Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

14 | 2017

Conte merveilleux et poésie

La « Volkspoesie » à l'épreuve du conte romantique. Variations autour de la figure du revenant

The "Volkspoesie" Testing the Romantic Tale. Variations around the Ghost Figure

Natacha Rimasson-Fertin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1054>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-012-9

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Natacha Rimasson-Fertin, « La « Volkspoesie » à l'épreuve du conte romantique. Variations autour de la figure du revenant », *Féeries* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1054>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

La « Volkspoesie » à l'épreuve du conte romantique. Variations autour de la figure du revenant

The "Volkspoesie" Testing the Romantic Tale. Variations around the Ghost Figure

Natacha Rimasson-Fertin

- 1 Dans un texte publié en 1815, en marge du congrès de Vienne, sous le titre *Circular wegen Aufsammlung von Volkspoesie* (« Circulaire pour le collectage de la poésie populaire »), Jacob Grimm et d'autres érudits appelaient leurs contemporains à consigner par écrit toutes les formes de « poésie populaire », réunissant sous ce terme aussi bien les contes, légendes, proverbes, devinettes, jeux et chants populaires que les traditions ou les pratiques liées au droit coutumier. La notion de « Volkspoesie », dont le texte de 1815 donne une définition particulièrement vaste, est, par son opposition à celle de « Kunstpoesie » (poésie d'art), au cœur de la réflexion des écrivains romantiques allemands, en particulier chez ceux qui se sont réapproprié le genre du conte, au premier rang desquels les frères Grimm.
- 2 La présente contribution se propose d'observer comment s'opère le glissement de la Volkspoesie vers la Kunstpoesie sous la plume des frères Grimm, mais aussi d'auteurs comme Fouqué et Bechstein, à travers la figure du revenant, motif à la fois éminemment romantique, répondant à la fascination pour les fantômes et le surnaturel, et qui s'inscrit dans une longue tradition de récits vecteurs de croyances populaires.

Poésie populaire et réappropriation du conte selon les frères Grimm

- 3 En septembre 1814, Jacob Grimm fait partie, en tant que diplomate hessois, de la délégation qui se rend au congrès de Vienne. Mais il est, comme l'écrit Ludwig Denecke

dans la biographie qu'il consacre aux frères Grimm, un « diplomate malgré lui¹ » (« *Diplomat wider Willen* »), « plus attiré par les livres et les bibliothèques que par la société citadine de Vienne² ». Une recommandation de son ami Clemens Brentano lui permet d'entrer en relation avec le *Kränzchen*, un cercle d'érudits et d'amateurs de livres qui s'intéressent à la littérature allemande ancienne, et qui se réunissent dans une brasserie de la rue *Wollzeile*, dans le cœur de Vienne, près du *Stephansdom* (cathédrale Saint-Étienne). Le 12 décembre 1814, les membres de ce cercle fondent, sans doute sous l'impulsion de Jacob Grimm, une société qu'ils baptisent *Wollzeiler Gesellschaft* (littéralement « Société de la Wollzeile ») en référence à leur lieu de réunion, et rédigent quelques jours plus tard son acte de fondation, qui est en même temps un appel au collectage de ce qu'ils qualifient de « poésie populaire » (*Volkspoesie*) — un texte qui se présente, comme l'indique son titre, sous la forme d'une lettre circulaire, également connu sous le nom de *Märchenbrief*, autrement dit « lettre à propos des contes³ », dont nous exposons ici les arguments principaux⁴.

- 4 Cette lettre circulaire, dont chaque exemplaire est destiné à un destinataire nommé plus loin dans le texte, s'ouvre sur l'annonce de la fondation d'une société savante visant à collecter, grâce à un réseau de correspondants, « tout ce qui existe en matière de chants et de légendes dans le modeste peuple des campagnes allemandes⁵ ». Il s'agit là d'un trésor légué par les générations passées et sur le point de disparaître, menacé qu'il est par les mutations profondes qui touchent la société allemande dans le premier quart du XIX^e siècle. La collecte en est donc urgente car sa connaissance approfondie est essentielle pour comprendre la poésie, l'histoire et la langue allemandes dans leur état actuel et dans leurs origines.
- 5 Suivent la liste, en six points, des différentes catégories composant la « poésie populaire », ainsi que les principes devant présider au collectage : chants et rimes, coutumes et superstitions, pratiques juridiques et, bien sûr, contes, légendes, farces et proverbes — tous ces objets doivent être recueillis oralement puis consignés par écrit, « de manière fidèle et vraie, sans fard ni ajout », et avec « la plus grande précision et exhaustivité », en n'écartant aucune variante.
- 6 Quant aux lieux et aux informateurs, dont les noms devront figurer sur la feuille portant l'objet en question — dans un souci de classement ultérieur du matériel collecté —, la circulaire indique ceux qui devront être privilégiés par les collecteurs, conformément à l'idée très romantique selon laquelle c'est le « peuple » au sens social du terme, c'est-à-dire les petites gens, en priorité dans les régions reculées, qui est le dépositaire et le gardien de ce précieux patrimoine qui est le propre du « peuple » au sens politique du terme, autrement dit de la nation. L'écart qui sépare ce « petit peuple » de la civilisation moderne des grandes villes garantissait en quelque sorte sa proximité avec cet état originel lié à la « poésie de nature ». C'est donc avant tout à celles et ceux qui, par leur lieu de vie et leur activité, sont les moins corrompus par le monde moderne, qu'il faut s'adresser, et notamment aux enfants, « qui ont reçu cette poésie toute fraîche dans leur mémoire ».
- 7 Sont ensuite précisées les modalités de la participation des collaborateurs ayant été choisis pour faire partie de cette société. Le but poursuivi étant de servir la science de manière totalement désintéressée, « et non pour entendre parler publiquement d'elle et de son louable projet dans les journaux », la participation des membres est libre et non contraignante, selon le temps et les possibilités de chacun, l'essentiel étant le plaisir pris dans cette entreprise : « [...] que chacun fasse où, quand et comme il le peut ;

celui qui ne trouve pas le loisir de le faire chez lui, aura peut-être l'occasion de le faire quand il est en voyage. »

- 8 La lettre s'achève sur la demande de rechercher, en complément du collectage oral, des livres et manuscrits allemands anciens dans les bibliothèques de la région concernée. On sait l'importance qu'a eue le collectage à partir de sources écrites pour la composition du recueil de contes des frères Grimm.
- 9 On le voit, cette lettre, dont 360 exemplaires seront envoyés au total en 1815⁶, reflète une conception très vaste de la « poésie populaire », qui dépasse de loin le genre désigné par le terme allemand « *Volksdichtung* », c'est-à-dire les récits et poèmes émanant du peuple, pour englober toutes les créations du peuple dans les domaines les plus variés : des pratiques juridiques⁷ destinées à réglementer le quotidien aux jeux du langage qui ponctuent, en musique ou non, les différents temps de l'année et de la vie. On rejoint ainsi l'étymologie même du terme « poésie », le grec *poiésis*, à la fois création et activité.
- 10 Nous sommes donc devant un paradoxe : d'une part, les Grimm soulignent le caractère spontané et naturel de cette poésie populaire qui « se fabrique d'elle-même » (« *ein Sichvonselfstmachen*⁸ »), selon Jacob⁹, ce qu'ils illustrent avec force métaphores végétales¹⁰, en affirmant avoir recherché une fidélité maximale au cours de leur collecte, fidélité qu'ils érigent en principe central de leur *Circulaire* ; d'autre part, ils agissent d'une manière exactement contraire dans leur recueil de contes, en procédant notamment par amalgame — ou contamination — de différentes versions d'un même récit¹¹, comme ils l'indiquent eux-mêmes dans le volume de notes qui accompagne leur recueil à partir de la deuxième édition (1819). Ce paradoxe apparaît d'ailleurs encore plus clairement dans leur préface de 1819 :

En ce qui concerne la façon dont nous avons collecté ces récits, c'étaient la fidélité et l'authenticité (*Treue und Wahrheit*) qui nous importaient en premier lieu. En effet, nous n'avons rien ajouté de notre propre initiative, nous n'avons embelli aucune circonstance ni aucun trait de ces légendes, mais au contraire, nous avons restitué leur contenu tel que nous l'avions reçu ; que l'expression et le développement des détails viennent de nous pour l'essentiel, cela va de soi¹².
- 11 Que faut-il donc entendre par le terme « fidélité » et que devient, sous la plume des Grimm, la « poésie populaire » ?
- 12 Nous devons aux travaux menés par Heinz Rölleke depuis les années 1980 une perception ô combien plus juste, non seulement de la provenance des contes, en réalité bien plus européens qu'authentiquement allemands comme l'affirment les deux frères, mais aussi des nombreuses modifications apportées aux textes au cours des sept éditions¹³ qu'aura connues le recueil du vivant de ses auteurs. C'est H. Rölleke qui, le premier, a démonté le mythe des Grimm battant la campagne allemande pour collecter leurs contes, auquel ont cru des générations de chercheurs. De ce point de vue, l'édition du « manuscrit originel » (*Urhandschrift*) de 1810, où l'on découvre les célèbres contes à l'état brut, pour ainsi dire, a joué un rôle capital¹⁴. C'est ainsi que s'est entrouverte aux lecteurs, près de deux siècles plus tard, la porte de l'atelier des frères Grimm, les faisant apparaître comme auteurs à part entière de leurs textes, dont ils se présentent pourtant eux-mêmes comme les simples collecteurs¹⁵. Exigeant de leurs informateurs la plus grande fidélité, comme en atteste la *Circulaire* citée ci-dessus, ils se réservaient en réalité le remaniement des textes¹⁶. Un travail stylistique qui est d'ailleurs loin d'avoir fait l'unanimité, ce que reflète la réception de la première édition du recueil¹⁷. On pense

notamment à la réaction d'un de leurs homonymes, Albert Ludwig Grimm, auteur lui aussi d'un recueil de contes, *Kindermährchen*, publié en 1808, qui écrit quelques années plus tard¹⁸ que « la plupart de leurs autres contes portent encore la marque d'un conteur tout à fait ordinaire issu du peuple, avec toutes ses fautes ». Et de conclure : « Certes, les contes pour enfants doivent être racontés avec une simplicité enfantine. Mais il faut pour cela un conteur absolument idéal, que l'on ne saurait trouver en la première bonne d'enfants d'aujourd'hui ; et s'il fait défaut, c'est au poète de prendre sa place¹⁹. » Dans la préface à la première édition du tome 1 (1812), Jacob et Wilhelm Grimm prendront leur revanche sur cet avis peu élogieux²⁰.

