

JUDYTA NIEDOKOS

Université Catholique de Lublin Jean-Paul II, Faculté des Sciences Humaines

jniedokos@kul.pl

ORCID 0000-0002-0950-9677

Contextes d'un conte, pré-/prae- textes d'un détournement : *Règlement de contes* de Vera Feyder

Contexts of a Tale, Pre-/prae-texts of a Diversion: Vera Feyder's *Règlement de contes*

Abstract

The present article aims to analyse Vera Feyder's text *Règlement de contes* by placing it in a vast French literary context and by highlighting the links that attach it to its *praetexts* - works on which it draws and which precede it. The examination carried out reveals that the play presented to the public in 1984 was written after the increased theoretical and literary interest in the tales of the 70s. On the other hand, its original form of radio broadcast revives the care to cultivate the oral tradition. The analysis of the work itself reveals the mix of sources with different generic membership as well as multiple levels of hypertextuality. The transformations introduced at the level of the constituent elements of the action make it possible to speak of the change in the motivations of the protagonists while the ideological and aesthetic scope of the story is focused on the spirit of resourcefulness and the universality of the genre. Consequently, the adaptation of tales proposed by Vera Feyder (*Puss in Boots*, *Little Red Riding Hood* and *Sleeping Beauty* by Charles Perrault and "Bon conseil aux amants" by Victor Hugo) falls under the art of palimpsest and makes it possible to classify it among the dramatic parodies of tales (according to Béatrice Ferrier's typology).

Keywords: Vera Feyder; story; palimpsest; dramatic parody of tales

Mots clés : Vera Feyder ; conte ; palimpseste ; parodie dramatique de contes

Lorsque le 22 décembre 1984 France Culture diffuse sur son antenne *Règlement de contes* réalisé par Claude Mourthé, Vera Feyder est déjà une autrice reconnue de fictions dramatiques originales, productrice

d'émissions littéraires et poétiques ainsi qu'animatrice d'entretiens avec des personnalités célèbres à France Culture, France Inter, France Bleu, à la Radio Suisse Romande et à la RTBF. En témoigne le Prix Radio qu'elle reçoit une année plus tard, pour l'ensemble de son œuvre, et que lui attribue la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) (http://entractes.sacd.fr/auteur_print.php?idauteur=104 [consulté le 29/11/2022]). Or, si on replace cette radio-émission dans un contexte littéraire et culturel plus large, trois tendances concomitantes émergent. Premièrement, comme le relate Henri Touati dans son rapport préparé en 2000 pour le Ministère de la Culture, les prémices du renouveau du conte en France remontent aux années 20 du XX^e siècle avec l'intérêt porté à la littérature orale par l'Heure Joyeuse¹ fondée par Marguerite Gruni et Mathilde Leriche, travail repris ensuite par les bibliothèques héritières (à Belfort en 1934, à la Rochelle, Toulouse, Versailles en 1935) (cf. Mitts-Smith 2007 ; Ezratty, Valotteau 2012 ; Maack 1993). L'éducation populaire est continuée pendant l'Occupation dans l'école des cadres de la jeunesse à Uriage (Joffre Dumazedier), tandis que les évènements de mai '68 inspirent les artistes et critiques d'art à « remettre en cause un rapport culturel distant face aux cultures populaires » (Touati 2000 : 12). Les années soixante-dix sont jalonnées, d'un côté, de la parution de *Psychanalyse des contes de fée* où Bruno Bettelheim propose leur usage à des fins pédagogiques et thérapeutiques et, de l'autre, de divers évènements (festivals, séminaires, rencontres, concours) qui contribuent à former des groupes d'artistes conteurs dont celui autour de Bruno de la Salle à la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou. Deuxièmement, cette ambiance propice au conte prépare le terrain à la naissance des trois générations de conteurs : celle des années 70 qui détermine les références dans l'art de conter, en soulignant l'importance du lien avec la tradition orale (Bruno de la Salle, Per Jakez Elias, Mohamed Belhafaoui, André Prigent, Ben Zimet, Catherine Zarcate) ; celle des années 80 où l'art du récit vise la scène et le spectacle basé sur une forme littéraire (Michel Hindenoch, Jean Loup Baly, Abbi Patrix, Pépito Matéo, Yannick Jaulin, Gérard Potier, Bernadette Bidaude, Koldo Amestoy, basque, Patrick Ewen, Lucien Gourong, Alain Legoff, bretons, Claude Alranq, Occitan, Francette Orsoni, Corse, Hamed Bouzzine, Mimi Barthélemy) (cf. Touati 2000 : 16) ; celle des années 90 enfin qui s'élance dans la professionnalisation. Si l'on s'en tient à cette périodisation d'Henri Touati, la pièce de Vera Feyder conflue à l'apport de la 2^e génération qui s'oriente vers l'espace public et, vu plusieurs années que couvrent les générations de conteurs, elle paraît quasiment à la veille d'un évènement important pour l'essor de l'art contemporain de conter, à savoir le colloque des Arts et Traditions Populaires organisé en 1987 par Geneviève Calame-Griaule. D'autre part, la radio-émission écrite par l'écrivaine suit l'activité de la 1^{ère} génération qui, avec les artistes tels que Henri Gougoud, Claude Villiers et Jean Pierre Chabrol conte des histoires sur les ondes de la radio et à la télévision (cf. Touati 2000 : 15). En troisième lieu finalement, comme le constate Martial Poirson, « [1]es relations entre arts du spectacle, théâtralité et conte sont [...] fondamentales depuis la fin du XVII^e siècle » aussi bien du point de vue des outils que le conte narratif emprunte au spectacle qu'à l'égard des fables dans lesquelles puise le conte théâtralisé (2012 : 12). En retraçant les va-et-vient entre la scène et le conte au fil du temps, le critique résume ainsi le chemin parcouru par ce dernier genre :

