ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

20 | 2014

Le conte : d'un art à l'autre

Introduction

Anne-Marie Monluçon et Natacha Rimasson-Fertin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2542>

DOI : 10.4000/ilcea.2542

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-290-5

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Anne-Marie Monluçon et Natacha Rimasson-Fertin, « Introduction », *ILCEA* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 08 décembre 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.2542>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© ILCEA

Introduction

Anne-Marie Monluçon et Natacha Rimasson-Fertin

- 1 Si le XIX^e siècle a vu naître et se multiplier les grandes collectes de contes européens, dans le sillage des *Contes pour les enfants et la maison* des frères Grimm, dont la première édition (décembre 1812), fêtait son bicentenaire en 2012, les adaptations et transpositions de ces récits populaires dans d'autres genres ne se sont pas fait attendre très longtemps. Dès les années 1830, Pouchkine reprenait non seulement le motif central, mais aussi toute la trame narrative du « Conte du pêcheur et de sa femme » dans son « Conte du pêcheur et du petit poisson », passant ainsi du registre populaire à celui de la « haute littérature ». Avant le recueil des frères Grimm, la popularité des contes de Perrault à travers toute l'Europe avait déjà donné lieu à une première série d'adaptations, notamment par les romantiques allemands : citons, entre autres, le « Chat Botté » [« *Der gestiefelte Kater* », 1797] et « Vie et mort du Petit chaperon rouge » [« *Tragödie vom Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens* », 1800] de Ludwig Tieck, ou encore le poème « Le Petit chaperon rouge et le loup » [« *Rotkäppchen und der Wolf* »] de Mörike, écrit en 1830 et publié de manière posthume.
- 2 Par sa plasticité, son omniprésence dans l'imaginaire et l'universalité de ses structures et de ses thèmes, le conte se prête à de nombreuses transpositions dans d'autres genres littéraires ou dans d'autres arts, comme l'indique le titre de ce volume. Ce sujet requiert une approche diachronique, comme toute entreprise touchant à la transmission et à la réinterprétation de la tradition, ainsi qu'aux pratiques de l'hypertextualité et de la transmédiatité, d'où un large empan qui va du Romantisme précoce d'un Tieck aux créations ultra-contemporaines des années 2000-2010. Un tel choix permet de mesurer combien un genre aussi peu réaliste et peu ancré dans la réalité historique que le conte populaire est tributaire, dès qu'il s'agit des collectes ou de ses créations savantes, de son contexte historique, idéologique et culturel.
- 3 En ce qui concerne le contexte scientifique des études rassemblées ici, c'est-à-dire l'état de la question, le présent volume se propose de prolonger et compléter certains travaux existants, mais il vise aussi à opérer un décentrement par rapport aux recherches antérieures. Ce décentrement consiste à sortir du domaine français ou francophone — ce qui est la vocation d'une revue dédiée aux travaux des linguistes —

mais aussi de l'étude des échanges franco-allemands auxquels le dernier ouvrage de Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron a apporté récemment une contribution majeure (Connan-Pintado et Tauveron, 2013). Ce volume se veut un complément et un prolongement des travaux pionniers concernant les collectes dans le domaine germano-slave (Cevin et Gruel-Apert, 2013). Il s'agit d'étudier des textes ou des œuvres d'art et non plus les collectes qui les ont rendus possibles et de suivre les échanges de la littérature populaire avec la littérature savante (I), avec la littérature et le conte musical pour la jeunesse (II), avec les arts de la scène et de l'écran contemporains (III). Les contributions réunies ici élargissent à la Pologne, à la République Tchèque, ainsi qu'à la périphérie de l'ancienne URSS, le champ d'exploration et rendent accessible la réflexion critique sur des œuvres dont certaines ne sont pas encore traduites ou diffusées en France.

