Féeries

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

9 | 2012

Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm

Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm

The Intertextual Dialogism of the Grimms' Tales

Ute Heidmann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/818>

DOI : 10.4000/feeries.818

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 9-28

ISBN : 978-2-84310-233-2

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Ute Heidmann, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/818> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.818>

LE DIALOGISME INTERTEXTUEL DES CONTES DES GRIMM

LA PRÉSENTE ÉTUDE s'inscrit dans la suite de ma contribution à *Féeries* n° 8, intitulée « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel. Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile »¹. Elle montrait que Perrault invente ses contes dans un dialogue très complexe avec les formes génériques du conte déjà existantes en France et dans les cultures latine et italienne. En reconfigurant les dispositifs énonciatifs et génériques élaborés par Apulée, Straparola, Basile et La Fontaine, Perrault reconfigure aussi les histoires que leurs textes contiennent. Une analyse comparative proche des textes parvient à montrer comment *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge* et *La Barbe bleue* sont littéralement « fabriqués » à partir du « conte ancien » de Psyché, inséré dans les *Métamorphoses* d'Apulée, et à partir de la réécriture galante des *Amours de Psyché et de Cupidon* que La Fontaine avait proposée vingt-cinq ans plus tôt. Une telle analyse montre aussi que les contes de Perrault sont encore sous-tendus par le recours intertextuel aux œuvres des narrateurs italiens Straparola et Basile qui avaient déjà reconfiguré de façon inventive le célèbre conte de Psyché. À partir de ces « histoires ou contes » qui sont donc littéralement « du temps passé », comme l'indique le titre *Histoires ou contes du temps passé, Avec des Moralitez*, Perrault avait réussi à créer des contes résolument « modernes ». Par sa façon de les modifier et par l'ajout de « Moralitez », il les avait dotés d'une morale qu'il estimait « utile » pour les lecteurs et lectrices de son époque. Grâce à des procédés intertextuels novateurs qui déplacent et inversent des éléments des intrigues des intertextes anciens au lieu de les « imiter » comme le voulait la *doxa* classique, l'académicien avait inscrit ses contes dans son esthétique très différente de « Moderne ».

1. *Féeries*, n° 8, 2011, p. 45-69.

Jacob et Wilhelm Grimm ne procèdent pas autrement quand ils créent le célèbre recueil auquel ils donnent, comme Perrault l'avait fait au sien, un titre composite désignant avec précision leur projet générique : *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* (« Contes d'enfants et de maison, collectés par les frères Grimm »). Comme les contes français et les contes italiens avant eux, les contes allemands se constituent dans un processus très complexe de reconfiguration de formes génériques déjà existantes et d'histoires déjà racontées. Les formes et histoires ainsi reconfigurées ne proviennent pas seulement de leur propre langue et culture, mais aussi des autres langues et cultures européennes et plus particulièrement de la littérature française dont Jacob et Wilhelm Grimm possédaient une excellente connaissance².

Le concept de dialogisme intertextuel

Pour analyser ce rapport complexe, je propose de recourir au concept de « dialogisme intertextuel ». Il donne son titre à la présente livraison de *Féeries* que j'ai eu la charge de coordonner. Ce concept permet d'envisager l'intertextualité comme un processus dans lequel un texte *répond* à une proposition de sens faite par un texte antérieur, en créant des effets de sens nouveaux et souvent radicalement différents. Le concept de *dialogue* permet de penser l'intertextualité autrement que sur le mode de « l'influence » et de « l'emprunt », notions qui ne prennent pas suffisamment en compte ce potentiel de renouvellement, de différenciation ou même d'inversion de sens. Le dialogisme intertextuel constitutif des contes européens, dont je prolonge ici l'hypothèse déjà développée dans mes travaux antérieurs³, relève à mon sens du dialogisme interdiscursif fondamental de tout énoncé que Tzvetan Todorov décrit, à la suite de Mikhaïl Bakhtine, en ces termes :

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de

2. Jacob et Wilhelm Grimm lisaient des ouvrages écrits en grec, latin, italien, espagnol, français, danois et suédois dans leurs langues d'origine et avaient une connaissance très approfondie des littératures médiévales ainsi que des épopées et sagas nordiques.

3. Ces travaux sont référenciés dans la bibliographie placée à la fin de cette étude.

tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer⁴.

Dans cette optique, le dialogisme intertextuel du célèbre recueil des Grimm provient de la nécessité de s'intégrer dans le chœur polyphonique et plurilingue des « autres voix déjà présentes » : celles de Basile, Perrault, Lhéritier, d'Aulnoy et, à leur suite, celles de Wieland, Musäus, Tieck et d'autres, qui ont successivement réussi à imposer leurs contes comme des modèles du genre. « Intentionnellement ou non » les *Kinder- und Hausmärchen* sont entrés « en dialogue » avec les « discours antérieurs tenus sur le même objet ». La prise en compte d'un tel dialogisme intertextuel et plus généralement interdiscursif permet d'appréhender le dialogisme des contes européens comme un échange de discours tenus sur le genre et sur les histoires déjà racontées qui sont ainsi indéfiniment modifiées et différenciées. Il permet aussi de comprendre le phénomène de la sollicitation de futures réponses intertextuelles : on peut dire des contes français aussi bien que de ceux des Grimm qu'ils dialoguent également avec « les discours à venir » dont ils pressentent et préviennent « les réactions ». C'est ce que démontrent les études qui, dans le présent volume, portent sur le dialogisme intertextuel « en aval » des contes des Grimm.

Dialogue entre les genres et « (re)configuration générique »

Les analyses comparatives et discursives menées sur le corpus français, italien et latin montrent que le dialogisme entre *textes* est aussi un dialogue entre *genres*⁵. Perrault, Lhéritier et d'Aulnoy inventent de nouvelles formes génériques *en réponse* à celles qui existent déjà, formes génériques qui correspondent mieux à leurs propres époque et culture ainsi qu'à leurs projets discursifs et poétiques respectifs. Les études comparatives que j'ai menées sur des contes danois de Hans Christian Andersen et les *Kinder- und Hausmärchen* mènent au même constat⁶. J'ai proposé de concevoir ce processus comme une « (re)configuration générique » en partant de l'idée

4. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, 1981, p. 8.

5. Voir mon chapitre « Genres et textes en dialogue » dans U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, 2010, p. 33-80.

6. U. Heidmann, « Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés pour des enfants* de H.-C. Andersen », 2007, et J.-M. Adam et U. Heidmann, *Le texte littéraire*, 2009 (chap. 3 et 4).

que chaque configuration d'une nouvelle forme générique est toujours une reconfiguration de formes génériques déjà existantes⁷. Ce double dialogue entre textes et genres dans lequel entrent dès 1812 Jacob et Wilhelm Grimm s'avère être fondamentalement plurilingue, international et interculturel. Les auteurs allemands entrent à leur tour dans ce jeu aux multiples voix et variations en présentant des histoires encore une fois significativement différenciées, simples en apparence mais hautement artistiques du fait de leur complexité intertextuelle et leur élaboration stylistique. Ils inscrivent ces histoires dans une nouvelle forme générique qui correspond à leurs propres époque, société, culture et esthétique personnelle, comme les écrivains français l'avaient fait avant eux.