[...] ce pur produit littéraire de la France galante et des sociabilités mondaines [...], le conte était, à l'âge classique, issu des pratiques de loisir des cercles aristocratiques, soutenu par le mécénat monarchique et apprécié en Cour, conçu à destination d'un public exclusivement composé d'adultes, [...] il devient, à l'époque moderne, en quelques années, le socle d'une culture commune partagée

1 La première bibliothèque municipale de France créée pour la jeunesse. Voir Maack 1993 : 257–281.

par tous depuis le plus jeune âge, destinée à se diffuser dans l'ensemble de la population, à finalité essentiellement nationale et à vocation consensuelle (Poirson 2012 : 19–20).

Or, Martial Poirson situe le moment charnière de cette mutation au début du XX^e siècle lorsque, après son entrée dans la classe bourgeoise au XIX^e siècle avec la vogue de lecture privée et la vulgarisation de l'imprimé, le conte acquiert le statut obligatoire dans la culture et l'éducation laïques et républicaines (lois Jules Ferry), pour être ensuite promu au rang du patrimoine menacé à préserver (*Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* ratifiée par l'UNESCO en 2007) et pénétrer la culture populaire des XX^e et XXI^e siècles. Le foisonnement des histoires des Perrault, Grimm, Hoffmann, Andersen et autres est également manifeste au théâtre quelles que soit leur finalité ou la relation à la source. Elles servaient le théâtre politique et militant (théâtre socialiste du début du XX^e siècle, Théâtre de l'Opprimé inspiré d'Augusto Boal, théâtre d'Agit Prop soviétique, œuvres d'André Benedetto ou de Kateb Yacine, le groupe Art et Action dès les années 20), elles ravitaillaient le théâtre de situations avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre de Soleil, elles nourrissaient le théâtre de performance et le happening militant (la Wrestling School (« école de lutte ») d'Howard Barker), elles alimentent toujours les nouvelles écritures dramatiques contemporaines telles que les adaptations d'Olivier Py, Joël Pommerat, Joël Jouanneau, Suzanne Lebeau, Bruno Castan, Philippe Dorin, Nathalie Papin et beaucoup d'autres qu'il nous est impossible d'évoquer ici. Dans les années 60–80, la réécriture du conte a servi comme outil et matière de base pour la création du théâtre jeune public, en majorité à finalité ludique et/ou à résonance didactique (cf. Bernanoce 2014 : 2). Or, la décennie suivante, à savoir celle dans laquelle Vera Feyder rédige sa pièce, a vu diminuer le nombre d'adaptations de contes à la scène pour les jeunes, tout comme remarque Marie Bernanoce (*ibidem*). N'empêche qu'à présent elles restent une part importante du répertoire de spectacles jeunesse que Martial Poirson estime à un quart de la production entière destinée aux enfants. En examinant les liens entre contes et théâtre, il ne serait pas risqué de constater que la plupart des pièces s'inscrivent dans une des deux dynamiques relatives au fonctionnement du conte à l'époque contemporaine (à moins d'en servir les deux) : réticentes à obéir à la logique de conservation, préservation, protection et patrimonialisation, elles se soumettent volontiers à la stratégie de réécriture, détournement, expérimentation et actualisation (cf. Bernanoce 2014 : 22). Or, ce courant-ci n'est point homogène : les critiques y distinguent au moins deux ou trois catégories selon la relation de l'hypertexte (Genette 1982 : 16) au conte-source (*prae*-texte) : Marie Bernanoce fait distinction entre adaptation récréation et adaptation récréation (cf. 2014), Christiane Connan-Pintado propose les notions de transposition minimale, transposition parodique et transposition-réappropriation (cf. 2009) alors que Beatrice Ferrier parle de parodie dramatique de contes et conte dramatique (cf. 2011).

