ne croyait point qu'il fût encore onze heures ; elle se leva, et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche. Le prince la suivit. Elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien soigneusement. Cendrillon arriva chez elle, bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits ; rien ne lui étant resté de sa magnificence, qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissée tomber.

On demanda aux gardes de la porte du palais s'ils n'avaient point vu sortir une princesse : ils dirent qu'ils n'avaient vu sortir personne qu'une jeune fille fort mal vêtue, et qui avait plus l'air d'une paysanne que d'une demoiselle.

Quand les deux sœurs revinrent du bal, Cendrillon leur demanda si elles s'étaient encore bien diverties, et si la belle dame y avait été ; elles lui dirent que oui, mais qu'elle s'était enfuie, lorsque minuit avait sonné, et si promptement qu'elle avait laissé tomber une de ses petites pantoufles de verre, la plus jolie du monde ; que le fils du roi l'avait ramassée, et qu'assurément il était fort désireux de connaître la personne à qui appartenait la petite pantoufle.

Elles dirent vrai ; car, peu de jours après, le fils du roi fit publier, à son de trompe, qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle. On commença à l'essayer aux princesses, ensuite aux duchesses et à toute la cour, mais inutilement. On l'apporta chez les deux sœurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout. Cendrillon, qui les regardait, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant — Que je voie si elle ne me serait pas bonne !

Ses sœurs se mirent à rire et à se moquer d'elle. Le gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle, ayant regardé attentivement Cendrillon, dit que cela était très juste, et qu'il avait l'ordre de l'essayer à toutes les filles. Il fit asseoir Cendrillon, et, approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'il y entra sans peine, et qu'elle y était juste comme de cire. L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle, qu'elle mit à son pied. Là-dessus arriva la marraine, qui, ayant donné un coup de baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres.

Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la personne qu'elles avaient vue au bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priait de l'aimer bien toujours. On la mena chez le jeune prince, parée comme elle était, et, peu de jours après, il l'épousa. Cendrillon, qui était bonne, fit loger ses deux sœurs au palais, et les maria, dès le jour même, à deux grands seigneurs de la cour.

# CENDRILLON

LES FRÈRES GRIMM

Un homme riche avait une femme qui tomba malade ; et quand celle-ci sentit sa fin prochaine, elle appela à son chevet son unique fille et lui dit : « Chère enfant, reste bonne et pieuse, et le bon Dieu t'aidera toujours, et moi, du haut du ciel, je te regarderai et te protégerai. » Puis elle ferma les yeux et mourut. La fillette se rendit chaque jour sur la tombe de sa mère, pleura et resta bonne et pieuse. L'hiver venu, la neige recouvrit la tombe d'un tapis blanc. Mais au printemps, quand le soleil l'eut fait fondre, l'homme prit une autre femme.

La femme avait amené avec elle ses deux filles qui étaient jolies et blanches de visage, mais laides et noires de cœur. Alors de bien mauvais jours commencèrent pour la pauvre belle-fille. « Faut-il que cette petite oie reste avec nous dans la salle ? » dirent-elles. « Qui veut manger du pain, doit le gagner. Allez ouste, souillon ! » Elles lui enlevèrent ses beaux habits, la vêtirent d'un vieux tablier gris et lui donnèrent des sabots de bois. « Voyez un peu la fière princesse, comme elle est accoutrée ! » s'écrièrent-elles en riant et elles la conduisirent à la cuisine.

Alors il lui fallut faire du matin au soir de durs travaux, se lever bien avant le jour, porter de l'eau, allumer le feu, faire la cuisine et la lessive. En outre, les deux sœurs lui faisaient toutes les misères imaginables, se moquaient d'elle, lui renversaient les pois et les lentilles dans la cendre, de sorte qu'elle devait recommencer à les trier. Le soir, lorsqu'elle était épuisée de travail, elle ne se couchait pas dans un lit, mais devait s'étendre près du foyer dans les cendres. Et parce que cela lui donnait toujours un air poussiéreux et sale, elles l'appelèrent Cendrillon.