Tout comme les contes français de la fin du xvii^e siècle, les *Kinder- und Hausmärchen* participent d'un processus complexe d'« expérimentation générique⁸ » en cours dans la communauté discursive à laquelle appartiennent Jacob et Wilhelm Grimm. Âgés respectivement de 28 et de 27 ans au moment de la première publication du recueil en 1812, les Grimm sont des nouveaux venus dans l'atelier très animé de la fabrication générique et de la réflexion sur le genre conte désigné en allemand par le terme de *Märchen* ou *Mährchen*, diminutif de *Mähre*, qui signifie, en référence à Luther et à l'Évangile, littéralement *bonne nouvelle*. Parmi les auteurs qui avaient pratiqué ce genre avec succès figuraient Herder, Wieland, Musäus, Tieck, Chamisso, Hoffmann, de même que Brentano et von Arnim qui avaient invité Jacob, bibliothécaire au service du roi Jérôme, frère de Napoléon, et son frère Wilhelm à constituer un recueil de contes sur le modèle de leur recueil composé de chants et ballades, *Des Knaben Wunderhorn* (*Le cor merveilleux de l'enfant*), paru entre 1805 et 1808. Les formes génériques du conte déjà existantes relevaient de poétiques différentes par rapport auxquelles les Grimm se devaient de prendre position, implicitement ou explicitement. Tout en se distanciant de ces formes et de leurs réalisations, ils s'attachent à concevoir et à créer une nouvelle forme générique du conte, significativement différente de celles qui existaient déjà.

Stratégies en trompe-l'œil

Comme Perrault, les Grimm déploient des stratégies discursives complexes pour créer leur nouvelle forme générique du conte. C'est par le biais de

7. Je présente ce concept et son utilité pour l'histoire littéraire européenne dans « La (re)configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », 2009.

8. Pour la définition de ce concept, voir *Textualité et intertextualité des contes*, 2010, p. 45-49.

ce que j'ai proposé d'appeler une « scénographie en trompe-l'œil⁹ » que les deux érudits allemands réussissent à l'imposer. À la différence notable du conte « pseudo-naïf » créé par Perrault, qui indique ses intertextes par des sortes de « clins d'œil » à décrypter par des lecteurs avertis, le type de conte élaboré par les Grimm *dissimule* sa nature intertextuelle et composite¹⁰ pour donner l'apparence de contes « d'origine », primitifs (au sens temporel du mot), contes qui auraient « poussé » comme des plantes dans leur propre terroir et que les deux auteurs n'auraient fait que « collecter ». Le choix et la réalisation de cette scénographie en trompe-l'œil nécessitent un travail qui consiste à « purger » les contes de toute trace de leur provenance européenne et de leur caractère intertextuel composite au moyen de réécritures successives ainsi que d'extension et de recomposition du recueil d'édition en édition. Les Grimm poursuivent ce travail tout au long des nombreuses refontes qu'ils font subir au recueil de leur vivant. Il en résulte la création d'un style archaïsant, homogène, simple en apparence, mais en réalité hautement complexe¹¹. Ce style (principalement élaboré par Wilhelm Grimm, qui était chargé des réécritures) est jusqu'à ce jour considéré comme le style du conte « par excellence ». Ce qui signifie que les Grimm ont réussi à imposer durablement leur propre idée du genre.

La seconde stratégie mise en œuvre en vue de l'élaboration du nouveau genre « authentique », « d'origine » en apparence — et donné pour universel par la suite — consiste à créer un appareil paratextuel qui référence et commente les ouvrages dont un grand nombre sont clairement identifiables comme intertextes des *Kinder- und Hausmärchen*. Les Grimm ne les désignent toutefois pas comme tels. Ils les détournent en quelque sorte pour légitimer et valider leurs propres contes comme plus « authentiques » (*echt*) et moins « faux » (*verkehrt*) que les contes déjà existants, notamment les contes français et certains recueils allemands¹².

9. Pour la définition de ce concept et sa mise en œuvre par Perrault et Apulée, voir ma contribution à *Féeries*, n° 8, p. 46-48.

10. Cette dissimulation stratégique des indices intertextuels est d'ailleurs la principale cause du fait que la recherche sur les contes des Grimm s'est jusqu'à présent très peu occupée de ce problème. Rolf Hagen avait pourtant déjà rendu attentif à la nécessité de mener des analyses intertextuelles et comparatives dans un article de 1955 : « Perraults Märchen und die Brüder Grimm ».

11. Pour l'analyse de ce processus, je me permets de renvoyer aux travaux sur les contes des Grimm présentés dans J.-M. Adam et U. Heidmann, *Le texte littéraire*, 2009, chap. 1, 2 et 3.

12. Par exemple les *Kindermärchen* de l'écrivain homonyme Albert Ludwig Grimm, parus en 1809, dont les Grimm s'empressent de dire qu'ils n'ont « rien en commun » avec lui ni leur recueil avec le sien (Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. xx). Toutefois, la comparaison de son premier *Märchen vom Schneewittchen* sous forme de petite pièce de théâtre, explicitement destinée à l'usage

Il importe de reconnaître et de déconstruire ces deux stratégies discursives en tant que telles pour rendre possible le travail sur le dialogisme intertextuel et interdiscursif très complexe qui sous-tend les *Kinder- und Hausmärchen* et pour ouvrir ce champ de recherche passionnant aux études littéraires et aux études plus généralement (inter)culturelles. C'est à ce travail préalable en quelque sorte que s'attache cette première contribution au volume qui prendra aussi en charge la présentation des autres études réunies ici.

L'élaboration d'une scénographie très particulière

Les Grimm dotent leur recueil de 1812 d'une préface élaborant une scénographie qu'ils ne cesseront de remodeler et d'ajuster au gré des sept éditions que le recueil connaîtra de leur vivant jusqu'en 1857¹³. On peut distinguer plusieurs temps dans ce processus, dont la préface de 1812 ne marque que le premier. Je focalise mon attention ici sur ce premier temps en raison de l'importance particulière de la première édition d'un ouvrage pour la construction d'un projet discursif et poétique¹⁴.