- 4 Les deux articles qui ouvrent et clôturent ce volume s'inscrivent dans la lignée des ouvrages dirigés par Martial Poirson (Poirson, 2012 ; Poirson et Perrin, 2011) ou ceux de Christiane Connan-Pintado (Connan-Pintado, 2009). Ceux-ci ont exploré le champ foisonnant des réécritures des *Contes* de Perrault respectivement au théâtre depuis le XVII^e siècle et dans la littérature pour la jeunesse. Ces publications françaises convergent avec, outre-Rhin, les recherches de Thomas Eichler (Eichler, 1996) et, plus récemment, celles de Claudia Maria Pecher (Pecher, 2011, 2012). Mais ce qui domine dans ce volume concerne les transpositions littéraires et théâtrales à partir des *Contes* de Grimm ou d'autres sources, notamment slaves.
- 5 Dans le domaine du septième art, Horst Heidtmann a esquissé les grandes étapes de l'évolution des adaptations cinématographiques des contes au fil du temps (Heidtmann, 2007), et les nombreuses transpositions dans le domaine du cinéma pendant la période nazie (Endler, 2006 ; Schlesinger, 2010) et en RDA (Kümpel, 2009 ; Rimasson-Fertin, 2011) ont donné lieu à des études spécifiques. Les recherches menées par Anke Harms (Harms, 2012) et Hans Dieter Erlinger (Erlinger, 2007) sur le cinéma actuel — à la fois pour le grand et pour le petit écran — trouveront dans ce recueil des prolongements permettant de compléter la réflexion sur les tendances contemporaines en la matière et de l'élargir aux ciné-contes russes. Le lecteur amateur de musique trouvera en outre dans ce volume un écho aux travaux menés sur les transpositions musicales des contes de Grimm par le passé (Stier-Somlo, 1926 ; Meier, 1999).
- 6 En revanche, ce recueil d'articles n'aborde pas le thème de l'illustration des contes, du fait qu'il a déjà été défriché et qu'il mériterait un ouvrage à lui seul tant le domaine est vaste et stratégique, en raison de l'impact que produisent les illustrations sur l'imaginaire des lecteurs de tous âges. Parmi les travaux les plus récents sur la question, la thèse de François Fièvre sur les illustrations anglaises des *Contes* des frères Grimm au XIX^e siècle (Fièvre, 2013) et le catalogue de l'exposition « Hänsel et Gretel dans la forêt des images » (*Hänsel und Gretel im Bilderwald*, proposée par la Maison de Goethe de Francfort dans le cadre du bicentenaire des *Contes* des frères Grimm [1812-2012]), offrent une excellente vue d'ensemble de ce champ de recherches. Regina Freyberger a, quant à elle, fait une synthèse diachronique des illustrations des contes de Grimm à partir de leur première édition illustrée (1819), et jusqu'à 1945 (Freyberger, 2009, 2012). Une approche franco-allemande des illustrations contemporaines avait déjà été esquissée par Claudia Blei-Hoch (Blei-Hoch, 2008). Plus récemment, en France, Carine Picaud et Olivier Piffault ont rendu hommage à la production internationale en réunissant dans un ouvrage grand format cent vingt illustreurs du monde entier, du

xvii^e siècle à nos jours (Picaud et Piffault, 2012). Pour élargir le champ d'étude tant sur le plan géographique que sur celui des supports concernés, le catalogue d'exposition sur le conte en Russie (*Fairytales in Russia, Skazka v Rossii*) (Gusev, 2001), édité par le musée russe de Saint-Petersbourg, montre à quel point les genres du folklore continuent à imprimer leur marque à de nombreux domaines de création qui concernent, bien au-delà des seules représentations picturales, aussi bien l'artisanat que les objets d'usage quotidien.

- 7 Enfin, les travaux de Bernd Dolle-Weinkauff, de l'Institut de recherche sur le livre de jeunesse (*Institut für Jugendbuchforschung*, université de Francfort), sur le domaine hyper-contemporain des jeux vidéo et des mangas méritent une mention particulière (Dolle-Weinkauff, 2007, 2012), parce qu'ils n'ont pas encore, à notre connaissance, d'équivalent en France. Ces derniers travaux ouvrent des perspectives par rapport à notre rubrique consacrée aux créations pour la jeunesse, principalement centrée sur la littérature, le cinéma et la musique.
- 8 Le choix de l'Europe centrale et orientale coïncide avec celui d'une région d'Europe au carrefour de multiples influences : le prestige de la culture française, dont tous les aristocrates d'Ancien Régime maîtrisaient la langue, a permis aux *Contes* de Perrault de rayonner jusqu'en Russie, mais le geste inaugural et paradigmatique des Grimm ainsi que l'influence politique et culturelle de l'Allemagne ont très vite concurrencé les contes littéraires français. Toutefois, les articles consacrés à la Pologne, aux pays tchèques et à la Russie, démontrent que ces influences occidentales — ou perçues comme telles, en ce qui concerne l'Allemagne¹ — n'étouffent heureusement pas le fonds slave, avec ses adaptations et autres réécritures dotées d'un dynamisme propre, même si la fécondité des *Contes* des frères Grimm reste exceptionnelle du fait qu'elle se manifeste à la fois dans les pays germaniques, à l'Ouest et à l'Est de l'Allemagne, et bien au-delà, notamment en Roumanie (Lecouteux, 2013 : 25-33). L'Europe centrale et orientale du xix^e au xxi^e siècle est un espace culturel où se combinent trois mouvements couplés à des idéaux contradictoires : la redécouverte par chacun de son identité culturelle nationale à travers le conte et les autres formes de son folklore, les échanges ou transferts culturels qui signent l'universalité des contes, et enfin une émancipation, de plus en plus marquée au fil du temps, par rapport au patriotisme et aux revendications identitaires, des créations contemporaines. Ce recueil présente une majorité d'exemples de l'influence des *Contes* des Grimm et, secondairement, des *Contes* de Perrault, ou d'émancipation par rapport à ceux-ci (cas tchèque, mouvement de la Jeune Pologne), mais ces explorations sont loin d'être exhaustives.
- 9 Dans ce volume, différents parcours s'offrent au lecteur. On peut imaginer une lecture par pays, en fonction de la source d'inspiration (à partir des *Contes* de Grimm ou d'autres sources), ou suivant l'évolution des représentations de la femme (articles de Galina Kabakova, Christiane Connan-Pintado, Pascale Auraix-Jonchière, Anne-Sophie Gomez) ou celle de l'enfance (Laure Thibonnier), informée par la psychanalyse (Katja Meister). Une autre ligne de force est, comme nous l'avons vu plus haut, celle de l'émergence des identités nationales, dans une dynamique qui poursuit et renouvelle, selon les modalités propres à chacun des pays concernés, l'élan qui fut celui des frères Grimm. Enfin, on peut distinguer une approche d'ordre ethnographique (Laure Thibonnier, Jesko Reiling, Anne-Sophie Gomez).
- 10 Pour permettre au lecteur de s'orienter, nous avons choisi de ne pas strictement séparer les transpositions littéraires et les transmodalisations, car les unes et les autres