- 13 Au cours d'un échange épistolaire assez vif avec leur ami Achim von Arnim sur leurs conceptions respectives de la fidélité, pendant l'hiver 1812-1813, Jacob Grimm recourt à une métaphore restée célèbre²¹. En réaction à leur préface au tome 1 des contes, où ils affirment qu'« aucune circonstance n'a été inventée ou enjolivée et modifiée²² », Arnim leur reproche en effet de « camoufler leur travail d'auteur²³ » :

Jamais de la vie je ne pourrai croire, même si vous y croyez vous-mêmes, que vous avez fixé les contes pour enfants tels que vous les avez reçus ; la pulsion créatrice en l'homme l'emporte toujours sur toute bonne intention et est purement et simplement indéracinable²⁴.

- 14 Jacob se trouve donc obligé de s'expliquer sur cette fidélité dont ils se réclament :

Une fidélité mathématique est totalement impossible [...], mais cela importe peu, car, nous le sentons bien, la fidélité est quelque chose de vrai, et non pas une pure apparence [...]. Tu ne peux jamais conter de façon parfaitement conforme, pas plus que tu ne peux casser un œuf sans qu'il reste du blanc collé à la coquille ; c'est le propre de toute chose humaine ; et c'est la forme qui change toujours. La vraie fidélité consisterait, pour rester dans mon image, à ne pas briser le jaune de l'œuf. [...] En ce qui concerne celle [la fidélité] qui est impossible, un autre que nous aurait raconté une nouvelle fois autrement, en grande partie avec d'autres mots, et nous-mêmes aurions raconté autrement, mais pas moins fidèlement, car en substance [*in der Sache*] rien n'a été ajouté ou tourné autrement²⁵.

- 15 On ne peut que suivre Corona Schmiele dans son commentaire de cette image :

Le blanc, dans la métaphore de l'œuf [...], qui est un fluide, c'est la façon de raconter l'histoire, et le jaune qui doit rester intact dans sa membrane ne peut donc être autre chose que l'intrigue. [...] La métaphore de la matrice et de l'empreinte²⁶ aurait été plus « innocente²⁷ » et aurait montré une fidélité plus convaincante. Vu le moment où a lieu cet échange, il faut imaginer que pendant que Jacob proteste de sa fidélité, Wilhelm est en train de « raconter autrement » les histoires, de remanier le matériel²⁸.

- 16 En écho à la démarche de H. Rölleke, qui s'attachait à retrouver les sources et à retracer l'itinéraire des récits qui ont trouvé leur place dans le célèbre recueil, Jens Emil Sennwald a, quant à lui, cherché à analyser la démarche d'ensemble de J. et W. Grimm ou, pourrait-on dire, leur stratégie éditoriale. Dans son ouvrage intitulé *Das Buch, das wir sind* (« Le Livre que nous sommes »), il met en évidence le fait que l'entreprise présentée par les frères Grimm dès le titre (*Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*) comme le résultat d'une collecte authentique, est en réalité le fruit d'une minutieuse construction²⁹ dans laquelle une « poétique » bien particulière est à l'œuvre, qui a largement conditionné la réception et le succès du recueil, et les valeurs d'exemplarité et d'authenticité qui lui ont été attribuées par la suite :

Par le terme de « poétique » [du recueil] des *KHM*³⁰, nous entendons une structure organisatrice et directrice, qui détermine [la] construction [du recueil], [sa] composition, ainsi que le recours à des tournures et à des personnages poétiques³¹.

- 17 Comment ne pas reconnaître dans cette expression, dans les « personnages poétiques », le personnage de la conteuse idéale à laquelle les Grimm rendent hommage dans leur préface au second tome (1815), Dorothea Viehmann, qui leur transmet de nombreux récits de ce volume et qui mourut peu de temps après la publication de celui-ci³² ?

Un de ces heureux hasards, cependant, fut notre rencontre avec une paysanne du village de Niederzwehren, situé dans les environs de Kassel, qui nous a raconté une bonne partie des contes qui sont transmis ici, et qui sont donc authentiquement hessois, ainsi que de nombreux compléments au premier tome. Cette femme, qui a pour nom Viehmännin³³ est encore vaillante et n'a pas beaucoup plus de cinquante ans ; elle a un visage ferme et agréable, son regard est clair et perçant, et elle a dû être belle dans sa jeunesse.

Elle conserve les légendes anciennes dans sa mémoire avec précision et dit bien elle-même que ce don n'est pas donné à tous et que certaines personnes sont incapables de retenir des choses qui se tiennent. Quant à elle, elle raconte sans se presser, avec assurance et d'une façon extrêmement vivante, en y prenant elle-même du plaisir, tout d'abord très librement, puis, si on le souhaite, encore une fois lentement, si bien qu'avec un peu d'exercice, on peut noter ce qu'elle dit. De cette manière, certains récits ont été notés littéralement, et on ne peut se méprendre sur leur authenticité. Quiconque pense qu'une légère falsification lors de la transmission et la négligence de la mémoire sont la règle, et que, de ce fait, les récits ne peuvent survivre pendant longtemps, il devrait entendre à quel point elle reste toujours précise dans son récit et comme elle est attentive à l'exactitude de celui-ci ; elle ne change jamais quoi que ce soit en répétant et, dès qu'elle remarque un oubli, elle le rectifie aussitôt elle-même, s'interrompant au milieu de ce qu'elle est en train de dire³⁴.

- 18 Ce « personnage poétique » de l'informatrice (*Beiträgerin*) participe d'une même démarche d'ensemble que cette posture si particulière des deux frères qui parlent, en quelque sorte, à l'unisson, laissant s'effacer leurs personnalités respectives derrière le « nous » (*wir*) de leurs préfaces. La mise en avant de cette fraternité, de ce statut « d'auteurs-frères » dont parle J. E. Sennewald (« *Brüder-Autorschaft*³⁵ »), contribue en réalité à déguiser la fonction et le travail d'auteur individuel proprement dit, et à accréditer la thèse et la fiction d'une création collective, et donc universelle. Collectés par deux frères qui prêtent leur plume à la voix du peuple, dont les représentants ne sont pas nommés, les contes appartenaient déjà, en quelque sorte, au domaine de la famille.
- 19 L'effacement du caractère individuel de leur travail apparaît également au grand jour lorsqu'on confronte, comme le fait J. E. Sennewald, les premières préfaces (1812 et 1814) à la dernière (1857³⁶) : en effet, dans la dernière, le passage concernant l'implication personnelle des deux frères, évoquant notamment le « plaisir³⁷ » (*Lust*) avec lequel ils avaient conçu le recueil, a disparu au profit de la dimension universelle de celui-ci et de la mention des régions d'origine de leurs récits.
- 20 Si, pour ce qui est des contes proprement dits, c'est-à-dire la majorité de leurs récits, les textes des Grimm sont comparables à ceux des autres écrivains romantiques du fait de l'important travail de réécriture dont ils ont fait l'objet³⁸, il est dans leur recueil quelques textes très brefs qui font figure de « corps étranger[s]³⁹ », car ils participent davantage du genre de la légende (*Sage*), ce terme étant pris dans le sens de « récit de faits surnaturels », dans la mesure où ils relatent le retour de défunts dans le monde des vivants⁴⁰.
- 21 Le statut particulier de ces récits est confirmé par le commentaire de Marie-Louise Tenèze, dans le *Conte populaire français*, à propos des versions françaises de l'un d'entre

eux, « Le petit linceul » (KHM 109), plus connu sous le titre de la version de Ludwig Bechstein, « La petite cruche de larmes⁴¹ » (« *Das Tränenkrüglein* ») :

[...] dans les traditions françaises — et particulièrement bretonnes — il s'agit [...] si incontestablement de récits intimement liés à des croyances que leurs références ne seraient pas à leur place dans [le catalogue du conte populaire français]⁴².

Ces récits, remarquables par leur concision, peuvent servir d'exemples permettant de prendre la mesure des modifications opérées et des procédés à l'œuvre lors du passage d'un texte sous la plume de quelques auteurs de *Kunstmärchen*, terme allemand désignant, rappelons-le, les contes dus à la plume d'écrivains, par opposition aux *Volksmärchen*, les contes populaires.