Le choix du titre du recueil des Grimm participe, comme chez Perrault, de l'élaboration de la scénographie. Si l'étiquette générique *Kindermärchen* était assez courante en 1812¹⁵, le terme *Hausmärchen*, par lequel on peut entendre « contes pour la maison ou le foyer », était plus inhabituel, notamment en association avec *Kindermärchen*. En qualifiant leurs récits d'« innocents contes domestiques » (« *diese unschuldigen Hausmärchen*¹⁶ »), les Grimm associent dans ce syntagme l'innocence des enfants et l'intimité de « tous les endroits restés secrets dans les habitations et les jardins » (« *alle heimlichen Plätze in Wohnungen und Gärten* »), et menacés de disparition par l'invasion d'un luxe vain (« *einer leeren Prächtigkeit*¹⁷ »). Par le biais de l'évocation sugges-

pédagogique et adressée aux « parents et éducateurs », avec le *Sneewittchen* des Grimm s'avère très intéressante dans la perspective d'une réponse intertextuelle des Grimm à A. L. Grimm.

13. Sans compter la *Kleine Ausgabe* (« Petite édition ») de 1825, elle aussi rééditée de nombreuses fois et qui contenait un choix restreint des contes.

14. C'est seulement dans la préface au second volume rédigé en 1814 et paru en 1815 que les Grimm commencent à suggérer l'idée que les *Kinder- und Hausmärchen* possèderaient des origines germaniques et qu'ils inventent la figure de la « Viehmännin » comme instance narrative factice intermédiaire. Pour l'analyse de la stratégie liée à cette figure, je renvoie à l'excellente étude de Jens Sennewald, *Das Buch das wir sind*, 2004.

15. Voir la liste des ouvrages allemands que les Grimm eux-mêmes référencient et décrivent dans le troisième volume sous « *Deutschland* », 1856, p. 325-335.

16. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. VI.

17. *Ibid.* Il n'est pas impossible de percevoir ici une allusion critique aux fastes impériaux de Napoléon. L'occupation française de l'Allemagne entre 1806 et 1813, pendant toute la phase de la

tive de ces endroits désignés comme *heimlich*, terme qui signifie à la fois « secret » et « propre au foyer » (*Heim*¹⁸), les préfaciers créent la topographie du nouveau genre qu'il s'agit de promouvoir, de légitimer et de modifier par la suite, au gré de leur projet de « germaniser » les contes européens.

Les « contes-épis de blé » offerts à la famille Arnim par les « frères » Grimm

Dès le premier paragraphe, ils sous-tendent cette topographie par un réseau de métaphores qui associe les *Kinder- und Hausmärchen* « innocents » et « domestiques » à la nature en les comparant à des épis de blé qui auraient poussé dans des lieux naturellement protégés et « épargnés par la tempête » :

*Wir finden es wohl, wenn Sturm oder anderes Unglück, vom Himmel geschickt, eine ganze Saat zu Boden geschlagen, dass noch bei niedrigen Hecken oder Sträuchern, die am Wege stehen, ein kleiner Platz sich gesichert und einzelne Aehren aufrecht geblieben sind*¹⁹.

Nous sommes contents, lorsqu'une tempête ou un autre malheur envoyé par le ciel a abattu un champ de blé entier, que subsiste, près de haies basses et de buissons au bord du chemin, un petit espace protégé dans lequel des épis de blé isolés sont restés debout²⁰.

Ils font émerger l'idée de ce « conte-épi de blé » d'une simple analogie : « *So ist es uns, wenn wir den Reichtum deutscher Dichtung in frühen Zeiten betrachten*²¹ » (« C'est cela que nous ressentons quand nous considérons la richesse de la production poétique allemande des premiers temps »). Les préfaciers filent cette métaphore pour en faire une véritable scène narrative sur laquelle ils fonderont la légitimité du nouveau genre en construction :

*Scheint dann die Sonne wieder günstig, so wachsen sie einsam und unbeachtet fort, keine frühe Sichel schneidet sie für die grossen Vorratskammern, aber im Spätsommer, wenn sie reif und voll geworden, kommen arme, fromme Hände, die sie suchen; und Aehre an Aehre gelegt, sorgfältig gebunden und höher geachtet, als ganze Garben, werden sie heimgetragen und Winterlang sind sie Nahrung, vielleicht auch der einzige Samen für die Zukunft*²².

création du premier recueil et la conception du deuxième n'est pas sans importance pour les stratégies de dissimulation concernant les intertextes français. Rappelons-nous aussi que Napoléon avait fait brûler *De l'Allemagne* de Germaine de Staël en 1810.

18. Cette connotation apparaît aussi dans l'intraduisible *Heimat* (patrie-foyer)

19. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. v.

20. Je traduis ici et par la suite toutes les citations en essayant de rester aussi près que possible de la syntaxe complexe des Grimm, ce qui nuit parfois à l'élégance du style français, ainsi subordonnée au gain heuristique.

21. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. v.

22. *Ibid.*

Lorsque le soleil leur est de nouveau favorable, ils continuent leur croissance solitaire sans être remarqués, aucune faucille précoce ne les coupe pour les grands greniers, mais à la fin de l'été, lorsqu'ils ont atteint leur maturité et qu'ils sont pleins, de pauvres et pieuses mains viennent les chercher ; et épi par épi, soigneusement liés et plus appréciés que des gerbes entières, ils sont emportés au foyer et durant des hivers entiers ils sont nourriture, peut-être aussi l'unique semence pour l'avenir.

L'évocation de cette topographie « naturelle » et des « mains pauvres et pieuses » récoltant les *contes-épis de blé*, prépare efficacement le rôle que les Grimm s'assignent à eux-mêmes sur la scène de parole des *Kinder- und Hausmärchen* : celui des *Sammler* (collecteurs) venant récolter ces *contes-épis de blé* épargnés par la tempête (qui est aussi celle de l'invasion par les armées françaises) pour les rendre aux personnes « pauvres et pieuses » et aux enfants « innocents ». Ils prennent même soin d'inscrire ce rôle dans le titre de leur recueil : *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*, littéralement : *Contes d'enfants et de maison, collectés par les frères Grimm*.

La mention explicite du lien familial des deux auteurs désignés comme « frères » entre en écho manifeste avec la mention des enfants « innocents » et de la maison comme lieu secret et réconfortant (*heimlich*)²³. La dédicace installe encore deux voire trois autres personnes sur la scène de parole constituée pour la nouvelle forme générique. Les Grimm dédient leur volume à « Madame Elisabeth von Arnim pour le petit Johannes Freimund » (*An die Frau Elisabeth von Arnim für den kleinen Johannes Freimund*). Il s'agit de Bettina Brentano, la sœur de Clemens Brentano, elle-même écrivain, qui a épousé Achim von Arnim. La troisième personne non explicitement nommée, mais implicitement présente, est le père du petit Johannes Freimund, Achim von Arnim, lui-même co-initiateur et promoteur du projet qui prendra d'ailleurs une part active dans l'élaboration et l'ajustement de la nouvelle forme générique pour la deuxième édition de 1819²⁴. Sur la scène de parole des *Kinder- und Hausmärchen* construite pour le recueil de 1812 se trouvent ainsi les « enfants innocents » incarnés par le petit Johannes Freimund von Arnim qui vient de naître : c'est à lui que les *contes-épis de blé* devront être

23. Comme le syntagme *les frères Grimm* participe d'une stratégie discursive qu'il s'agit ici d'analyser comme telle et de déconstruire, j'évite de le reprendre pour désigner les auteurs que je nommerai simplement les Grimm ou Jacob et Wilhelm Grimm. Le fait qu'il est devenu habituel de les appeler les « frères Grimm » est une preuve de la force suggestive émanant de cette scénographie et du fait qu'elle a été prise à la lettre.