Il arriva que le père voulut un jour se rendre à la foire ; il demanda à ses deux belles-filles ce qu'il devait leur rapporter. « De beaux habits, » dit l'une. « Des perles et des pierres précieuses, » dit la seconde. « Et toi, Cendrillon, » demanda-t-il, « que veux-tu ? » – « Père, le premier rameau qui heurtera votre chapeau sur le chemin du retour, cueillez-le pour moi. » Il acheta donc de beaux habits, des perles et des pierres précieuses pour les deux sœurs, et, sur le chemin du retour, en traversant à cheval un vert bosquet, une branche de noisetier l'effleura et fit tomber son chapeau.

Alors il cueillit le rameau et l'emporta. Arrivé à la maison, il donna à ses belles-filles ce qu'elles avaient souhaité et à Cendrillon le rameau de noisetier. Cendrillon le remercia, s'en alla sur la tombe de sa mère et y planta le rameau, en pleurant si fort que les larmes tombèrent dessus et l'arrosèrent. Il grandit cependant et devint un bel arbre. Cendrillon allait trois fois par jour pleurer et prier sous ses branches, et chaque fois un petit oiseau blanc venait se poser sur l'arbre. Quand elle exprimait un souhait, le petit oiseau lui lançait à terre ce qu'elle avait souhaité.

Or il arriva que le roi donna une fête qui devait durer trois jours et à laquelle furent invitées toutes les jolies filles du pays, afin que son fils pût se choisir une fiancée. Quand elles apprirent qu'elles allaient aussi y assister, les deux sœurs furent toutes contentes ; elles appelèrent Cendrillon et lui dirent : « Peigne nos cheveux, brosse nos souliers et ajuste les boucles, nous allons au château du roi pour la noce. » Cendrillon obéit, mais en pleurant, car elle aurait bien voulu les accompagner, et elle pria sa belle-mère de bien vouloir le lui permettre. « Toi, Cendrillon, » dit-elle, « mais tu es pleine de poussière et de crasse, et tu veux aller à la noce ? Tu n'as ni habits, ni souliers, et tu veux aller danser ? »

Mais comme Cendrillon ne cessait de la supplier, elle finit par lui dire : « J'ai renversé un plat de lentilles dans les cendres ; si dans deux heures tu les as de nouveau triées, tu pourras venir avec nous. » La jeune fille alla au jardin par la porte de derrière et appela : « Petits pigeons dociles, petites tourterelles et vous tous les petits oiseaux du ciel, venez m'aider à trier les graines : Les bonnes dans le petit pot, les mauvaises dans votre jabot. »

Alors deux pigeons blancs entrèrent par la fenêtre de la cuisine, puis les tourterelles, et enfin, par nuées, tous les petits oiseaux du ciel vinrent en voletant se poser autour des cendres.

Et baissant leurs petites têtes, tous les pigeons commencèrent à picorer : pic, pic, pic, pic, et les autres s'y mirent aussi : pic, pic, pic, pic, et ils amassèrent toutes les bonnes graines dans le plat. Au bout d'une heure à peine, ils avaient déjà terminé et s'envolèrent tous de nouveau. Alors la jeune fille, toute joyeuse à l'idée qu'elle aurait maintenant la permission d'aller à la noce avec les autres, porta le plat à sa marâtre. Mais celle-ci lui dit : « Non, Cendrillon, tu n'as pas d'habits et tu ne sais pas danser : on ne ferait que rire de toi. »

Comme Cendrillon se mettait à pleurer, elle lui dit : « Si tu peux, en une heure de temps, me trier des cendres deux grands plats de lentilles, tu nous accompagneras. » Car elle se disait qu'au grand jamais elle n'y parviendrait. Quand elle eut jeté le contenu des deux plats de lentilles dans la cendre, la jeune fille alla dans le jardin par la porte de derrière et appela : « Petits pigeons dociles, petites tourterelles, et vous tous les petits oiseaux du ciel, venez m'aider à trier les graines : Les bonnes dans le petit pot, les mauvaises dans votre jabot. »

Alors deux pigeons blancs entrèrent par la fenêtre de la cuisine, puis les tourterelles, et enfin, par nuées, tous les petits oiseaux du ciel vinrent en voletant se poser autour des cendres.