- 22 Notre attention se portera plus spécifiquement sur deux groupes de récits qui thématisent des retours de revenants : d'une part, le retour d'un enfant décédé, dans « Le petit linceul » des frères Grimm (KHM 109) et la version de Bechstein, « La petite cruche de larmes » (« *Das Tränenkrüglein* », DMB 26), et d'autre part, celui de l'épouse ou de la fiancée décédée, dans « Petit-frère et Petite-sœur » (KHM 11) et la seconde partie des « Trois petits hommes dans la forêt » (KHM 13), chez les Grimm, et « Zitterinchen » (DMB⁴³ 61) de Bechstein, ainsi que *Ondine* (*Undine*, 1811) de Friedrich de La Motte-Fouqué. Si Bechstein (1801-1860) n'est pas, à proprement parler, un auteur romantique, nous le convoquons ici du fait de la grande similitude de deux de ses contes avec les récits des Grimm concernés par le motif du revenant, mais aussi parce que ce contemporain des Grimm est, « outre-Rhin, [...] le seul auteur à avoir pu rivaliser avec les *Contes de l'enfant et de la maison*⁴⁴ », au point que sa popularité a dépassé la leur à l'époque.

Le retour de l'enfant décédé chez Grimm et Bechstein : « Le petit linceul » (KHM 109) et « La petite cruche de larmes » (DMB 26⁴⁵)

- 23 Il s'agit en réalité d'un *exemplum* remplissant la fonction de récit de consolation attesté pour la première fois en 1260 sous la plume du prédicateur dominicain belge Thomas de Cantimpré⁴⁶, et traduit en allemand en 1503 par Johannes Geiler von Kaysersberg⁴⁷ (1445-1510). Voici le commentaire qui accompagne ce récit chez Thomas de Cantimpré :
- Ce pourquoi l'homme sage dit : « Beaucoup sont morts de tristesse et celle-ci n'a aucune utilité. » Et de même, le sage dit ailleurs : « Tout comme les cafards détruisent les vêtements et le ver ronge le bois, de la même façon, la tristesse est dommageable au cœur de l'homme. »
- 24 Les frères Grimm possédaient un exemplaire de 1510 du recueil de Kaysersberg, intitulé *Trostspiegel* (« Miroir de la consolation »). Les versions des Grimm et de Bechstein sont très proches, notamment dans l'abondance de diminutifs, et relativement brèves (respectivement 247 et 298 mots), mais elles n'en comportent pas moins quelques différences éclairantes quant au traitement de cette trame narrative ancienne⁴⁸.
- 25 La différence de longueur entre les deux textes semble au premier abord relativement mineure, mais les 16 % de mots supplémentaires chez Bechstein s'expliquent par plusieurs procédés. D'une manière générale, Bechstein creuse la psychologie des personnages et dramatise le récit, autant que peut le permettre un texte aussi bref. Il emploie pour ce faire des intensifs ainsi que des expressions binaires et parfois redondantes chères à l'allemand, telles que « *[die Mutter] konnte ohne [ihr Kind] nicht*

leben und nicht sein » (littéralement : « la mère ne pouvait vivre ni exister sans son enfant »), « *tränen müde und schmerzsmatt* » (« exténuée par les larmes et lasse de tant de souffrances »), ou encore « *ein heftiger und namensloser Schmerz* » (« une douleur violente et sans nom »). Là où le texte des Grimm évoque simplement une mère et son enfant, « un petit garçon de sept ans », Bechstein ajoute que cet enfant était « le seul qu'elle eût » (*ihr einziges*), et enrichit le texte de détails qui contribuent à retarder la progression de l'action, insistant sur la maladie puis sur la douleur de la mère pendant l'agonie et après la mort de l'enfant, créant une sorte de dilatation temporelle par la répétition des verbes et des circonstants⁴⁹. Concernant l'apparition de l'enfant décédé, alors que les Grimm se concentrent sur son apparence physique en soulignant le fait qu'il porte le « petit linceul blanc avec lequel on l'avait mis dans son cercueil, et [...] sa petite couronne mortuaire sur sa tête⁵⁰ », Bechstein privilégie des adjectifs et des comparaisons à forte connotation religieuse : « Il était devenu un petit ange bienheureux et souriait, ravissant comme l'innocence et beau comme s'il était transfiguré. » (« *Das waren seliges Engelein geworden und lächelte süß wie die Unschuld und schön wie in Verklärung.* ») Enfin, Bechstein insiste davantage sur le motif central de la petite cruche sur le point de déborder, et apporte un supplément d'explications en introduisant le personnage de « l'ange de la tristesse » qui a collecté les larmes dans ce récipient.

- 26 On note une autre différence majeure, relative quant à elle plutôt au contenu : alors que chez Bechstein, la mère est effrayée « car son enfant décédé se tenait devant elle », dans la version des Grimm, l'apparition ne s'accompagne d'aucun sentiment d'effroi et la mère prend peur lorsqu'elle comprend les conséquences de ses larmes sur le sort de l'enfant. Cette divergence entre les deux versions semble donc parler en faveur d'une *Weltanschauung* où le surnaturel semble aller davantage de soi chez les Grimm, tandis que l'apparition d'un revenant, chez Bechstein, suscite la peur. Là où Bechstein laisse s'épancher la douleur puis l'effroi maternels à travers force diminutifs et détails, émotions que la vision religieuse consolante, héritière d'une tradition millénaire, veut conjurer, le récit des Grimm, bien que ponctué de diminutifs, est plus avare en mots, et c'est justement cette relative sobriété qui contribue à créer — dans une démarche parfaitement pensée et maîtrisée — la poésie d'une vision voulue populaire. On repense ici à ce qui leur tient lieu de profession de foi, dans la préface de 1819 : « [...] nous ne voulions pas seulement, par ce recueil, rendre un service à l'histoire de la poésie et de la mythologie, mais nous avions également l'intention que cette poésie qui l'anime, agisse elle-même : qu'elle réjouisse ceux qu'elle peut réjouir, et donc que ce recueil devienne aussi un livre d'éducation⁵¹. » Cette poésie, agissant d'elle-même et reposant sur l'éloquence de l'image, réside dans la simple juxtaposition de ces deux images : celle de la mère endurent sa souffrance « sans rien dire et avec patience », et celle de l'enfant dormant « dans son petit lit sous la terre ».
- 27 Les Grimm et Bechstein ont très probablement puisé à la même source, à savoir la traduction de Kaysersberg. Les premiers choisissent de clore leur récit par l'image très éloquente du petit lit souterrain, manifestement destinée au lecteur enfantin, quand bien même celui-ci n'était pas encore, en 1815, le destinataire prioritaire de leur recueil. Bechstein, quant à lui, publie ce texte en 1853 et supprime la fin du récit de Cantimpré, qui énonçait de manière très appuyée le message de ce récit : « [...] et pour la béatitude de son enfant, elle ne pleura plus une seule larme, elle dompta la douleur si

terrible et si profonde de son âme. Voilà la force et la puissance de l'amour maternel⁵² ! »

Le retour de la fiancée défunte chez Grimm, Bechstein et Fouqué

- 28 Le motif du retour de la fiancée ou de l'épouse défunte se rencontre dans deux récits des frères Grimm qui sont, cette fois, des contes merveilleux à part entière, « Petit-frère et petite-sœur » (*Brüderchen und Schwesterchen*, KHM 11) et « Les trois petits hommes dans la forêt » (*Die drei Männlein im Walde*, KHM 13), ainsi que dans le conte « Zitterinchen⁵³ » de Ludwig Bechstein. Dans les trois cas, ce motif est lié à celui de la fiancée substituée (AaTh403A et 403B) : la jeune femme que le roi vient d'épouser — ou qu'il doit épouser, chez Bechstein — est tuée et remplacée par une femme laide. La défunte apparaît ensuite à un serviteur ou à une servante pendant la nuit.
- 29 Dans les deux contes de Grimm concernés, le motif de la fiancée substituée intervient après que la jeune fille a épousé le roi et qu'elle a donné naissance à un fils. La marâtre profite alors de l'état vulnérable de la jeune accouchée pour se débarrasser d'elle et la remplacer par sa propre fille. Au cours des nuits qui suivent le méfait, la défunte revient au château :

KHM 11

Cependant, quand il fut minuit et que tout le monde fut endormi, la nourrice qui était assise près du berceau, dans la chambre de l'enfant, et qui était la seule à veiller encore, vit la porte s'ouvrir et la vraie reine entrer. Elle sortit l'enfant du berceau, le prit dans ses bras et lui donna à boire. Puis elle secoua son petit oreiller, reposa l'enfant et le recouvrit avec sa petite couverture. Elle n'oublia pas non plus le petit faon et se rendit dans le coin où il était allongé pour lui caresser le dos. Puis elle repassa la porte sans mot dire [...] ⁵⁴.

KHM 13

[...] le garçon de cuisine vit entrer une cane par la rigole où s'écoulait l'eau, et la cane lui dit ceci : « Roi, que fais-tu ? dors-tu ou veilles-tu⁵⁵ ? » Et comme il ne répondait pas, elle demanda : « Que font mes invités ? » Le garçon de cuisine lui répondit : « Ils dorment à poings fermés. » Elle poursuivit : « Que fait mon petit bambin ? » Il répondit : « Dans son berceau, il dort bien. » ⁵⁶

La reine reprend ensuite forme humaine et va prendre soin de son enfant, avant de repartir sous l'apparence d'une cane. La troisième nuit, elle envoie le garçon de cuisine chercher le roi en lui enseignant le moyen de la délivrer : le roi « vint avec son épée et la fit tourner trois fois au-dessus du fantôme⁵⁷ », rompant ainsi le charme.