24. Von Arnim incitera notamment la purge d'éléments et de contes qu'il juge trop cruels pour les oreilles des enfants auxquelles les Grimm avaient, par le biais de cette dédicace, destiné les *Kinder- und Hausmärchen*. Voir à ce sujet U. Heidmann et J.-M. Adam, « Du théâtre de Coppet aux contes des Grimm », 2003.

présentés par sa mère en guise de nourriture substantielle. Sur cette scène, il se tient donc avec ses parents, tous deux actifs dans « l'atelier » des formes génériques du début du XIX^e siècle et avec les « frères » Grimm eux-mêmes, qui ont pris soin de « collecter » les *contes-épis de blé* dans des endroits épargnés par la tempête, pour les offrir non seulement aux mains « pauvres et pieuses » et à l'enfant innocent, mais aussi à des acteurs importants de l'institution littéraire qu'ils interpellent dans leur rôle de parents, afin de cautionner leur projet discursif et poétique.

Les contes de l'« imagination non encore troublée » de Marie, Jeannette et Amalie Hassenpflug ?

Les préfaciers de 1812 ajoutent inopinément à ce tableau une nouvelle métaphorisation, qui déplace la provenance présumée des *Kinder- und Hausmärchen* : ils affirment que leurs *contes-épis de blé* se seraient moins conservés dans les foyers, endroits traditionnels du contage, que derrière « les haies protectrices » (*die Hecken, die sie gesichert*) de l'« imagination pas encore troublée » (*die ungetrübte Phantasie*)²⁵ ou « trouble », comme on peut dire à propos de l'eau. Mais au lieu de préciser qui sont ces personnes douées d'un imaginaire encore vierge qui auraient « transmis » oralement, de vive voix (*nach mündlicher Überlieferung*) les *Kinder- und Hausmärchen* à Jacob et Wilhelm Grimm, ces derniers évoquent seulement le lieu géographique où ces contes auraient été « collectés ». Tous proviennent, affirment-ils, de l'endroit dont ils se disent originaires :

[...] *ohne eben im Stand zu sein, sehr weit herum zu fragen, wuchs unsere Sammlung von Jahr zu Jahr, dass sie uns jetzt, nachdem etwa sechse verflossen, reich erscheint; dabei begreifen wir, dass uns noch manches fehlen mag, doch freut uns auch der Gedanke, das Meiste und Beste zu besitzen.*

Alles ist mit wenigen bemerkten Ausnahmen fast nur in Hessen und den Main- und Kinziggegenden in der Grafschaft Hanau, wo wir her sind, nach mündlicher Überlieferung gesammelt; darum knüpft sich uns an jedes Einzelne noch eine angenehme Erinnerung. Wenige Bücher sind mit solcher Lust entstanden, und wir sagen gern hier noch einmal öffentlich allen Dank, die Theil daran haben.

[...] sans que nous ayons été en mesure d'enquêter dans un périmètre plus large, notre collection grandissait d'année en année si bien que maintenant, au terme de presque six ans, elle nous apparaît riche ; ce faisant, nous avons conscience que bien des choses nous manquent sans doute, en même temps que nous réjouit la pensée de posséder la plupart des contes et les meilleurs.

25. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. VI.

À de rares exceptions près, ils ont été presque tous recueillis dans la province de Hesse et la région du Main et du Kinzig dans le comté de Hanau dont nous sommes originaires ; et parce que nous les avons recueillis sous forme orale²⁶, un souvenir agréable s'attache à chacun. Peu de livres ont vu le jour en apportant autant de plaisir et nous disons volontiers une fois de plus publiquement merci à tous ceux qui y ont participé²⁷.

Ce que nous savons sur les conditions réelles de la constitution du recueil des *Kinder- und Hausmärchen* permet de mieux comprendre cet énoncé et de percevoir la stratégie de cette scénographie en trompe-l'œil. La correspondance des Grimm et d'autres personnes impliquées fait état de rencontres régulières qui ont réuni Jacob et Wilhelm Grimm et trois sœurs d'une famille d'origine huguenote : Marie, Jeannette et Amalie Hassenpflug, qui parlaient français, avaient reçu une éducation à la française, et étaient âgées en 1808 respectivement de 20, 17 et 8 ans. Leur frère Ludwig Hassenpflug qui épousera la sœur des Grimm, Lotte, évoque ces rencontres en ces termes :

Marie [...] lernte bei Engelhards Jakob Grimm kennen u. dessen Bruder Wilhelm [...]. Interesse für Goethe u. alle geistige Bewegung, namentlich auch für Märchen u. altdeutsche Poesie kamen als Gegenstände der häuslichen Unterhaltung auf[...]. Inzwischen war der noch lockere Verkehr meiner Schwester zu einem Kränzchen geworden u. hierzu gehörten neben den Schwestern Engelhard, meine Schwester Marie u. Johanna auch die Schwester Lotte der Brüder Grimm u. bei der isolierten Stellung der Brüder Grimm kam es dazu, dass man sich stets bei Grimms in deren Wohnung in der Marktstrasse neben der Wildschen Apotheke traf u. dort sehr heitere Abende zubrachte²⁸.

Marie avait fait connaissance, chez Engelhard, de Jacob Grimm et de son frère Wilhelm [...]. L'intérêt suscité par Goethe et l'ensemble du mouvement intellectuel, particulièrement aussi par les contes et la poésie en vieil allemand sont devenus des sujets de conversations à la maison [...]. Entre-temps les fréquentations informelles de mes sœurs s'étaient muées en cercle. En faisaient partie, à côté des sœurs Engelhard, ma sœur Marie et Johanna [Jeannette], ainsi que Lotte, la sœur des frères Grimm, et du fait de la situation isolée des frères Grimm, on se retrouvait dans leur appartement dans la rue du Marché, à côté de la pharmacie Wild et on passait là bas des soirées très amusantes²⁹.

26. Notons que le terme de « *mündliche Ueberlieferung* », très souvent employé par les Grimm, est généralement traduit par « tradition orale », assimilée en français à « tradition populaire » et associée à l'idée de « contes populaires ». Le terme allemand en revanche, qui signifie littéralement « transmission par oral », se réfère tout aussi bien à l'écrit qu'à l'oral et ne désigne pas forcément des « contes populaires », mais toute sorte de transmission de biens culturels.

27. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. VI-VII.