Pour essayer d'inscrire *Règlement de contes* dans un inventaire taxinomique, nous allons emprunter les étapes tracées par Martial Poirson reconnaissant que le « conte est [...] bien soumis à l'«épreuve» de la scène contemporaine d'un triple point de vue ». Tout d'abord, au sens le plus courant de tester sa résistance à l'« adversité constructive », ensuite au sens mathématique d'explorer les variations et combinaisons potentielles, enfin au sens photographique de faire « apparaître [l]es images contenues virtuellement en puissance » (2012 : 9).

Pour commencer l'examen, précisons qu'après avoir été créée sur France Culture comme radio-émission en 1984, l'œuvre de Vera Feyder a été mise en scène à Liège en janvier 1997 pour être publiée la même année (en février). C'est ce texte paru aux Éditions Lansman que nous allons regarder de plus

près sans procéder à l'étude de la radio-émission² qui pourrait donner lieu à un travail sérieux à part. Dans sa pièce de théâtre, l'autrice procède par la technique de mixage et construit sa propre histoire à partir d'au moins quatre textes-souches dont trois nous sont connus grâce à Charles Perrault et ses *Contes de la mère l'Oye* (1697). Ainsi, le lecteur-spectateur reconnaîtra facilement *Le Chat botté*, *Le Chaperon Rouge* et *La Belle au bois dormant*, tous représentant le genre auquel la théâtralité et l'oralité sont inhérentes (Poirson 2012 : 10). La quatrième source, incluse comme intertexte, appartient à Victor Hugo : « Bon conseil aux amants » est un pastiche héroï-comique, extrait du recueil *Toute la lyre*, écrite en 1861, publié en 1888 (cf. Robb 1997 : 534). Ainsi, l'œuvre de Vera Feyder, d'une part, est issue d'une contamination générique (Genette 1982 : 288) et, d'autre part, s'avère hypertextuelle à plusieurs degrés³ vu qu'aussi bien le conte que la fable sont eux-mêmes genres hypertextuels et parodiques (Genette 1982 : 95). Ce mixage de sources à l'appartenance générique différente et à des niveaux multiples d'hypertextualité est soumis à la transformation intermodale : le passage au dramatique entraîne l'introduction de la plurivocité qui fait que chaque protagoniste a l'occasion de se sentir mieux exister car son histoire se déroule à l'échelle individuelle. En plus, la dramatisation s'accompagne ici de l'amplification : autant le sort de chaque héros gagne de nouveaux épisodes et péripéties, autant les étapes originaires des contes sont conservées même si elles ne sont que rapportées par les personnages. Le lecteur-spectateur est donc informé sur la promenade du Chaperon Rouge à la forêt, il entend le Chat Botté raconter son astuce, il découvre le Prince Charmant en quête d'amour, finalement, il apprend que l'Ogre a mangé l'enfant de sa bien-aimée Calypso. La pièce est aussi ponctuée par l'esthétique du cinéma dans la mesure où le passage d'une scène à l'autre s'accompagne de noirs systématiques qui permettent de changer de temps et d'espace tout en resserrant la durée de l'action. Or, malgré cette transmodalisation⁴, certaines marques de l'énonciation propre à la parole conteuse subsistent. Il s'agit ici de ce que Marie Bernanoce nomme la voix didascalique du conte : l'adresse au lecteur sous forme du prénom *on* sert à nouer un lien direct avec lui (cf. 2012 : 98). La dernière remarque concernant « l'adversité constructive » porte sur la formule déontique : « Il était une fois » qui est naturellement absente du début de la pièce. Cependant, cette expression vient curieusement terminer l'œuvre lorsque Victoria, la grand-mère de l'avatar du Chaperon Rouge (Rossetta) se met à conter une histoire à sa chouette, sa propre histoire d'ailleurs, passant du « je » à la non-personne d'un narrateur extérieur à l'histoire. Ainsi, la vocalisation distinctive au dramatique revient à la dévocalisation caractéristique au conte, le mode dramatique étant renarrativisé, la *diégésis* l'emportant sur la *mimésis* (Genette 1982 : 405).