- 30 Le conte « Zitterinchen » de Bechstein, qui doit son nom au petit chien de l'héroïne, présente beaucoup de similitudes avec le premier récit des Grimm (KHM 11), mais la description de l'apparition est plus détaillée et enrichie d'un élément nouveau, les chaînes au bruissement caractéristique qui appartiennent au *topos* du fantôme. S'ajoute aussi le motif du rêve, dont il sera question plus loin :

Un jour, le serviteur qui couchait dans l'antichambre du comte vit une étrange apparition. Une silhouette blanche se tenait devant son lit en faisant tinter des chaînes, et elle dit d'une voix douce et plaintive : « Zitterinchen, Zitterinchen ! [...] Je viendrai encore deux fois et, si je ne suis pas délivrée, je serai perdue pour la vie ici-bas. » La silhouette s'évanouit comme une brume. Le serviteur crut avoir rêvé et ne dit rien à son maître de l'apparition⁵⁸.

- 31 Le dialogue a lieu ici non pas avec le serviteur, qui n'est que simple observateur et qui, en outre, met cette apparition sur le compte du rêve, mais avec le petit chien, avec lequel Christinette entretient une relation particulière. Comme précédemment, le retour de la jeune fille est motivé par son amour pour son frère, mais aussi pour cet animal⁵⁹. Le fantôme revient encore deux fois, et le conte mentionne le bruit croissant des chaînes au cours de la deuxième nuit, puis la délivrance a lieu pendant la troisième nuit, après que le serviteur a averti son maître qui décide de veiller, « pensif » :

À minuit, il se tint derrière la porte entrouverte de la chambre et regarda. Il finit par voir la blanche silhouette apparaître brusquement dans l'obscurité de l'antichambre, entendit ses chaînes cliqueter, et elle dit : « Zitterinchen, Zitterinchen ! » [...] Le comte ouvrit vivement la porte, *saisit l'apparition* et une lourde chaîne qui, à l'instant, se détacha de la silhouette. L'apparition fantomatique se transforma en une charmante demoiselle [...]⁶⁰.

- 32 Concernant la nature de l'apparition, Claude Lecouteux souligne un paradoxe : « L'héroïne devient une revenante — elle a une consistance puisque le comte peut la saisir — et non un fantôme, contrairement à son apparence de dame blanche⁶¹. » Un paradoxe présent aussi chez les Grimm (KHM 13), qui qualifiaient la revenante de « fantôme » (*Geist*), alors qu'elle avait manifestement une consistance corporelle⁶², ce qu'implique le motif de l'allaitement *post mortem*. Une chose est certaine, hormis le doute du serviteur chez Bechstein, pendant la première nuit, cette irruption d'un défunt dans le monde des vivants ne cause aucune frayeur aux personnages, tout au plus un léger étonnement ; bien au contraire, ces apparitions permettent le retour à la vie de la jeune fille et le rétablissement de la justice, preuve que nous sommes bien dans le registre du conte merveilleux.
- 33 Le conte de Fouqué, *Ondine*⁶³ (1811), se distingue des précédents, ne serait-ce que par sa longueur, bien plus importante (19 chapitres et près de 89 pages), et par d'autres procédés sur lesquels nous reviendrons et qui en font un *Kunstmärchen*, autrement dit un conte littéraire. Le cœur de l'intrigue est la théorie des esprits élémentaires de Paracelse, résumée dans son *Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits* (1535), une expression de la croyance aux génies des lieux⁶⁴ (*genii loci*) qui repose sur une représentation magique du monde⁶⁵.
- 34 Ici le lien avec le motif de la fiancée substituée ne se présente pas exactement de la même manière : le chevalier Huldbrand, qui a épousé Ondine, lui donnant ainsi une âme, est séduit par une autre jeune femme, Bertalda⁶⁶. Ce mariage entre un humain et une ondine est soumis à deux interdits, celui de s'emporter contre elle sur les flots — car sa famille reprendrait alors ses droits sur elle — et celui d'épouser une autre femme. Une fois le premier interdit enfreint — Huldbrand s'emporte contre Ondine alors qu'ils se trouvent dans une barque sur le Danube —, celle-ci disparaît alors dans les flots. C'est à ce stade du récit qu'intervient le motif du revenant, avec un traitement qui diffère, on le voit, des textes précédents, et qui le lie étroitement à cette « hésitation⁶⁷ » qui définit, pour Todorov, le fantastique. Une fois Ondine disparue, les flots semblent chuchoter autour de la barque :

Pendant quelques instants, de petites vagues battirent les flancs du navire, avec un murmure où l'on croyait distinguer imperceptiblement ces mots plaintifs : « Hélas ! hélas ! sois fidèle ! hélas ! »⁶⁸

Ondine n'a fait, en réalité, que regagner son monde aquatique, mais pour les humains, y compris pour le prêtre⁶⁹ qui avait marié Ondine et Huldbrand, le doute quant à son sort demeure, ce qu'exprime notamment le discours du narrateur juste avant le passage cité

plus haut : « Était-elle tombée dans le fleuve ? Son corps venait-il de se fondre en écume ? *On ne le sut point, mais on ne la revit jamais*⁷⁰. »

- 35 Comme chez Bechstein, on retrouve dans *Ondine* le motif du rêve⁷¹, qui revêt ici une fonction double : pour le chevalier Huldbrand, le rêve, parce qu'il s'oppose à la réalité, est sujet au doute et permet la mise à distance du merveilleux, si bien que Huldbrand ne voit dans les visites nocturnes d'Ondine qu'une illusion :

[...] la tendre Ondine venait souvent visiter Huldbrand, la nuit, dans ses songes. Elle s'approchait de lui sans bruit, baisait son front en pleurant, puis s'en allait. Le matin, lorsque le chevalier trouvait, au réveil, sa couche humide de larmes, *il ne pouvait savoir si c'étaient les siennes ou celles de sa chère femme*⁷².

- 36 En revanche, pour le prêtre, comme dans la Bible et comme dans le récit de Bechstein, le rêve a une fonction de révélation et il est, de ce fait, un mode d'accès à une réalité autre, celle d'un autre monde qui est celui du merveilleux païen. Lorsque Huldbrand, qui s'apprête à épouser Bertalda, envoie un messager quérir le prêtre qui l'avait uni à Ondine, ce dernier comprend que les visites de la jeune femme, dans ses rêves, loin d'être de simples chimères, lui dévoilaient la vérité : Ondine est encore en vie, mais dans un ailleurs qui est son monde d'origine. Cette nouvelle ne peut cependant détourner Huldbrand de son intention, et il épouse Bertalda. Le second interdit auquel le soumettait son union avec Ondine étant ainsi violé⁷³, il doit périr.

- 37 Le récit connaît alors une issue tragique : à la différence des contes merveilleux de Grimm, la jeune femme ne revient pas à la vie⁷⁴. Au contraire, sortant d'un puits qu'elle avait autrefois fait boucher pour protéger son bien-aimé contre les esprits des eaux, Ondine revient chercher son époux⁷⁵, la nuit même de ses secondes nocces, pour l'emmener dans son monde aquatique :

[...] la pierre se trouva descellée [...] tandis qu'une colonne d'eau, très blanche, sortait du puits. On crut d'abord que c'était un jet d'eau, mais bientôt on distingua une jeune femme, pâle comme une morte, couverte de longs voiles blancs, qui pleurait en levant ses bras vers le ciel. Elle se dirigea lentement, comme à regret, vers le château [...]⁷⁶.

« La tombe sera ta couche nuptiale », dit-elle à son bien-aimé, avant de l'embrasser en le noyant dans ses larmes, ce que le texte allemand exprime très efficacement par un syntagme composé du verbe *weinen* (pleurer) et de la particule *tot-* (mort), signifiant le résultat de l'action : « *ich hab ihn totgeweint*⁷⁷ » — « Mes pleurs lui ont donné la mort⁷⁸ », dit la traduction française.

- 38 Ondine réapparaît une dernière fois à la toute fin du récit, lors de l'enterrement de son bien-aimé, tout d'abord sous les traits d'une « silhouette blanche comme neige, et voilée de la tête aux pieds⁷⁹ », puis sous l'apparence d'une « petite source d'eau claire et argentée⁸⁰ » qui jaillit à l'endroit même où elle s'était agenouillée. La dernière phrase donne au dénouement une dimension étiologique en rapportant les dires des habitants du village, selon qui cette source « serait la pauvre Ondine, repoussée, qui enlace encore tendrement, de cette manière, son bien-aimé⁸¹ ».

- 39 Le conte *Ondine* a donc un statut paradoxal, puisqu'il s'agit d'un récit hautement littéraire qui met en scène des croyances populaires et une conception magique du monde dans lesquelles la mort n'est pas une rupture mais un simple changement de lieu, un accès à un mode d'existence différent. La place centrale qu'il accorde aux croyances et aux traditions populaires, notamment à celles relatives aux revenants, qui

se trouvent doublées d'une vision chrétienne du monde, sont le reflet d'un syncrétisme tout romantique.