28. Lettre citée par H. Rölleke, *Älteste Märchensammlung*, 1975, p. 391.

29. C'est moi qui traduis.

Nombre d'indices permettent de penser que ce sont les jeunes filles de la famille Hassenpflug, douées d'une « imagination non troublée » encore, auxquelles les préfaciers pensent, mais dont ils taisent l'identité, quand ils affirment qu'ils auraient collecté les *contes-épis-de blé* « sous forme orale » dans leur région. Si les préfaciers taisent leur identité dans la préface publiée, c'est afin de maintenir le trompe-l'œil des « contes d'origine » qui auraient poussé dans la nature comme des épis de blé. Mais les philologues, eux, ne peuvent pas s'empêcher de noter à la main, sans doute pour s'en souvenir, dans leur exemplaire personnel de la première édition, leurs noms à côté des textes qu'elles leur auraient ainsi « transmis sous forme orale ».

Parmi les *Kinder- und Hausmärchen* annotés « die Hassenpflugs » ou « Marie », « Jeannette » ou « Amalie » figurent un bon nombre des *Kinder- und Hausmärchen* du recueil de 1812 qui se réfèrent de façon évidente aux contes français de la fin du xvii^e siècle que les sœurs Hassenpflug, ayant reçu une éducation et étant francophones, devaient en effet très bien connaître. Ces contes étaient accessibles grâce au célèbre *Cabinet des Fées* (Paris et Genève 1785-1787) que les Grimm citent précisément dans leurs commentaires sur Perrault, d'Aulnoy, Lhéritier, La Force et les autres auteurs français réédités dans cet ouvrage monumental, ou encore dans la *Blaue Bibliothek aller Nationen* de Friedrich Justin Bertuch (publiée entre 1790 et 1800). Ils avaient été par ailleurs largement diffusés tout au long du xviii^e siècle dans toute l'Europe par la voie du colportage³⁰. Avant que l'imagination encore « non troublée » des jeunes filles Hassenpflug s'en emparât pour les raconter à leur façon aux jeunes frères Grimm lors de leurs amusantes soirées, ce corpus français fascinant avait déjà incité nombre d'autres narrateurs, amateurs et écrivains, dotés quant à eux d'une imagination plus ou moins pure³¹, et avait donné lieu à des transpositions orales et écrites dans la couleur locale du Hesse. Il en va de même aujourd'hui pour les contes des Grimm au Brésil³².

Nombre d'auteurs avaient ainsi transposé en allemand le corpus français en reprenant l'ingénieuse technique des combinatoires intertextuelles inventées par Perrault, Lhéritier et d'Aulnoy³³ dans des ouvrages que leurs

30. Voir à ce sujet l'ouvrage *Colportage et lecture populaire*, 1996, coordonné par R. Chartier et H.-J. Lüsebrink. Lüsebrink note fort justement (p. 425) que les littératures à grande circulation, internationales par définition, ont été prises pour des « littératures populaires » à cause des Grimm qui les ont placées dans un cadre national, en associant « littérature populaire » et « âme du peuple ».

31. N'oublions pas que les *Mille et Une Nuits* traduites par Galland (qui occupent plusieurs volumes du *Cabinet des Fées*) faisaient partie de ce corpus.

32. Comme le montre la contribution de Marcio Venitio Barbosa dans le présent volume.

33. Voir à ce sujet ma contribution à *Féeries*, n° 8, p. 69.

auteurs appelaient *Feen-Mährchen*. Cette désignation générique traduit de façon littérale (et sans dissimuler la provenance française) le terme de *contes des fées* choisi par Marie Catherine d'Aulnoy, encore très connue en Allemagne à cette époque. De tels *Feen-Mährchen* reconfigurés à l'allemande et destinés au « divertissement des amis et des amies du monde des fées » (« *Zur Unterhaltung für Freunde und Freundinnen der Feenwelt* »), comme le précise le sous-titre d'un de ces recueils paru à Braunschweig en 1801, étaient souvent « fabriqués » dans des cercles de jeunes gens qui s'amusaient à poursuivre le jeu des combinatoires intertextuelles pratiqué par les auteurs français. Les Grimm renvoient d'ailleurs eux-mêmes à cet ouvrage dans une note de leur préface de 1812, dans laquelle ils ne manquent pas de remarquer que l'on ne pouvait pas qualifier de « mauvais » ces textes (« *wiewohl sie nicht ganz schlecht zu nennen* »), mais qu'ils étaient écrits « dans un ton faux » (« *in verkehrtem Ton*³⁴ »). C'est certes sur un ton plus « juste » — suivant leur échelle de valeurs — que Marie et Jeannette Hassenpflug, « pas encore troublées » par les allusions sexuelles évidentes du *Petit Chaperon rouge* de Perrault, ont raconté ce conte lors d'une des soirées passées chez les Grimm. Dans son exemplaire de l'édition 1812, Wilhelm note : « *Jeannette Herbst 1812* » (« Jeannette en automne 1812 ») en dessous de la première fin de *Rothkäppchen*. Celui-ci se termine sur la bonne résolution de *Rothkäppchen* (*Petit-bonnet-rouge*), rescapée du ventre du méchant loup avec l'aide du chasseur, de ne plus jamais s'écarter du bon chemin lorsque la mère l'a défendu³⁵. Sous la deuxième fin souvent oubliée du *Kinder- und Hausmärchen* n° 26, évoquant une rencontre de *Rothkäppchen* avec un autre loup qu'elle parvient par ruse à mettre à mort avec sa grand-mère, Wilhelm Grimm note : « *Marie Herbst 1812* » (« Marie en automne 1812 »). Parmi les autres contes ainsi « collectés » sur la bouche des jeunes filles figurent aussi *Aschenputtel* (*Cendrillon*), *Rapunzel* (*Raiponce*)³⁶, *Der Räuberbräutigam* (*Le fiancé brigand*), *Fitcher's Vogel* (*L'oiseau de Fitcher*), ces deux derniers étant des reconfigurations de *La Barbe bleue*³⁷, à côté de bien d'autres récits qui dialoguent de façon évidente avec les contes du corpus français³⁸.

34. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. XIX.

35. Pour une analyse comparative et intertextuelle du *Petit Chaperon rouge* et de *Rothkäppchen*, voir *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 107-111.

36. Jean Mainil lui consacre une belle étude comparative dans le présent volume.

37. Voir au sujet des réécritures des *Barbe bleue* française et allemandes par Henri Pourrat, l'étude très documentée de Jean-Michel Adam dans le présent volume.

38. Heinz Rölleke donne la liste des contes et de leurs narratrices présumées (parmi lesquelles se trouvent encore les sœurs Wild, également d'origine huguenote et francophones, dont la future épouse de Wilhelm, Dortchen Wild) dans *Die Älteste Märchensammlung*, 1975, p. 392-397.