Quant aux transformations introduites au niveau des éléments constitutifs de l'action, Vera Feyder part des modèles d'origine pour en proposer un remaniement profond. Cependant, les événements et les conduites sont modifiées sans relayer l'identité des personnages. Cette transposition pragmatique

2 Disponible sur internet sous l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=T7qBOtcC-n0>.

3 La transtextualité, définie par G. Genette comme tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes (Genette 1982 : 7), y compris un de ses types qu'est l'hypertextualité (toute relation unissant un texte B, dit hypertexte, à un texte antérieur, dit hypotexte, sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (1982 : 13)) marque l'ensemble de l'œuvre dramatique de Vera Feyder. Prenons comme exemple *Le chant du retour* qui cite entre autres le poème « Liberté » de Victor Hugo, *Le menton du chat* qui a pour hypotexte *Les Trois Sœurs* de Tchekov ou encore *Derniers télégrammes de la nuit* qui puise à *Ruy Blas* de Victor Hugo et à *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe.

4 Selon G. Genette, type de transposition, « toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte » (Genette 1982 : 395).

et homodiégétique s'assoit sur la transmotivation⁵ des actions des héros ce qui entraîne, à son tour, la transvalorisation⁶ des protagonistes. En effet, si le chat botté, nommé ici Corentin, entraîne son maître Kara dans un artifice, c'est pour l'humilier et l'éloigner de Viviane que le faux marquis méprise et ne veut épouser que pour sa dot. Avant de joindre lui-même la fiancée de son maître, Corentin rend donc justice à cet escroc cupide et intéressé pour renoncer à le servir et gagner la liberté, tout comme son ami « le chat-qui-s'en-va-tout-seul », le héros d'un conte de Rudyard Kipling. Le prince charmant appréhende d'épouser la belle au bois dormant qui, au réveil, sera difficilement « fraîche et rose au bout de cent ans » (Feyder 1997 : 40). Heureusement, il tombe amoureux de Rossetta, une petite emmerdeuse (*ibidem*) au dire de sa grand-mère, une psychotérapeute amatrice des hors-la-loi et propagatrice de l'immunisation des enfants contre toutes sortes de prédateurs. La transvalorisation concerne également le loup Wolfgang et l'ogre Ougrovski. D'une part, leur statut axiologique est amélioré : l'ancien carnassier devient garde du corps de Rossetta tandis que l'autre dévoreur d'enfants déplore le moment de sa faiblesse ; d'autre part, leur dévalorisation d'origine persiste : les deux, végétariens par obligation, soupirent après le bon vieux temps où ils étaient connus pour leur faim, aimés et craints (Feyder 1997 : 17). Or, à toutes ces transformations au niveau des *praetextes*, s'ajoutent encore des interventions du métatexte. En effet, dans la dernière séquence le lecteur-spectateur découvre que ce qui se déroulait sous ses yeux jusque-là n'était qu'un théâtre dans le théâtre⁷. En fait, assis dans un boudoir, Charles Perrault et Victor Hugo commentent les faits en train de se passer sur scène : ils échangent des conseils, ils prédisent le nouvel avenir de leurs protagonistes, ils observent la « reconversion dans le show business » (Feyder 1997 : 49) de Wolfgang et Ougrovski. Finalement, après que Hugo est rentré au Panthéon outragé par le manque de respect avec lequel ses personnages traitent son poème, Charles Perrault s'entretient avec Victoria, grand-mère au pouvoir de la fée marraine. Par conséquent, le lecteur-spectateur assiste à une continuation métalectique dans la mesure où la protagoniste sort de son univers fictif pour entrer dans le monde « réel » qui est en fait toujours de papier mais d'un cran plus haut (cf. Genette 1982 : 527). Peu après, c'est le fameux écrivain de contes qui se transporte dans l'univers de ses histoires pour finalement s'endormir, s'évaporer et laisser Victoria conter toute seule les aventures d'une fée « dont les charmes n'opéraient plus » (Feyder 1997 : 59).