- 40 Si l'on s'appuie sur la définition de la *Volkspoesie* énoncée par Jacob Grimm, la catégorie concernée par ces exemples correspond aux récits de croyances relatifs aux revenants, les « superstitions à propos des esprits, des fantômes, des sorcières, [de] présages de bon ou de mauvais augure, [d'] apparitions et [de] rêves ».
- 41 La figure du revenant, nous l'avons vu, illustre donc à merveille le basculement qui s'opère entre *Volkspoesie* et *Kunstpoesie*, entre ce qui, du vivant des Grimm et pendant encore plusieurs décennies, était considéré comme *Volksmärchen*, c'est-à-dire comme conte populaire, d'une part, et *Kunstmärchen*, œuvre individuelle d'un auteur, d'autre part.
- 42 Grimm, Fouqué et Bechstein investissent et mobilisent, chacun à sa manière, la matière des croyances populaires, avec une intention plus ou moins explicite de faire œuvre littéraire. Les Romantiques allemands aspiraient, on s'en souvient, à atteindre une poésie (*Dichtung*) touchant sans distinction toutes les classes sociales ; celle-ci se trouve assurément réalisée dans les récits d'inspiration populaire et centrés sur des êtres surnaturels, dont nous venons d'aborder quelques exemples. Appartenant à un monde merveilleux dans les uns, phénomène surnaturel et inquiétant dans d'autres, la figure du revenant est l'un de ces motifs qui jettent un pont entre des récits issus d'une tradition séculaire et l'engouement à venir pour la littérature fantastique sous ses multiples formes.

ANNEXES

Annexes

1. Texte original du *Circular wegen Aufsammeln von Volkspoesie* (1815)

Geehrter Herr!

Es hat sich eine Gesellschaft gegründet, welche durch ganz Deutschland ausgebreitet werden soll und zum Ziele nimmt, alles, was unter dem gemeinen Landvolke von Lied und Sage vorhanden ist, zu retten und zu sammeln. Noch ist unser Vaterland aller Enden ausgestattet mit diesem Gut, das unsere ehrliche Vorfahren auf uns fortgepflanzt, das allem Spott und Hohn, womit es beworfen worden, zum Trotz, im Verborgenen, seiner eigenen Schöne unbewußt, fortlebt und seinen unverwüstlichen Grund allein in sich selber trägt. Ohne es genauer zu erforschen, vermögen weder unsere Poesie, noch Geschichte, noch Sprache in ihren alten und wahrhaftigen Ursprüngen ernstlich verstanden zu werden. Wir lassen es uns in dieser Absicht angelegen sein, nachstehende Gegenstände fleißig aufzuspüren und treulich aufzuschreiben:

1. Volkslieder und Reime, die bei unterschiedlichem Jahresanlaß, an Festen, in Spinnstuben, auf Tanzböden und während der verschiedenen Feldarbeit gesungen werden; zunächst solche, die epischen Inhaltes sind, d.h. worin eine Begebenheit vorgeht; wo möglich mit ihren Worten, Weisen und Tönen selbst.

2. Sagen in ungebundener Rede, ganz besonders sowohl die vielfachen Ammen- und Kindermärchen von Riesen, Zwergen, Ungeheuern, verwünschten und erlösten Königskindern, Teufeln, Schätzen und Wünschelröhren, als auch Lokalsagen, die zur Erklärung gewisser Örtlichkeiten (wie Berge, Flüsse, Seen, Sümpfe, zertrümmerte Schlösser, Türme Steine und alle Denkmäler der Vorzeit sind) erzählt und gewußt werden. Auf Tierfabeln, worin zumeist Fuchs und Wolf, Hahn, Hund, Katze, Frosch Maus, Rabe, Sperling, etc. auftreten, ist sonderlich zu achten.

3. Lustige Schalksknechtsstreiche und Schwänke, Puppenspiele von altem Schrot, mit Hanswurst und Teufel.

4. Volksfeste, Sitten, Bräuche und Spiele; Feierlichkeiten bei Geburt, Hochzeit und Begräbnis; alte Rechtsgewohnheiten, sonderbare Zinsen, Abgaben, Landeserwerb, Grenzberichtigung, etc.

5. Aberglaube von Geistern, Gespenstern, Hexen, guter und böser Vorbedeutung; Erscheinungen und Träume.

6. Sprichwörter, auffallende Redensarten, Gleichnisse, Wortzusammensetzungen. —

Es ist vor allem daran gelegen, daß diese Gegenstände getreu und wahr, ohne Schminke und Zutat, aus dem Munde der Erzählenden, wo tunlich in und mit deren selbsteigenen Worten, auf das genaueste und umständlichste aufgefaßt werden und was in der lebendigen örtlichen Mundart zu erlangen wäre, würde darum von doppeltem Werte sein, wiewohl auf der andern Seite selbst lückenhafte Bruchstücke nicht zu verschmähen sind. Denn es können alle Abweichungen, Wiederholungen und Rezensionen einer und derselben Sage im einzelnen wichtig werden, und durch die trügerische Meinung, dergleichen sei bereits gesammelt und aufgezeichnet, darf man sich keineswegs eine Erzählung von sich abzuweisen verleiten lassen; wie denn auch manches, was modern erscheint, oftmals nur modernisiert ist und seinen unverletzlichen Grund unter sich hat.

Eine vertrautere Bekanntschaft mit dem Gehalte dieser Volkspoesie wird über vermeintlich einfältige, rohe und gar abgeschmackte Züge derselben allmählich bescheidener urteilen lehren. Insgemein aber läßt sich noch folgendes anführen, daß obgleich eigentlich fast kein Strich von ihr gänzlich verlassen und entblößt sein dürfte, dennoch vor großen Städten die Landstädte, vor diesen die Dörfer, unter den Dörfern aber allermeist stille, unbefahrene, in Wald und Gebirg liegende damit begabt und gesegnet sind. Gleichfalls bei gewissen Ständen, als Hirten, Fischern, Bergmännern, haftet sie stärker, und diese sind vorzugsweise, wie überhaupt alte Leute, Frauen und Kinder, welche sie frisch ins Gedächtnis empfangen haben, zu befragen.

In fester Zuversicht, daß Sie, geehrtester Herr, von der Nützlichkeit und Dringlichkeit unsers Zweckes, der sich bei dem heut zu Tage immer mehr einreißenden Untergange und Abschleifen der Volkssitten nicht länger ohne großen Schaden aufschieben läßt, bewegt werden, unserem Unternehmen helfende Hand zu bieten, und in der Lage wohnen, um die Gegend von solcher Absicht gemäß zu durchforschen, sind Sie zum Mitgliede dieser Gesellschaft auserlesen worden. Dieselbe wünscht im Stillen fleißig zu sammeln und ihr Werk zu fördern, nicht aber öffentlich in Tageblättern von sich und ihrem löblichen Vorhaben reden zu hören, indem sie von der Meinung mit ausgehet, es könne dieses nur in Bescheidenheit, Meidung alles eiteln Aussehens und in reiner Lust am Guten glücklich Wurzel fassen, und recht gegründet werden. Dahin gehört auch, daß kein Theilnehmer gehalten ist, binnen gewisser Zeit seinen Beitrag einzusenden, sondern jeder thue, wann, wo und wie er könne; wer zu Hause keine Muße erübrigt, findet auf Reisen vielleicht Anlaß dazu.

Schließlich werden Sie ersucht, der ordentlichen Aufbewahrung des Eingehenden halben, jeden Gegenstand auf ein einzelnes Blatt zu bringen, auch darauf Ort und Landschaft und Zeit, wo er gesammelt worden, und neben Ihrem Namen nöthigenfalls den des Erzählers mit zu bemerken.

Im Namen und Auftrag der Gesellschaft

P.S.: Wir laden Sie noch ausdrücklich ein, in Archiven und Klöstern Ihrer Gegend nach altdeutschen Büchern und Handschriften zu spüren nicht zu versäumen, und uns von deren Gelegenheit durch den Unterzeichneten in Kundschaft zu setzen.

2. Circulaire en vue de la collecte de la poésie populaire. Traduction de N. Rimasson-Fertin

Cher Monsieur,

Une société a été créée, qui doit être étendue à toute l'Allemagne et qui se donne pour but de sauver et de collecter tout ce qui existe en matière de chants et de légendes dans le modeste peuple des campagnes allemandes. Notre patrie est encore pourvue de toutes parts de ce bien que nos honnêtes ancêtres nous ont transmis, et qui, malgré les moqueries et les railleries dont il a fait les frais, continue d'exister, caché, inconscient de sa propre beauté et portant en lui-même son fondement indestructible. Sans étudier ce fondement de manière plus approfondie, ni notre poésie, ni notre histoire, ni notre langue ne sauraient être comprises sérieusement dans leurs origines anciennes et véritables. C'est pourquoi nous nous proposons, dans ce but, de rechercher assidûment et de consigner fidèlement par écrit les objets suivants :

1. Les chants populaires et rimes que l'on chante à diverses occasions de l'année, lors de fêtes, pendant les travaux de filage, lors des bals et au cours des différents travaux des champs.
2. Les légendes non versifiées, tout particulièrement les contes de nourrice et pour enfants à propos de géants, de nains, de monstres, d'enfants royaux ensorcelés puis délivrés, de diables, de trésors et d'objets magiques, ainsi que les légendes locales que l'on raconte et que l'on connaît pour expliquer certaines localités (comme des montagnes, des fleuves, des lacs, des marais, des châteaux en ruines, des tours, des pierres et tous les monuments des temps anciens. Une attention particulière sera accordée aux fables d'animaux dans lesquelles interviennent le plus souvent le renard, le loup, le coq, le chien, le chat, la grenouille, la souris, le corbeau, le moineau, etc.
3. Les farces à propos de valets et les farces, les jeux de marionnettes d'antan, avec le personnage de Hanswurst⁸² et le diable.
4. Les fêtes populaires, les coutumes, traditions et les jeux ; les festivités qui accompagnent la naissance, le mariage et les funérailles ; les anciennes coutumes juridiques, les intérêts particuliers, les taxes, l'acquisition de terres, la confirmation de limites de propriété, etc.
5. Les superstitions à propos des esprits, des fantômes, des sorcières, les présages de bon ou de mauvais augure, les apparitions et les rêves.
6. Les proverbes, les locutions remarquables, les paraboles, les combinaisons de mots.