Les contes « faits-maison » des Grimm

En lisant la lettre du frère Hassenpflug citée plus haut, on est tenté de penser que le lieu de la collecte pourrait bien être simplement la maison des Grimm, lieu de leurs réunions régulières et de ces soirées « très amusantes ». Les contes « collectés par les frères Grimm » seraient alors des *Hausmärchen* au sens propre par lesquels l'on pourrait aussi entendre que ce sont des « contes faits-maison », « fabriqués à la maison ».

Une lettre adressée par Wilhelm à son frère Ferdinand le 22 septembre 1812 révèle par ailleurs que les auteurs du célèbre recueil ne se sont pas contentés de collecter les *contes-épis de blé* sur la bouche des jeunes filles à l'imagination pure, comme ils l'affirment dans leur préface :

Wo sie noch da sind, da leben sie so, dass man nicht daran denkt, ob sie gut oder schlecht sind, poetisch oder abgeschmackt, man weiss sie und liebt sie, weil man sie eben so empfangen hat, und freut sich daran ohne einen Grund dafür: so herrlich ist die Sitte, ja auch das hat diese Poesie mit allem Unvergänglichen gemein, dass man ihr selbst gegen einen andern Willen geneigt sein muss³⁹.

Là où ils existent encore, ils subsistent de telle manière qu'on ne se demande pas s'ils sont bons ou mauvais, poétiques ou insipides, on les connaît et on les aime parce qu'on les a reçus tels quels ; et on s'en réjouit sans en chercher la raison, si belle est la coutume, car cette poésie partage avec tout ce qui est impérissable le fait qu'on éprouve de l'inclination pour elle, qu'on le veuille ou non.

Dans sa lettre rédigée quelques semaines avant la remise du manuscrit, Wilhelm Grimm n'affirme pas seulement qu'il se charge d'« inciter » énergiquement les jeunes filles à la re-narration pour « collecter » un nombre suffisant de contes pour le recueil que l'éditeur attend sans doute, mais il critique aussi la façon « caricaturale » et « nasillarde » de raconter de la petite Amalie, allusion sans doute à une façon « française » de parler, explicable par son origine huguenote :

Die Hassenpflugs gehören zu denen, welche am meisten wissen, und werden jetzt von mir noch angetrieben; das kleine Amalie weiss sie schon passabel zu erzählen und hat den Verstand auch, der überhaupt der Familie nicht fehlt, aber auch schon das caricaturmässige und nasenbläserische, so dass es doch nicht schön werden kann⁴⁰.

Les Hassenpflug font partie de ceux qui en connaissent le plus [de contes], et elles sont en ce moment, de plus, aiguillonnées par moi ; la petite Amalie sait déjà les raconter d'une façon acceptable et elle a aussi cette intelligence qui ne manque point

39. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, p. VII-VIII.

40. Cité par Rölleke, *Die Älteste Märchensammlung*, p. 391.

à sa famille, mais déjà aussi déjà cette façon caricaturale et nasillarde de les raconter, si bien que cela ne peut rien donner de beau.

De toute évidence, le rôle des frères ne se limitait donc pas à « collecter » les *contes-épis de blé* et à apprécier leur beauté naturelle sans les juger. La déclaration de Wilhelm laisse penser qu'il devait les « embellir » et les mettre en conformité avec leur idéal au prix d'un travail considérable sans lequel cela n'aurait rien pu « donner de beau ». La première écriture de 1812 inscrit par ailleurs le récit dans un dialogue complexe avec une série d'intertextes, parmi lesquels ne figurent pas seulement le texte de Perrault, mais aussi *L'Adroite Princesse ou Les aventures de Finette* de Marie-Jeanne Lhéritier et la réécriture théâtrale de Ludwig Tieck. Le dialogisme intertextuel fait en effet partie intégrante du travail artistique et littéraire, et Jacob et Wilhelm Grimm n'y ont pas renoncé, « intentionnellement ou non », pour reprendre les paroles de Todorov citées au début de cette étude.

Concernant la scénographie choisie pour les *Kinder- und Hausmärchen* et son décalage évident avec les faits attestés de la constitution du recueil et de la provenance des contes, que certains attribuent à un mensonge ou une tromperie de la part des Grimm, il importe de remarquer que ce décalage relève justement de son caractère en trompe-l'œil. La création d'une telle scénographie semble être une caractéristique du genre du conte, si l'on pense à Apulée, Perrault, La Fontaine ou Lhéritier, qui ont eu recours à cette stratégie⁴¹. Elle relève du droit le plus strict accordé au discours littéraire de *fingere*, d'inventer des scénarios et des réalités dans le but de créer du sens. Il en va autrement du discours critique, et si nombre de chercheurs adhèrent encore aujourd'hui à la fiction scénographique mise en place par les Grimm, c'est un autre problème. Nombreux sont aussi ceux qui croient que Perrault aurait transcrit des contes de nourrice avec l'aide de son jeune fils. Moins nombreux sont toutefois ceux qui croient que le conte de Psyché a été « transcrit » par un âne, je l'espère du moins... Notons que pour le cas des *Kinder- und Hausmärchen*, ce problème est peut-être aussi lié à la seconde stratégie discursive mise en place par Jacob et Wilhelm Grimm, qui consiste à constituer un appareil paratextuel bien particulier. Il convient en effet de l'examiner de plus près, comme le recommandait déjà en 2004 Jens Sennewald, lui attribuant l'appellation de « roman philologique »⁴².

41. J'analyse ces scénographies comparativement dans *Textualité et intertextualité des contes*, 2010.

42. J. Sennewald, *Das Buch, das wir sind*, 2004, p. 72. Il est très regrettable que cette étude remarquable soit peu connue en France : elle manque par exemple à la bibliographie de la récente traduction, qui se veut édition critique, de deux des trois volumes des *Kinder- und Hausmärchen* par Natacha Rimasson-Fertin, publié chez Corti en 2009.

De la dissimulation à la révélation des intertextes des contes des Grimm

La seconde stratégie mise en œuvre par les Grimm en vue de l'élaboration du nouveau genre prétendument « authentique » et « d'origine », est donc d'agencer un important appareil paratextuel — sans cesse modifié et agrandi par la suite — qui indique des « correspondances » (*Übereinstimmungen*) entre les contes déjà existants et leurs propres *Kinder- und Hausmärchen*. Ils y renvoient par les chiffres dont ils les ont dotés dans le corps des éditions successives. Parmi les recueils et ouvrages ainsi commentés et évalués dans ce métadiscours que les Grimm eux-mêmes destinent à un usage « scientifique⁴³ », figure le corpus presque complet des contes et nouvelles des auteurs français de l'Ancien Régime, dont ceux de Perrault, Lhéritier, d'Aulnoy et La Force.