Et baissant leurs petites têtes, tous les pigeons commencèrent à picorer : pic, pic, pic, pic, et les autres s'y mirent aussi : pic, pic, pic, pic, et ils ramassèrent toutes les bonnes graines dans les plats. Et en moins d'une demi-heure, ils avaient déjà terminé, et s'envolèrent tous à nouveau. Alors la jeune fille, toute joyeuse à l'idée que maintenant elle aurait la permission d'aller à la noce avec les autres, porta les deux plats à sa marâtre. Mais celle-ci lui dit : « C'est peine perdue, tu ne viendras pas avec nous, car tu n'as pas d'habits et tu ne sais pas danser ; nous aurions honte de

toi. » Là-dessus, elle lui tourna le dos et partit à la hâte avec ses deux filles superbement parées.

Lorsqu'il n'y eut plus personne à la maison, Cendrillon alla sous le noisetier planté sur la tombe de sa mère et cria : « Petit arbre, ébranle-toi, agite-toi, Jette de l'or et de l'argent sur moi. »

Alors l'oiseau lui lança une robe d'or et d'argent, ainsi que des pantoufles brodées de soie et d'argent. Elle mit la robe en toute hâte et partit à la fête. Ni ses sœurs, ni sa marâtre ne la reconnurent, et pensèrent que ce devait être la fille d'un roi étranger, tant elle était belle dans cette robe d'or. Elles ne songeaient pas le moins du monde à Cendrillon et la croyaient au logis, assise dans la saleté, à retirer les lentilles de la cendre. Le fils du roi vint à sa rencontre, la prit par la main et dansa avec elle. Il ne voulut même danser avec nulle autre, si bien qu'il ne lui lâcha plus la main et lorsqu'un autre danseur venait l'inviter, il lui disait : « C'est ma cavalière. »

Elle dansa jusqu'au soir, et voulut alors rentrer. Le fils du roi lui dit : « Je m'en vais avec toi et t'accompagne, » car il voulait voir à quelle famille appartenait cette belle jeune fille. Mais elle lui échappa et sauta dans le pigeonnier. Alors le prince attendit l'arrivée du père et lui dit que la jeune inconnue avait sauté dans le pigeonnier. Serait-ce Cendrillon ? Se demanda le vieillard et il fallut lui apporter une hache et une pioche pour qu'il pût démolir le pigeonnier.

Mais il n'y avait personne dedans. Et lorsqu'ils entrèrent dans la maison, Cendrillon était couchée dans la cendre avec ses vêtements sales, et une petite lampe à huile brûlait faiblement dans la cheminée ; car Cendrillon avait prestement sauté du pigeonnier par-derrière et couru jusqu'au noisetier ; là, elle avait retiré ses beaux habits, les avait posés sur la tombe, et l'oiseau les avait remportés ; puis elle était allée avec son vilain tablier gris se mettre dans les cendres de la cuisine.

Le jour suivant, comme la fête recommençait et que ses parents et ses sœurs étaient de nouveau partis, Cendrillon alla sous le noisetier et dit :

« Petit arbre, ébranle-toi, agite-toi, Jette de l'or et de l'argent sur moi. »

Alors l'oiseau lui lança une robe encore plus splendide que celle de la veille. Et quand elle parut à la fête dans cette toilette, tous furent frappés de sa beauté. Le fils du roi, qui avait attendu sa venue, la prit aussitôt par la main et ne dansa qu'avec elle. Quand d'autres venaient l'inviter, il leur disait : « C'est ma cavalière. » Le soir venu, elle voulut partir, et le fils du roi la suivit, pour voir dans quelle maison elle entra, mais elle lui échappa et sauta dans le jardin derrière sa maison. Il y avait là un grand et bel arbre qui portait les poires les plus exquis, elle grimpa entre ses branches aussi agilement qu'un écureuil, et le prince ne sut pas où elle était passée.