Il s'agit surtout que ces objets soient recueillis de manière fidèle et vraie, sans fard ni ajout, de la bouche même de ceux qui les racontent, autant que possible avec leurs propres mots, avec la plus grande précision et exhaustivité ; ce que l'on pourrait recueillir dans le dialecte local vivant en serait doublement précieux, quoique, d'autre part, il ne faille pas dédaigner même les fragments lacunaires. Car toutes les divergences, répétitions et recensions d'une même légende peuvent avoir une importance isolément, et il ne faut pas se laisser abuser par l'idée trompeuse que telle chose a déjà été collectée et consignée par écrit, et écarter un récit ; et bien des choses qui semblent modernes ne sont en effet souvent que modernisées et ont, à leur base, un fondement inviolable.

Une connaissance plus intime du contenu de cette poésie populaire apprendra progressivement à juger avec davantage de modestie les traits prétendument naïfs, crus voire démodés de celle-ci. De manière générale, on peut cependant ajouter ce qui suit : bien qu'en réalité, il ne doive guère exister de territoire qui en soit complètement dépourvu et abandonné, cependant, avant les grandes villes, ce sont les villes de campagne, et avant celles-ci, les villages, et parmi les villages, ce sont les plus silencieux, les plus à l'écart, ceux qui se trouvent en forêt ou en montagne, qui sont le mieux dotés et pourvus de cette bénédiction. De la même manière, elle est plus présente parmi certaines professions, comme les bergers, les pêcheurs, les

mineurs, et ce sont celles-là qu'il faut interroger en premier, tout comme, de manière générale, les personnes âgées, les femmes et les enfants, qui ont reçu cette poésie toute fraîche dans leur mémoire.

C'est avec la ferme assurance que vous serez, très cher Monsieur, encouragé à nous prêter main forte par l'utilité et l'urgence de notre objectif, qui ne saurait être reporté plus longtemps sans grands dommages, compte tenu de la décadence et de la disparition des mœurs populaires, qui ne cessent de progresser aujourd'hui, et que votre lieu de domicile vous permet d'explorer la région de conformément à cette intention, vous avez été choisi pour être membre de cette société. Cette dernière souhaite collecter avec zèle et promouvoir son œuvre dans la discrétion, et non entendre parler publiquement d'elle et de son louable projet dans les journaux, car elle part du principe que cette œuvre ne peut réussir à prendre racine et à être véritablement fondée qu'avec modestie et en évitant toute curiosité vaine, et dans le pur plaisir d'accomplir le bien. Dans cet esprit, aucun membre n'est tenu d'envoyer une contribution dans un certain délai, mais que chacun fasse quand, où et comme il le peut ; celui qui ne trouve pas le loisir de le faire chez lui, aura peut-être l'occasion de le faire quand il est en voyage.

Enfin, nous vous prions, pour la conservation ordonnée de ce que vous collecterez, de noter chaque objet sur une feuille séparée, et d'y renseigner aussi le lieu, la région et le moment où il aura été collecté, en indiquant, au besoin, le nom du conteur à côté du vôtre.

Au nom de la Société et pour celle-ci

P.S. : Nous vous invitons aussi expressément à ne pas manquer de rechercher des livres allemands et des manuscrits anciens dans les archives et les monastères de votre région, et de nous indiquer leur localisation par l'intermédiaire du signataire de cette lettre.

3. Texte allemand « *Das Tränenkrüglein* », Ludwig Bechstein

Es war einmal eine Mutter und ein Kind, und die Mutter hatte das Kind, ihr einziges, lieb von ganzem Herzen, und konnte ohne das Kind nicht leben und nicht sein. Aber da sandte der Herr eine große Krankheit, die wütete unter den Kindern und erfaßte auch jenes Kind, daß es auf sein Lager sank und zum Tod erkrankte. Drei Tage und drei Nächte wachte, weinte und betete die Mutter bei ihrem geliebten Kinde, aber es starb. Da erfaßte die Mutter, die nun allein war auf der ganzen Gotteserde, ein gewaltiger und namenloser Schmerz, und sie aß nicht und trank nicht und weinte, weinte wieder drei Tage lang und drei Nächte lang ohne Aufhören, und rief nach ihrem Kinde. Wie sie nun so voll tiefen Leides in der dritten Nacht saß, an der Stelle, wo ihr Kind gestorben war, tränenmüde und schmerzermatt bis zur Ohnmacht, da ging leise die Türe auf, und die Mutter schrak zusammen, denn vor ihr stand ihr gestorbenes Kind. Das war ein seliges Engelein geworden und lächelte süß wie die Unschuld und schön wie in Verklärung. Es trug aber in seinen Händchen ein Krüglein, das war schier übergelb. Und das Kind sprach: „O lieb Mütterlein, weine nicht mehr um mich! Siehe, in diesem Krüglein sind deine Tränen, die du um mich vergossen hast; der Engel der Trauer hat sie in dieses Gefäß gesammelt. Wenn du nur noch eine Träne um mich weinst, so wird das Krüglein überfließen, und ich werde dann keine Ruhe haben im Grabe und keine Seligkeit im Himmel. Darum, o lieb Mütterlein, weine nicht mehr um dein Kind, denn dein Kind ist wohlaufgehoben, ist glücklich, und Engel sind seine Gespielen.“ Damit verschwand das tote Kind und die Mutter weinte hinfort keine Träne mehr, um des Kindes Grabesruhe und Himmelsfrieden nicht zu stören.

4. « *La petite cruche de larmes* » (L. Bechstein). Traduction de N. Rimasson-Fertin

Il était une fois une mère et son enfant, et la mère aimait de tout cœur cet enfant, qui était le seul qu'elle eût, et ne pouvait vivre ni exister sans lui. Mais voilà que le Seigneur envoya un grand mal qui sévit parmi les enfants et qui s'empara aussi de cet enfant-là, de sorte qu'il s'écroula sur sa couche, atteint d'un mal mortel. Trois jours et trois nuits, sa mère le veilla, pleura et pria au chevet de son enfant chéri, mais il mourut. La mère, qui se retrouvait ainsi seule au monde, fut alors saisie d'une douleur violente et sans nom, elle ne mangeait ni ne buvait, et pleura, pleura

à nouveau sans cesse pendant trois jours et trois nuits, en appelant son enfant. La troisième nuit, tandis que, emplies de cette profonde douleur, elle était assise près de l'endroit où son enfant était mort, exténuée par les larmes et lasse de tant de souffrances au point d'être près de défaillir, la porte s'ouvrit soudain sans bruit et la mère sursauta de frayeur, car son enfant décédé se tenait devant elle. Il était devenu un petit ange bienheureux et souriait, ravissant comme l'innocence et beau comme s'il était transfiguré. Il portait cependant dans ses mains une petite cruche qui était sur le point de déborder. Et l'enfant dit : « Ô ma chère petite mère, ne me pleure plus ! Vois, les larmes que tu as pleurées pour moi sont dans cette petite cruche : l'ange de la tristesse les a collectées dans ce récipient. Si tu verses encore une larme pour moi, la cruche débordera et je ne trouverai alors par le repos dans ma tombe, ni la béatitude au Ciel. Voilà pourquoi, ô ma chère petite mère, il ne faut plus pleurer ton enfant, car il va bien, il est heureux, et des anges sont ses compagnons de jeu. » Sur ces mots, l'enfant mort disparut et la mère ne versa plus une seule larme à compter de ce moment-là, pour ne pas troubler le repos de son enfant dans sa tombe, ni sa paix au Ciel.

NOTES

1. L. Denecke, *Die Brüder Grimm*, Kassel, N. G. Elwert Verlag, 1984, p. 50.
2. *Ibid.* : « [...] es zog ihn mehr zu Büchern und Bibliotheken als zur städtischen Wiener Gesellschaft. »
3. Texte tiré de J. et W. Grimm, *Schriften und Reden. Ausgewählt und herausgegeben von Ludwig Denecke*, Stuttgart, Reclam, 1985, UB Nr. 5311, p. 44-47. Ce texte de deux pages est conservé à la Staatsbibliothek de Berlin (fonds Grimm, liasse 1757, 6 : « Der sogenannte Märchenbrief »). Une édition en facsimile en a été publiée par L. Denecke et K. Ranke : J. Grimm, *Circular wegen Aufsammeln von Volkspoesie*, L. Denecke (éd.), préface K. Ranke, Kassel, Lometsch-Verlag Kassel, 1968. À ma connaissance, ce texte n'a encore jamais été traduit en français. Sauf indications contraires, les traductions sont de mon fait.
4. Le texte intégral allemand, ainsi que sa traduction française, figurent en annexe de cet article.
5. Voir n. 3 : J. Grimm et L. Denecke, *ouvr. cité*, p. 1.
6. Le facsimile du manuscrit conservé aux archives Grimm porte dans la marge, de la main de Jacob, le décompte par mois des exemplaires envoyés.
7. Les frères Grimm abordent cet aspect de la *Volkspoesie* dans plusieurs de leurs écrits, notamment dans le texte « Von der Poesie im Recht » (dans J. Grimm, *Kleinere Schriften*, Berlin, F. Dümmler, 1882, t. 6, p. 152-191), dont une traduction et édition critique est en préparation (par Y.-E. Le Bos et N. Rimasson-Fertin). Texte également disponible en ligne : <www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/GrimmJacob/grj_pr00.html> (consulté le 12 mars 2017).
8. R. Steig et H. Grimm (éds), *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, vol. III, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart-Berlin, 1904.
9. O. Scheffer parle d'un « produire naturel ». Voir C. Le Blanc, L. Margantin et O. Scheffer, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003, p. 522.
10. Voir la dédicace à Bettina von Arnim, ainsi que leurs préfaces dans J. et W. Grimm, *Contes pour les enfants et la maison, collectés par les frères Grimm*, édités et traduits par N. Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, t. 1, p. 471 (« ces fleurs innocentes »), et notamment p. 483 (« Rien ne saurait mieux nous défendre que la nature elle-même, qui a fait pousser ces fleurs et ces feuilles en leur donnant leurs formes et leurs couleurs [...] »).
11. Voir par exemple la note du conte « Les sept corbeaux » (KHM 25) dans J. et W. Grimm, *ouvr. cité*, t. 1, p. 162.
12. J. et W. Grimm, *ouvr. cité*, p. 485-493, ici p. 490.
13. La dernière édition revue par les Grimm, qui est aujourd'hui l'édition de référence, date de 1857.