Par le biais d'un système de critères évaluatifs et d'hypothèses sur l'origine prétendument ancienne et germanique de certains motifs et thèmes communs, ces commentaires paratextuels insinuent que les *Kinder- und Hausmärchen* seraient les contes « authentiques » (*echt*) et d'origine (*ursprünglich*) que les contes précédents (notamment français et allemands) auraient racontés de manière fausse (*verkehrt*), moins « juste » et « moins bonne » (*schlechter*). En inversant ainsi l'ordre chronologique, les commentaires des Grimm parviennent à dissimuler le dialogisme intertextuel responsable de ces « correspondances » et à suggérer l'idée d'une atemporalité et d'une universalité des *Kinder- und Hausmärchen*. Cette stratégie va souvent de pair avec une dévalorisation inappropriée des contes ou des recueils auxquels les *Kinder- und Hausmärchen* sont comparés ; c'est en particulier le cas d'une grande partie du corpus français⁴⁴. Cette dévalorisation, très injuste aux yeux de ceux qui connaissent les qualités extraordinaires de ces textes, a bel et bien rempli la fonction de détournement et de dissimulation des intertextes recherchée par les Grimm : nombre de textes dévalués par leurs commentaires sont tombés dans l'oubli ou survivent affublés de ces étiquettes dégradantes que nombre de critiques littéraires, inspirés par les folkloristes qui les ont repris à leur compte, répètent aujourd'hui encore.

Contraints par la nécessité de légitimer la nouvelle forme générique, de maintenir la fiction de leur « authenticité » et de la défendre contre

43. « [...] *der wissenschaftliche Zweck dieser Sammlung* », Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Dritter Band, 1856, p. III.

44. Corpus qui représente une grande partie des intertextes, en tout cas des 85 contes réunis dans le recueil de 1812.

les critiques incrédules, les Grimm n'ont cessé d'amplifier cet appareil paratextuel. Si, dans la première édition, les commentaires métatextuels suivent encore la préface et constituent des annexes (*Anhang*) composées d'annotations (*Anmerkungen*) pour chacun des *Kinder- und Hausmärchen*, ces commentaires sont constitués en troisième volume autonome dès 1822. La préface de la première édition de 1812 se limite encore à quelques remarques sommaires à leur sujet, tandis que le volume autonomisé ne leur consacre pas moins de dix pages serrées, divisées en trois chapitres intitulés « Carl Perrault », « Gräfin Aulnoy » (Comtesse d'Aulnoy) et « Nachahmer » (« Imitateurs ») parmi lesquels La Force et Lhéritier⁴⁵. Augmenté de façon conséquente dans les rééditions de 1850 et 1856, ce troisième volume déploie un important métadiscours sur la nature des *Kinder- und Hausmärchen* sur lequel se fondent jusqu'à aujourd'hui nombre de folkloristes, qui le lisent en effet comme un discours scientifique⁴⁶.

Je propose de faire un autre usage de l'appareil paratextuel : de le lire à rebours, en quelque sorte, pour inverser la stratégie des Grimm et pour en faire un outil non pas de *dissimulation* mais de *découverte* et de révélation du *dialogisme* intertextuel dans les contes. Celui-ci sous-tend non seulement les contes des Grimm mais aussi les ouvrages d'Apulée, de Straparola, de Basile, de Cervantès, des auteurs français, allemands, anglais et scandinaves que Jacob et Wilhelm mettent utilement en relation, de même qu'une foule d'auteurs oubliés qui attendent d'être redécouverts. Inverser leur stratégie signifie alors aller chercher les ouvrages oubliés ou dévalorisés, les étudier sans adhérer à de tels préjugés, les comparer les uns aux autres, non par rapport à quelques motifs isolés et récurrents érigés en universaux, mais dans leur qualité d'énoncés et de discours complexes ancrés dans l'histoire. Une comparaison discursive, différentielle et non évaluative qui accorde la même attention à tous les textes, genres et ouvrages pris en compte⁴⁷ permettra d'entendre et de distinguer les voix individuelles de ce chœur complexe des autres voix déjà présentes et encore à venir, dont parle Todorov en référence à Bakhtine. Elle permettra aussi de saisir l'extraordinaire richesse et la diversité d'un genre qui est fondamentalement plurilingue, international

45. Les lecteurs français trouvent une traduction de travail de ces pages dans la contribution de Loreto Núñez dans le présent volume.

46. Et non comme un roman philologique, comme le recommande Jens Sennewald. Il convient en fait de ne pas oublier le fait que le troisième volume des *Kinder- und Hausmärchen* constitue une base importante pour la fondation même de la discipline de la folkloristique.

47. Au sujet de cette méthode d'analyse dont j'ai essayé de montrer l'utilité pour l'étude comparative des contes, je me permets de renvoyer à mon étude, « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes », 2010.

et interculturel, un genre qui nous apprend beaucoup sur l'interaction des langues, littératures et cultures. S'il est vrai que ces histoires et contes sont d'un « temps passé » comme le précise le titre du recueil de Perrault, ils portent en eux l'invitation à les reconfigurer dans le temps présent, comme le prouvent tous les textes dont les contributions de ce volume de *Féeries* présentent des analyses passionnantes.

Le dialogisme intertextuel en amont et en aval : les études du présent volume

C'est à l'appareil paratextuel très particulier des *Kinder- und Hausmärchen* qui a pris la forme d'un troisième volume en 1822 (réédité en 1850 et 1856) et à son autonomisation en discours à prétention scientifique que Loreto Núñez consacre son article. Elle présente deux chapitres de ce troisième volume encore inconnus des lecteurs français. Ils sont d'une importance cruciale pour l'exploration du dialogisme intertextuel européen des contes des Grimm et pour la compréhension des stratégies discursives et poétiques mises en œuvre pour le dissimuler. Avec une grande précision philologique, Loreto Núñez présente une analyse du premier chapitre intitulé *Zeugnisse* (Témoignages) ainsi qu'une traduction de travail de la première partie du chapitre *Literatur* (Littérature). Cette traduction était d'une difficulté extrême parce qu'ils s'agissait aussi de traduire les erreurs introduites par les Grimm : celles-ci ne sont donc pas dues à la traductrice, mais au discours pseudo-scientifique des Grimm eux-mêmes. Loreto Núñez ouvre, avec la publication de ce document en français, un nouveau et stimulant champ d'exploration aux lecteurs français et aux études comparatives. Les paragraphes consacrés aux commentaires sur les contes de Perrault, d'Aulnoy, La Force et Lhéritier, que Wilhelm Grimm cite avec précision, en se référant au *Cabinet des Fées*, sont particulièrement précieux pour l'identification et l'analyse du dialogisme intertextuel franco-allemand et plus généralement européen qui sous-tend les *Kinder- und Hausmärchen*.

L'étude proposée par Jean Mainil s'attache à la comparaison de *Petrosinella*, premier *cunto* de la deuxième journée de *Lo cunto de li cunti* de Basile, avec *Persinette*, deuxième des *Contes des contes* dus à Charlotte-Rose de Caumont La Force, et avec le célèbre *Rapunzel*, douzième des *Kinder- und Hausmärchen* des Grimm. Partant des présupposés du « conte-type » n° 310 (« La fille dans la tour »), Jean Mainil montre l'insuffisance heuristique de ce modèle d'analyse par une analyse fine, qui prend en compte les procédés stylistiques et intertextuels des textes comparés.