Qu'en est-il de la portée idéologique et esthétique de cette histoire aux airs d'un amusement innocent ? Que peut-on en tirer de plus à part le plaisir de voir le sort des héros détourné de leur destin traditionnel ou le jeu de deviner qui se cache derrière tel ou tel caractère ? Disons tout d'abord que tels qu'ils ont été conçus par Vera Feyder, les sorts des personnages mettent en valeur l'esprit d'entreprise. En effet, le renversement de l'infortune en félicité ne se produit guère grâce à la magie ni à une intervention merveilleuse. Tout au contraire, la dynamique dramatique est fondée sur la débrouillardise, sur l'initiative et l'ingéniosité des protagonistes. N'est-ce pas surprenant dans ce conte de fée que le pouvoir magique de Victoria agit uniquement lorsqu'il s'agit de transformer le faux marquis en « adorable bambin »

5 Changement/modification des motivations des personnages.

6 Si « la valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus "sympathique", dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte », la transvalorisation est « toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions » (Genette 1982 : 483).

7 Ce procédé jalonne le théâtre de l'écrivaine en s'inscrivant dans sa réflexion sur l'art théâtral : ses personnages tantôt répètent une pièce de théâtre (*Phèdre* dans *Emballage perdu*, *Ruy Blas* dans *Derniers télégrammes de la nuit*), tantôt préparent un spectacle (*Le Chant du retour*), tantôt empruntent des répliques à d'autres dramaturges (*Trois sœurs* dans *Le Menton du chat*), tantôt prennent part à une mise en scène à leur insu (*Deluso*).

(Feyder 1997 : 57) pour qu'il redevienne meilleur ? En second lieu, le bonheur que se choisissent les protagonistes n'est jamais complet ni entier. L'amour de Viviane et du chat botté sera marqué, d'un côté, par leur statut des « éternels bannis, toujours en fuite » (Feyder 1997 : 45) et, de l'autre, par l'impuissance à avoir un enfant, manque impossible à remplir même par l'adoption du Petit Poucet ou le petit Kara. Le sentiment de Rossetta et du prince charmant se développera à l'ombre de la Belle vainement dormant au bois et inutilement attendant son prince. Finalement, même si Ougrovski regagne l'amour de Calypso et que Wolfgang s'accomplit comme impresario de l'ogre, les deux n'arriveront jamais à éteindre leur soif, résultat d'avoir trahi la nature. Or, outre la morale que le lecteur-spectateur doit déduire de l'histoire comme il sied à un conte, Vera Feyder nous propose également une réflexion sur le genre lui-même. En fait, dans la convention du théâtre dans le théâtre, deux grands écrivains suivent le spectacle où leurs propres personnages se libèrent de leur destin originel au point de s'émanciper de leurs créateurs littéraires. Ceux-ci avouent leur imprudence de « laisser ainsi les personnages s'égarer dans l'imagination des autres » (Feyder 1997 : 57). Aussi, se sentent-ils dépassés par leurs propres créatures (*cf. ibidem*) et ne s'y reconnaissent plus. Le tour n'est pas neuf, pourtant il se prête bien à illustrer l'idée que le conte de fée appartient à tout le monde, qu'il est – comme le remarque le Hugo de Feyder – une auberge espagnole du bonheur (*cf. ibidem*) où chacun met du sien et interprète l'histoire comme il le sent. Ce qui rend le conte intéressant ce sont également les malheurs advenus aux personnages sans quoi l'histoire racontée devient ennuyeuse : le bonheur sans malheur qui le précède n'apporte pas de joie. Car c'est du bonheur qu'il s'agit en fin de compte, du bonheur identifié à l'amour. Voilà pourquoi conter des histoires « mène à raconter toujours la même histoire » (Feyder 1997 : 58–59). Qu'elle soit relatée en chapitres ou présentée en scènes, elle se raconte elle-même sans relâche et pour toujours.