14. H. Rölleke (éd.), *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975. Une traduction annotée de ce texte, inédit en français à ce jour, est actuellement en préparation (par A.-S. Gomez, N. Rimasson-Fertin et F. Weinmann).
15. Rappelons le titre complet du recueil : *Contes pour les enfants et la maison, collectés par les frères Grimm (Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm)*. C'est moi qui souligne.
16. Voir I. Köhler-Zülch, « Der Diskursüber den Ton », dans *Homo narrans. Studien zur populärer Erzählkultur*, Festschrift für Siegfried Neumann zum 65. Geburtstag, p. 28.
17. Voir notamment I. Köhler-Zülch, art. cité, p. 28 ; N. Rimasson-Fertin, ouvr. cité, postface, t. 2, p. 585-586.
18. Il s'agit de la préface à son *Livre de contes de Lina* (1816).
19. Pour le texte allemand, voir I. Köhler-Zülch, ouvr. cité, p. 29.
20. Voir J. et W. Grimm, ouvr. cité, t. 1, p. 479, note **: « [...] mais surtout, il faut encore ajouter qu'un recueil, publié il y a quelques années par un homonyme, A. L. Grimm, sous le titre *Contes pour les enfants*, et qui est tout sauf réussi, n'a rien de commun avec nous et avec notre recueil. »
21. Voir H. Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Bonn-Berlin, Bouvier Verlag, 1992, p. 79 (autre édition du même texte : Stuttgart, Philipp Reclam Junior, 2004, p. 85-86).
22. J. et W. Grimm, ouvr. cité, t. 1, p. 479.
23. C. Schmiele, *Masques et métamorphoses de l'auteur dans les contes de Grimm*, Presses universitaires de Caen, 2015, p. 20.
24. *Ibid.* Nous citerons pour cet échange la traduction de C. Schmiele. Pour le texte allemand des lettres, voir R. Steig et H. Grimm (éds), ouvr. cité, p. 248. Cité dans C. Schmiele, ouvr. cité, p. 20-21.
25. *Ibid.*, p. 20-21. Voir R. Steig et H. Grimm (éds), ouvr. cité, p. 255. Cité et traduit par C. Schmiele, ouvr. cité, p. 20-21.
26. Voir G. Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 62. Cité dans C. Schmiele, ouvr. cité, p. 21.
27. Il faudrait dire, me semble-t-il : « plus neutre ».
28. C. Schmiele, ouvr. cité, p. 21.
29. J. E. Sennewald, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 15.
30. KHM est l'abréviation d'usage pour le titre *Kinder- und Hausmärchen*.
31. *Ibid.* : « Unter „Poetik“ der KHM wird [...] eine ordnende, richtende Struktur verstanden, durch die deren Aufbau, deren Komposition und der Einsatz poetischer Wendungen und Figuren bestimmt werden [...] ». »
32. J. et W. Grimm, ouvr. cité, t. 1, p. 488 (note **). Pour l'analyse détaillée de la fonction poétologique de ce « personnage poétique » et des autres, voir J. E. Sennewald, ouvr. cité, p. 50-71, en particulier p. 50-62.
33. À l'époque des frères Grimm existait encore la coutume de mettre au féminin les noms propres en leur ajoutant le suffixe féminin.
34. J. et W. Grimm, ouvr. cité, t. 1, p. 481-482. C'est moi qui souligne.
35. J. E. Sennewald, ouvr. cité, p. 79.
36. *Ibid.*, p. 115-117.
37. J. et W. Grimm, ouvr. cité, t. 1, p. 473 : « Rares sont les livres qui ont été écrits avec autant de plaisir, et nous sommes heureux de remercier ici une nouvelle fois, publiquement, tous ceux qui y ont contribué. »
38. Comme Brentano, fortement critiqué par les Grimm, qui lui reprochaient les libertés qu'il prenait avec la matière populaire. À propos de Brentano, H. Rölleke a montré qu'en définitive sa manière de travailler ne se distinguait guère de celle des Grimm, démentant ainsi le préjugé selon lequel les Grimm auraient été beaucoup plus fidèles à leurs sources. Les traditions orale et littéraire seraient donc représentées à parts égales dans leurs contes respectifs. Voir H. Rölleke, «

Clemens Brentano und die Brüder Grimm im Spiegel ihrer Märchen », dans K. Nagorni et R. Stieber (éds), *Das selbstverständliche Wunder. Die Welt im Spiegel des Märchens*, Karlsruhe, Evangelische Akademie Baden, 1996, p. 78-93.

39. M. Ch. Maennersdoerfer qualifie ce récit de « *Fremdkörper* » au sein du recueil des Grimm, notamment du fait de l'absence de *happy end*. Voir M. Ch. Maennersdoerfer, *Das Exempel der obsessiven Trauer*, Duisbourg, Peter W. Metzler Verlag, 2011, p. 142.

40. Il s'agit des textes « Le petit linceul » (KHM 109), « L'enfant entêté » (KHM 117) et « Le heller volé » (KHM 154), qui ont pour motif central un passage difficile dans l'au-delà. Compte tenu du corpus choisi, je n'aborderai ici que le premier de ces récits.

41. AaTh769 : *Dead Child's Friendly Return to Parents*.

42. M.-L. Tenèze, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, t. 4, p. 196 (à propos des versions françaises du récit « La petite cruche de larmes »).

43. L'abréviation DMB (pour *Deutsches Märchenbuch*) renvoie à la dernière (et treizième) édition du recueil parue du vivant de l'auteur, en 1857.

44. L. Bechstein, *Le Livre des Contes*, traduit de l'allemand par C. et Cl. Lecouteux, introduction, Paris, José Corti, 2010, coll. « Merveilleux » n° 45, p. 11.

45. Nous nous appuyons sur l'édition suivante : L. Bechstein, *Sämtliche Märchen*, Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2005 (1^{re} éd. 1999), p. 138-139. Ce texte ne figurant pas dans la traduction des contes de L. Bechstein par C. et Cl. Lecouteux, j'en donnerai donc ma propre traduction en annexe.

46. Th. de Cantimpré, *Livre des abeilles* (*Bonum universale de apibus* 2, 53, 17).

47. Pour une étude approfondie de ce récit, voir K. Meuli, « Vom Tränenkrüglein, von Predigerbrüdern und vom Trösten », dans *Sache, Ort und Wort. Jakob Jud zum sechzigsten Geburtstag, 12. Januar 1942*, Genève-Zürich-Erlenbach, Librairie Droz/Eugen Rentsch Verlag, 1943, p. 763-807.

48. Les occurrences de ce récit entre le IX^e et le XXI^e siècle ont été recensées dans M. Chr. Maennersdorfer, *Das Exempel der obsessiven Trauer. Textzeugnisse und Lebenszusammenhänge*, Duisbourg, Metzler, 2011.

49. Comme le note M. Chr. Maennersdoerfer, l'accumulation de ces procédés pourrait avoir, chez L. Bechstein, une explication autobiographique, l'écrivain ayant enterré, en 1840, en l'espace de huit semaines, deux de ses enfants. Voir M. Chr. Maennersdoerfer, *ouvr. cité*, p. 149-150.

50. J. et W. Grimm, *ouvr. cité*, t. 2, p. 126. P. Sébillot notait que le linceul était l'habit des morts trépassés depuis longtemps et aussi l'apparence choisie par les morts face « à des gens qui ne les ont pas connus vivants », alors qu'ils se présentent dans leur costume habituel « à leurs parents et à leurs voisins » (P. Sébillot, *Le Ciel, la nuit et les esprits de l'air* [1904-1906], Paris, Imago, 1982, p. 167, cité dans D. Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, 2011, p. 77). Le récit de Grimm semble contredire cette règle, sans doute parce que son intrigue se noue justement autour du motif du linceul mouillé.

51. J. et W. Grimm, préface à la 2^e édition (1819), *ouvr. cité*, t. 1, p. 483. C'est moi qui souligne.

52. L. Bechstein et W. Scherf (éds), *Sämtliche Märchen*, Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2005 (2^e éd.), p. 800.

53. Dans le texte allemand, le choix des prénoms repose sur un jeu d'écho entre « Zitterinchen » et « Christinchen », diminutif de « Christine », que C. Lecouteux choisit de traduire par « Christinette », en conservant tel quel le nom du petit chien. Certes, ce nom semble être dérivé du verbe allemand *zittern* (« trembler »), mais cela n'est pas significatif dans le récit lui-même.