Les cinq études suivantes se consacrent à l'exploration de dialogues auxquels les contes des Grimm ont donné lieu dans les littératures et cultures danoise, française, suisse allemande et brésilienne. Dans le prolongement de nos analyses comparatives menées sur le rapport complexe que les *Kinder- und Hausmärchen* des Grimm entretiennent avec les *eventyr* (terme danois pour « contes », signifiant littéralement « aventures ») de l'écrivain danois Hans Christian Andersen, Cyrille François propose une étude de *Die sechs Schwäne* (*Les six cygnes*) des Grimm et *De vilde Swaner* (*Les cygnes sauvages*) d'Andersen (1838) en renvoyant également à quelques intertextes intermédiaires importants.

L'étude due à Nathalie Prince explore la façon insolite dont l'écrivain Jean Lorrain (1900) répond au *Schneewittchen* des Grimm par une lecture-écriture décadente qui en accentue certains traits tout en créant un récit d'une complexité et d'une poéticité extraordinaires. En reproduisant le texte entier de Lorrain à la suite d'une analyse qui en révèle toute la densité ainsi que l'inventivité du jeu intertextuel, Nathalie Prince met à disposition des lecteurs de *Féeries* n° 9 un texte qui est une des meilleures preuves de la force de suggestion des réponses intertextuelles sollicitées par les contes des Grimm.

L'article de Pascale Auraix-Jonchière porte sur la réécriture du même conte des Grimm par l'écrivain suisse allemand Robert Walser. Son petit drame (*Dramolet*) intitulé *Schneewittchen* (1901) reconfigure ainsi le genre du récit des Grimm sous forme théâtrale (comme le fit avant lui Tieck avec *Le Petit chaperon rouge* ou *Barbe bleue*). Le conte est le plus souvent allusivement convoqué, parfois plus directement par fragments d'épisodes. Pascale Auraix-Jonchière explore trois procédures de reconfiguration du conte des Grimm par R. Walser : le brouillage, le déploiement métaphorique et la greffe de nouveaux motifs.

Envisageant un dialogue intertextuel en amont et en aval des Grimm, Jean-Michel Adam part de quatre contes de Perrault (*Cendrillon*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Belle au bois dormant* et *La Barbe bleue*) reconfigurés par les Grimm (*Aschenputtel*, *Rotkäppchen*, *Dornröschen* et *Blaubart*) repris et mêlés conjointement dans *Le Trésor des contes* d'Henri Pourrat (entre 1948 et 1957). Étudiant l'écriture très littéraire de l'écrivain auvergnat, J.-M. Adam démontre l'intérêt de la comparaison systématique des trois réalisations de quatre histoires qu'on a de la peine à dire « semblables ». Au contraire de la réduction universalisante des « contes-types », ce sont en effet les *différences* qui font historiquement, culturellement et linguistiquement sens.

L'étude de Marcio Venício Barbosa aborde une période plus récente et particulièrement douloureuse de l'histoire culturelle brésilienne. Le

comparatiste brésilien s'intéresse à quatre petits chaperons (de différentes couleurs) qui ont vu le jour sous la dictature militaire, entre 1967 et 1979, grâce à Millôr Fernandes, Mario Prata, le grand chanteur et homme politique Chico Buarque et le très grand écrivain plurilingue Guimarães Rosa. Entre parodie humoristique du discours critique universitaire et humour « branché », poésie enfantine enseignant comment résister à la peur, et poéticité grave de la rencontre non du Loup mais de la mort — celle de la grand-mère aimée, ces reconfigurations des Grimm et de Perrault, inconnues de la plupart des lecteurs francophones, seront une vraie découverte pour les lecteurs de ce numéro de *Féeries* ⁴⁸.

Bibliographie

- FEEHN-MÄRCHEN, *Zur Unterhaltung für die Freunde und Freundinnen de Feenwelt*, texte critique réimprimé de l'édition anonyme, Braunschweig, 1801. Réunis et commentés par Ulrich Marzoph, avec une préface de Jeannette Balckwell, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2000.
- GRIMM Albert Ludwig, *Kindermärchen* [1809], troisième édition augmentée, illustr. par Fr. v. Pocci, Francfort-sur-le-Main, chez Heinrich Ludwig Brönnner, 1839.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm* [1810 & 1812], édité par Heinz Rölleke, Fondation Martin Bodmer, Cologny-Genève, 1975.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* [1812 & 1815], réimpression augmentée de la première édition de 1812 et 1815 d'après la copie personnelle du Musée des Frères Grimm de Kassel, avec toutes les corrections manuscrites et les modifications des frères Grimm, [...] par Heinz Rölleke, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986, 2 vol.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* [1837], édition complète sur la base de la troisième édition, par Heinz Rölleke, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, édition définitive [1856/1857], par Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam, 2001, 3 vol.

48. Je tiens à remercier Anne Defrance pour ses remarques stylistiques et Jean-Michel Adam pour son aide dans la mise au point de ce manuscrit.

Le Cabinet des Fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux. Ornés de Figures, Amsterdam et se trouve à Paris, rue de la Serpente, 1785-1789, 40 vol. (Édité par Charles-Joseph de Mayer.)

Études

CHARTIER Roger et LÜSEBRINK Hans-Jürgen (dir.), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVI^e-XIX^e siècles* (actes de colloque, Wolfenbüttel, 21-24 avril 1991), IMEC Éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.

HAGEN Rolf, « Perraults Märchen und die Brüder Grimm », *Zeitschrift für deutsche Philologie (ZfdPH)* 74, 1955, p. 392-410.

HEIDMANN Ute, « Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés pour des enfants* de H.-C. Andersen », dans M. Auchet (dir.), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 103-121.

— « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes », dans H. Roland et S. Vanasten (éds), *Les nouvelles voies du comparatisme, Cahiers voor literatuurwetenschap*, n° 2, 2010, Gent, Ginko Academia Press, p. 27-40.

— « La (re)configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », dans *Probleme der Gattungstheorie*, F. Pennone, R. W. Müller Farguell, M. Winkler (éds), *Colloquium Helveticum*, n° 40, 2009, Academia Press Fribourg, p. 91-104.

— « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », dans *Le merveilleux français à travers les siècles, les langues et les continents*, dossier coordonné par J. Mainil, *Féeries*, n° 8, 2011, p. 45-69.

HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, « Du théâtre de Coppet aux contes des Grimm : les mutations génériques d'un étrange récit », dans M. Graf, J.-F. Tappy et A. Rochat (dir.), *Les textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Carouge-Genève, Zoé, 2003, p. 174-184.

HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2010.

SENNEWALD Jens E., *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.