*

Pour conclure, évoquons la remarque de Marion Boudier qui écrit : « [...] l'adaptation de conte demeure une gageure, entre passé et présent, transmission, réappropriation et invention : un art de palimpseste » (Boudier 2019 : 1). Tel est également le cas de la pièce de Vera Feyder qui trouve sa place parmi tous les hypertextes connus et qui réécrit quelques textes antérieurs (*prae*-textes), puisant comme les autres « à une matière orale, ancestrale, connue de tous » (*ibidem*). Le règlement de comptes auquel procède l'autrice dans *Règlement de contes* prend forme d'un jeu transtextuel et métathéâtral qui introduit une distance, active l'interprétation rationnelle et amuse le lecteur-spectateur doté d'un savoir culturel et littéraire. Parodie dramatique de conte (selon la typologie de Béatrice Ferrier), la pièce de l'écrivaine belge laisse en même temps les itinéraires des protagonistes ouverts en attente d'autres détournements, de prochaines réécritures, des palimpsestes suivants.

Bibliographie

- Bernanoce, Marie (2012) *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*. Montreuil : Éditions Théâtrales. Vol. 2.
- Bernanoce, Marie (2014) « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse. » [In :] *Agôn*. No HS 2 ; 1–19. <http://journals.openedition.org/agon/3109> (consulté le 15/11/2022).
- Boudier, Marion (2014) « Introduction » [In :] *Agôn*. No HS 2 ; 1–12. <http://journals.openedition.org/agon/3110> ; DOI : 10.4000/agon.3110 (consulté le 30/11/2022).

- Connan-Pintado, Christiane (2009), « Des personnages de contes en quête de représentation. » [In :] Anick Brillant-Annequin et Marie Bernanoce (éds) *Enseigner le théâtre contemporain*. Grenoble : Scéren/CRDP ; 93–104.
- Ezratty, Viviane, Hélène Valotteau (2012) « La création de l'Heure Joyeuse et la généralisation d'une belle utopie. » [In :] *Bulletin des bibliothèques de France*. n° 1. <https://core.ac.uk/download/pdf/12431028.pdf> (consulté le 15/11/2022).
- Ferrier, Béatrice (2011) « Le conte au théâtre : un genre remotivé » [In :] *Synergies France*. N°8 ; 23–29.
- Feyder, Vera (1997) *Règlement de contes*. Morlanweltz : Lansman.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
http://entractes.sacd.fr/auteur_print.php?idauteur=104 (consulté le 29/11/2022).
- Maack, Mary Niles (1993) « L'Heure Joyeuse, the First Children's Library in France: Its Contribution to a New Paradigm for Public Libraries. » [In :] *The Library Quarterly*. Vol. 63, no. 3; 257–281.
- Mitts-Smith, Debra (2007) « L'Heure Joyeuse: Educational and Social Reform in Post-World War I Brussels. » [In :] *Library Trends*. Vol. 55, no. 3 ; 464–473. doi: <https://doi.org/10.1353/lib.2007.0016> (consulté le 27/11/2022).
- Poirson, Martial (2012) « Parole vive : le conte, entre arts du récit et du spectacle. » [In :] *Revue d'Histoire du Théâtre*. No 253 ; 7–41. <https://sht.asso.fr/parole-vive-le-conte-entre-arts-du-recit-et-du-spectacle/> (consulté le 27/11/2022).
- Robb, Graham (1997) *Victor Hugo*. New York – London : W.W. Northon & Company.
- Touati, Henri (2000) *L'art du récit en France: état des lieux, problématique*. Paris : Ministère de la Culture, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles. https://medias.vie-publique.fr/data_storage_s3/rapport/pdf/054000685.pdf (consulté le 01/11/2022).