Cependant il attendit l'arrivée du père et lui dit : « La jeune fille inconnue m'a échappé, et je crois qu'elle a sauté

sur le poirier. » Serait-ce Cendrillon ? pensa le père qui envoya chercher la hache et abattit l'arbre, mais il n'y avait personne dessus. Et quand ils entrèrent dans la cuisine, Cendrillon était couchée dans la cendre, tout comme d'habitude, car elle avait sauté en bas de l'arbre par l'autre côté, rapporté les beaux habits à l'oiseau du noisetier et revêtu son vilain tablier gris.

Le troisième jour, quand ses parents et ses sœurs furent partis, Cendrillon retourna sur la tombe de sa mère et dit au noisetier :

« Petit arbre, ébranle-toi, agite-toi, Jette de l'or et de l'argent sur moi. »

Alors l'oiseau lui lança une robe qui était si somptueuse et si éclatante qu'elle n'en avait encore jamais vue de pareille, et les pantoufles étaient tout en or. Quand elle arriva à la noce dans cette parure, tout le monde fut interdit d'admiration. Seul le fils du roi dansa avec elle, et si quelqu'un l'invitait, il disait : « C'est ma cavalière. »

Quand ce fut le soir, Cendrillon voulut partir, et le prince voulut l'accompagner, mais elle lui échappa si vite qu'il ne put la suivre. Or le fils du roi avait eu recours à une ruse : il avait fait enduire de poix tout l'escalier, de sorte qu'en sautant pour descendre, la jeune fille y -avait laissé sa pantoufle gauche engluée. Le prince la ramassa, elle était petite et mignonne et tout en or. Le lendemain matin, il vint trouver le vieil homme avec la pantoufle et lui dit : « Nulle ne sera mon épouse que celle dont le pied chaussera ce soulier d'or. » Alors les deux sœurs se réjouirent, car elles avaient le pied joli. L'aînée alla dans sa chambre pour essayer le soulier en compagnie de sa mère.

Mais elle ne put y faire entrer le gros orteil, car la chaussure était trop petite pour elle; alors sa mère lui tendit un couteau en lui disant : « Coupe-toi ce doigt ; quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied. » Alors la jeune fille se coupa l'orteil, fit entrer de force son pied dans le soulier et, contenant sa douleur, s'en alla trouver le fils du roi. Il la prit pour fiancée, la mit sur son cheval et partit avec elle. Mais il leur fallut passer devant la tombe ; les deux petits pigeons s'y trouvaient, perchés sur le noisetier, et ils crièrent :

« Roucou-cou, roucou-cou et voyez là,  
Dans la pantoufle, du sang il y a :  
Bien trop petit était le soulier ;  
Encore au logis la vraie fiancée. »

Alors il regarda le pied et vit que le sang en coulait. Il fit faire demi-tour à son cheval, ramena la fausse fiancée chez elle, dit que ce n'était pas la véritable jeune fille et que l'autre sœur devait essayer le soulier. Celle-ci alla dans sa chambre, fit entrer l'orteil, mais son talon était trop grand. Alors sa mère lui tendit un couteau en disant : « Coupe-toi un bout de talon ; quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied. » La jeune fille se coupa un bout de talon, fit entrer de force son pied dans le soulier et, contenant sa douleur, s'en alla trouver le fils du roi. Il la prit alors pour fiancée, la mit sur son cheval et partit avec elle. Quand

ils passèrent devant le noisetier, les deux petits pigeons s’y trouvaient perchés et crièrent :

« Roucou-cou, Roucou-cou et voyez là,  
Dans la pantoufle, du sang il y a :  
Bien trop petit était le soulier ;  
Encore au logis la vraie fiancée. »

Le prince regarda le pied et vit que le sang coulait de la chaussure et teintait tout de rouge les bas blancs.