recourent souvent aux mêmes procédés ou entraînent les mêmes réorientations du sens. Il s'agit plutôt d'une progression en fonction du degré d'autonomie par rapport aux textes-sources, et notamment par rapport aux *Contes* de Grimm, combinée à des regroupements en fonction du public visé (lecteurs adultes (I), jeune public (II), spectateurs adultes (III)). Pour tenir compte de l'historicité des processus de création, nous avons préservé autant que possible l'ordre chronologique à l'intérieur de chaque partie.

I. Tradition et évolutions : des collectes à la littérature savante

- 11 Dans le domaine des réécritures pour adultes, Jean-Charles Margotton étudie la transposition générique du « Chat botté » de Charles Perrault par Ludwig Tieck. La transformation du conte en texte dramatique induit des changements structurels et formels : amplification du dialogue, multiplication des personnages, invention d'épisodes originaux, disparition du merveilleux au profit de l'ironie. La complexification de la structure qui consiste à enchâsser l'action du conte dans une intrigue méta-théâtrale est la transformation la plus féconde sur le plan du sens. En représentant l'affrontement entre un « *Dichter* » fictif et un public philistin, ce cadre introduit une dimension réflexive. L'enjeu de ce conflit serait « le changement de paradigme auquel le romantisme aspire dans le domaine de la poésie » et son issue l'échec apparent de l'Auteur fictif, détour nécessaire pour induire le probable triomphe de l'auteur réel, autrement dit celui de Ludwig Tieck. Mais la signification de l'intrigue enchâssante rejaillit aussi sur la lecture que l'on peut faire de l'intrigue enchâssée. Le chat du conte est aussi une figure de « l'acteur en soi », « l'incarnation de la recherche romantique d'une action de l'art sur le monde. »
- 12 Avec Lubomír Sůva, nous passons des réécritures de Perrault à celles de Grimm. Son article compare un conte de la collectrice Božena Němcová, « Prince Bajaja », à son modèle allemand, « Jean de fer », des frères Grimm (KHM 136²). À première vue, le travail de cette collectrice va à contre-courant de la littérature tchèque de l'époque, qui vise à s'émanciper du modèle allemand. Cependant, le texte qui réagence trois versions antérieures, selon une pratique, toute grimmienne, de refonte des variantes en une « version optimale », opère de telles transformations du conte allemand qu'il sert, en définitive, l'émergence d'une conscience nationale tchèque dont le recueil de Božena Němcová voulait bel et bien être un élément fondateur. Les écarts s'expliquent entre autres par un contexte littéraire européen différent. Le recueil tchèque *České národní báchorky a pověsti* [Contes et légendes populaires tchèques], publié en 1845-1847, combine l'héritage du romantisme avec les prémices du réalisme. Mais l'essentiel réside dans le fait que, contrairement au héros grimmien, « romantique, positif », dont « le monde intérieur [est] [...] entièrement extériorisé et projeté au niveau de l'action », le récit tchèque donne accès au monde intérieur du héros et à ses doutes : il est centré sur les conflits internes du sujet et non sur l'adversité objective que celui-ci affronte. Lubomír Sůva conclut que ce protagoniste, contraint de dissimuler transitoirement sa véritable identité et ses exploits, que ce héros « en apparence insignifiant qui accomplit des actes héroïques » peut-être lu comme une figure d'identification pour le peuple tchèque, ainsi que le sera plus tard le Brave Soldat Chvéík. On serait tenté d'ajouter, pour

abonder dans ce sens, que ce n'est peut-être pas un hasard si l'on retrouve le motif du passage par l'ombre d'un héros aux cheveux d'or parmi les contes polonais.