54. J. et W. Grimm, *ouvr. cité*, t. 1, p. 77-78.

55. Dans la célèbre ballade « Lénore » de A. Bürger (1773), que les frères Grimm connaissaient évidemment, c'est exactement en ces termes que Wilhelm, le fiancé tué à la guerre, s'adresse à Lénore lorsqu'il revient pour l'emmener avec lui : « Hola, hola, ouvre-moi, mon enfant ! Dors-tu

ou veilles-tu ? » (strophe 14, v. 1-2 : « *Schläfst du oder wachst du?* »). Trad. G. de Nerval, cité dans C. Le Blanc et al., ouvr. cité, p. 165.

56. *Ibid.*, p. 89-90. Dans le conte « La fiancée blanche et la fiancée noire » (KHM 135) des frères Grimm, qui traite du même motif, la cane qui entre la nuit dans la cuisine est blanche, ce qui signale un être de l'autre monde. À la différence du KHM 13, la cane blanche ne reprend pas forme humaine lors de ses visites nocturnes, et elle est délivrée seulement lorsque le roi lui tranche la tête pendant la troisième nuit. Voir J. et W. Grimm, ouvr. cité, t. 2, p. 246-248.

57. *Ibid.*, p. 90. C'est nous qui soulignons.

58. L. Bechstein, ouvr. cité, 2010, p. 340.

59. La dernière phrase du conte nous apprend qu'il s'agit d'une princesse ensorcelée, un motif sans suite qui est un ajout manifeste de l'auteur.

60. Voir n. 58.

61. L. Bechstein, Cl. Lecouteux, ouvr. cité, 2010, p. 341, n. 370.

62. D. Sangsue pose, lui aussi, la distinction entre « esprits » et « revenants en corps ». Voir D. Sangsue, ouvr. cité, p. 18-19.

63. Traduction d'*Ondine* par la baronne Albertine de La Motte-Fouqué, dont six chapitres sont présentés dans *Les Romantiques allemands*, d'Armél Guerne, Paris, Desclée de Brouwer, 1956 et 1963, rééd. Phébus, 2004.

64. À propos des ondins, voir notamment Cl. Lecouteux, *Démons et génies du terroir au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1995, p. 162-163.

65. Voir Cl. Lecouteux, *Dictionnaire de mythologie germanique*. Odin, Thor, Siegfried & Cie, Paris, Imago, 2005, p. 229-230.

66. Bertalda est en réalité la fille disparue des parents adoptifs d'Undine. On retrouve cette configuration de personnages ainsi que la rivalité amoureuse dans la pièce de Jean Giraudoux, *Ondine* (1939), qui multiplie les personnages pour mieux révéler l'incompatibilité des mondes humain et surnaturel.

67. Voir T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29. Voir aussi J.-L. Backès, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003, p. 159.

68. F. de La Motte-Fouqué, *Ondine*, illustré par A. Rackham, Paris, 1913, p. 96. Texte disponible en ligne : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65670415/f161.image>>. Texte allemand : F. de La Motte-Fouqué, *Undine*, Stuttgart, Reclam, 2001, p. 82 : « *nur flüsterten noch kleine Wellenschluchzend um den Kahn, und fast vernehmlich war's als sprächen sie: „O weh, o weh! Ach bleibe treu! O weh!“* ».

69. *Ibid.*, p. 84-85 : « *Seid Ihr denn so gar gewiß, Ritter Huldbrand, daß Eure erste Gattin wirklich gestorben ist? Mir kommt es kaum so vor.* » (« Êtes-vous donc si certain, Chevalier, que votre première épouse est vraiment morte ? Je n'en ai guère l'impression. » C'est moi qui traduis.)

70. F. de La Motte-Fouqué, *Ondine*, ouvr. cité.

71. Le poème en prose « Ondine » de A. Bertrand (*Gaspard de la Nuit*, 1842), adapté en musique par M. Ravel (1908), met en scène un dialogue entre Ondine et le Poète, dans lequel celle-ci vient frapper à sa fenêtre pour le demander en mariage.

72. Texte allemand : F. de La Motte-Fouqué, ouvr. cité, p. 83 : « *Dafür kam auch um diese Zeit oftmals die gute Undine zu Huldbrands Träumen; sie streichelte ihn sanft und freundlich und ging dann stillweinend wieder fort, so daß er im Erwachen oftmals nicht recht wußte, wovon seine Wangen so naß waren: kam es von ihren oder bloß von seinen Tränen?* » Dans le texte allemand, ce sont les joues du chevalier qui sont baignées de larmes.

73. Cl. Lecouteux rapproche *Ondine* de la légende de P. von Stauffenberg et d'autres récits mélusiniens, dans lesquels se rencontrent les mêmes interdits. Voir Cl. Lecouteux, ouvr. cité, 2005, p. 229, et *Mélusine et le Chevalier au cygne*, Paris, Imago, 1997, notamment p. 98-102.

74. C'est aussi ce qui se produit dans les récits qui se rangent parmi les légendes populaires au sens de récits de faits surnaturels (allemand : *Sage*). Ainsi, dans un récit tiré des *Contes populaires*

russes de A. N. Afanassiev (NRS 351-362, « Récits à propos de morts-vivants »), une mère décédée qui revient nourrir son enfant la nuit, surprise par des membres de sa famille, disparaît à jamais, et son enfant est retrouvé mort. Voir A. N. Afanassiev, *Contes populaires russes* (NRS). La traduction française de L. Gruel-Apert (éditions Imago) comprend trois de ces récits (n^{os} 256-258).

75. Le motif du mort qui revient parmi les vivants chercher l'être aimé est au centre de nombreuses ballades dès avant la période romantique proprement dite, ainsi la « Lénore » de A. Bürger (1773), adaptée en prose par G. de Nerval en 1840. Voir C. Le Blanc *et al.*, *ouvr. cité*, p. 164-168.

76. F. de La Motte-Fouqué, *Ondine*, *ouvr. cité*, p. 109.

77. F. de La Motte-Fouqué, *Undine* (texte allemand), *ouvr. cité*, p. 92.

78. F. de La Motte-Fouqué, *Ondine*, *ouvr. cité*, p. 111. De manière générale, si la traduction française présente des qualités littéraires indéniables, elle gagnerait à être revue pour exprimer toutes les nuances de la langue de Fouqué, en particulier dans ce passage.

79. La traduction française dit seulement « une forme blanche », voir F. de La Motte-Fouqué, *Ondine*, *ouvr. cité*, p. 113.

80. F. de La Motte-Fouqué, *Undine* (texte allemand), *ouvr. cité*, p. 93 : « eine schneeweiße Gestalt, tief verschleiert », « ein silberhelles Brunnlein ». Traduction française : « un limpide ruisseau d'argent » (*ouvr. cité*, p. 114).

81. *Ibid.*, p. 94 : « [...] dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse. » C'est moi qui traduis.

82. Ce personnage comique, dont le nom signifie littéralement « Jean-Saucisse », est emprunté au théâtre populaire viennois et existe depuis le XVI^e siècle.

RÉSUMÉS

Dans un texte publié en 1815, en marge du congrès de Vienne, sous le titre *Zirkular wegen Aufsammlung von Volkspoesie* (« Circulaire en vue du collectage de la poésie populaire »), Jacob Grimm et d'autres érudits appelaient leurs contemporains à consigner par écrit toutes les formes de « poésie populaire », réunissant sous ce terme aussi bien les contes, légendes, proverbes, devinettes, jeux et chants populaires que les traditions ou les pratiques liées au droit coutumier.

La notion de « Volkspoesie », dont le texte de 1815 donne une définition particulièrement vaste, est, par son opposition à celle de « Kunstpoesie » (poésie d'art), au cœur de la réflexion des écrivains romantiques allemands, en particulier chez ceux qui se sont réapproprié le genre du conte, au premier rang desquels les frères Grimm.

La présente contribution se propose d'observer comment s'opère le glissement de la « Volkspoesie » vers la « Kunstpoesie » sous la plume des frères Grimm, mais aussi d'auteurs comme Friedrich von La Motte-Fouqué ou Ludwig Bechstein, à travers la figure du revenant, motif à la fois éminemment romantique, répondant à la fascination pour les fantômes et le surnaturel, et qui s'inscrit dans une longue tradition de récits vecteurs de croyances populaires.

In a text entitled “Zirkular wegen Aufsammlung von Volkspoesie” (Circular for collecting folk poetry) published in 1815 during the Vienna Congress, Jacob Grimm and other scholars appealed to their contemporaries to write down all forms of “folk poetry”, by which they meant folktales, legends, proverbs, riddles, plays, folk songs, as well as popular traditions and practices linked to common law.

The concept of “*Volkspoesie*”, which is vaguely defined in the 1815 text, lies at the core of the reflection of German Romantic authors, who opposed it to “*Kunstpoesie*” (art poetry). This was especially the case in the works of those who made the genre of the tale their own, among which the Grimm Brothers.

This article aims to observe how the transition from “*Volkspoesie*” to “*Kunstpoesie*” took place in the works of the Grimm Brothers, but also of authors such as Friedrich von La Motte-Fouqué or Ludwig Bechstein. We shall focus on the character of the *revenant*, ghost, a character who is both utterly Romantic, as he embodies the fascination for ghosts and the supernatural in general, and is also part of a long tradition of narratives conveying popular beliefs.

INDEX

Mots-clés : contes poétiques en prose, esthétique romantique, les frères Grimm, « Volkspoesie » (poésie d'origine populaire), « Kunstpoesie » (poésie d'origine savante), Friedrich von La Motte Fouqué, Ludwig Bechstein, motif du revenant, imaginaire, surnaturel

AUTEUR

NATACHA RIMASSON-FERTIN

Université Grenoble Alpes, ILCEA 4, CERAAC