Alors il fit faire demi-tour à son cheval, et ramena la fausse fiancée chez elle. « Ce n’est toujours pas la bonne, » dit-il, « n’avez-vous point d’autre fille ? » – « Non, » dit le père, « il n’y a plus que la fille de ma défunte femme, une misérable Cendrillon malpropre, c’est impossible qu’elle soit la fiancée que vous cherchez. » Le fils du roi dit qu’il fallait la faire venir, mais la mère répondit : « Oh non ! La pauvre est bien trop sale pour se montrer. » Mais il y tenait absolument et on dut appeler Cendrillon. Alors elle se lava d’abord les mains et le visage, puis elle vint s’incliner devant le fils du roi, qui lui tendit le soulier d’or.

Elle s’assit sur un escabeau, retira son pied du lourd sabot de bois et le mit dans la pantoufle qui lui allait comme un gant. Et quand elle se redressa et que le fils du roi vit sa figure, il reconnut la belle jeune fille avec laquelle il avait dansé et s’écria : « Voilà la vraie fiancée ! » La belle-mère et les deux sœurs furent prises de peur et devinrent blêmes de rage. Quant au prince, il prit Cendrillon sur son cheval et partit avec elle. Lorsqu’ils passèrent devant le noisetier, les deux petits pigeons blancs crièrent :

« Rocou-cou, Roucou-cou et voyez là,  
Dans la pantoufle, du sang plus ne verra  
Point trop petit était le soulier,  
Chez lui, il mène la vraie fiancée. »

Et après ce roucoulement, ils s’envolèrent tous deux et descendirent se poser sur les épaules de Cendrillon, l’un à droite, l’autre à gauche et y restèrent perchés.

Le jour où l’on devait célébrer son mariage avec le fils du roi, ses deux perfides sœurs s’y rendirent avec l’intention de s’insinuer dans ses bonnes grâces et d’avoir part à son bonheur. Tandis que les fiancés se rendaient à l’église, l’aînée marchait à leur droite et la cadette à leur gauche : alors les pigeons crevèrent un œil à chacune d’elles. Puis, quand ils s’en revinrent de l’église, l’aînée marchait à leur gauche et la cadette à leur droite : alors les pigeons crevèrent l’autre œil à chacune d’elles.

Et c’est ainsi qu’en punition de leur méchanceté et de leur perfidie, elles furent aveugles pour le restant de leurs jours.



## Bibliographie – sitographie

**BARBIER, Patrick**, *Pauline Viardot*, Grasset, Paris, 2009

**FRIANG, Michèle**, *Pauline Viardot : au miroir de sa correspondance*, Hermann Editeurs, Paris, 2008

**FIGES, Orlando**, *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*, Metropolitan Books, New York, 2019

**LAUNAY, Florence**, *Les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris, 2006

**ROBERT, Frédéric**, *La Musique française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Puf, Paris, 1991

**ZVIGULSKY, Alexandre**, *Pauline Viardot, cent ans après*, L’Harmattan, Paris, 2018

--

**Radio France**, *Le Fabuleux destin de Pauline Viardot*, série de podcast, 2021,

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/le-fabuleux-destin-de-pauline-viardot>

**Radio France**, *1904, Pauline Viardot compose "Cendrillon"*, podcast, 2019,

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/musicopolis/1904-pauline-viardot-compose-cendrillon-1877312>

**DE PEGANOW Nadège**, *Une saga de l’Europe culturelle, au coeur du XIX<sup>e</sup> siècle*, ARTE France, Bel Air Média, 2024,

<https://educ.arte.tv/program/une-saga-de-leurope-culturelle-au-coeur-du-19eme>