- 13 Jesko Reiling nous fait faire un saut de quelque vingt ans et changer de genre. Il consacre son étude à deux romans, *Barfüßele* (ce titre, qui signifie littéralement « *Petit Va-nu-pieds* », est le surnom donné à l'héroïne en référence à son habitude d'aller déchaussée) de Berthold Auerbach (1856) et *Goldelse* (*Élisabeth aux cheveux d'or*, dans la traduction française de 1866 par Emmeline Raymond) d'Eugenie Marlitt (1866), qui entretiennent une relation d'intertextualité avec les *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm, à travers de nombreuses allusions aux héroïnes des contes. Le succès considérable de ces deux textes s'explique sans doute par leur ambition de refonder le peuple allemand grâce à sa littérature populaire, héritée directement du projet des Grimm et de la thèse de Herder, selon laquelle la nation est moins une unité politique que linguistique et culturelle avec la « poésie populaire » [*Volkspoesie*] pour ciment. Sur ce plan, ces deux romans s'inscrivent en continuité avec le rôle social propre aux contes populaires. Toutefois, l'histoire d'une héroïne du peuple qui réussit son ascension sociale grâce au mariage, introduit une critique voilée qui suggère que, l'Occupant napoléonien ayant reflué depuis longtemps et l'unité allemande étant en marche (elle ne sera réalisée qu'en 1871), les cibles politiques peuvent devenir internes à la nation, et exprimer, en l'occurrence, les convictions libérales de Berthold Auerbach. Le second plan, sur lequel Auerbach renouvelle partiellement le double héritage culturel de Herder et des Grimm, concerne sa conception de la poésie. Entre l'idéal — et l'idéalisation — de la littérature populaire comme « poésie de nature » [*Naturpoesie*] et celui d'une « poésie d'art » [*Kunstpoesie*], défendue par Achim von Arnim, Auerbach propose en théorie (dans *L'Écrit et le peuple* [*Schrift und Volk*], 1846), et en pratique [*Barfüßele*] une solution de compromis qu'il dénomme « poésie d'art naturelle » [*natürliche Kunstpoesie*]. Il ne faudrait pas pour autant y voir une sorte de positionnement « centriste ». La philosophie de Hegel est à l'arrière-plan de cette conception qui redéfinit le rôle du poète comme celui d'un individu qui, tout en se détachant du reste de l'humanité et en poursuivant ses propres desseins, réalise le sens de l'Histoire. En définitive, l'esprit du temps a besoin de formes nouvelles dans lesquelles s'incarner comme il l'a fait auparavant dans les contes populaires.
- 14 Dans un contexte linguistique et littéraire différents, Katia Vandendorre étudie quatre réécritures symbolistes du conte populaire « La Montagne de verre », dues aux écrivains de la Jeune Pologne (1890-1914). Avant que ceux-ci ne donnent au conte ses lettres de noblesse, ce genre relève principalement des collectes du folklore et n'a été que ponctuellement investi par la génération romantique. Les créations hypertextuelles dont il est question sont contemporaines de nombreuses rééditions des contes populaires et relèvent d'un mouvement esthétique qui combine symbolisme, modernisme et néo-romantisme. Katia Vandendorre compare la version-source tirée de *Contes ancestraux, légendes et récits du peuple polonais et de Rus* de Wójcicki (1837) à ses réécritures par Sarnecki, Kasproicz, Dębicki et Ostrowska. Les variations formelles sont importantes : tantôt l'histoire de « La Montagne de verre » enchâsse une série d'autres contes assemblés par contamination de sources apparemment polonaises³, tantôt elle se présente comme une ballade insérée dans un poème narratif, ou encore comme un poème très allusif où le lien avec « La Montagne de verre » reste implicite, et enfin comme un récit mêlant vers et prose, où l'histoire de la princesse qu'il faut délivrer d'un château inaccessible, au sommet d'une montagne de verre, est initialement enchâssée puis se fond avec l'histoire principale et enchâssante. Le sens de

ces réécritures est infléchi en particulier par des variations considérables au niveau du dénouement. L'analyse de Katia Vandenborre s'étend ensuite aux conceptions du conte sous-jacentes. Toutes postulent un rapport privilégié du conte avec l'essence, ou avec un noyau indo-européen originel, tandis que pour Berent (1925), le conte puise dans les profondeurs de l'inconscient.

- 15 Katja Meister nous ramène dans le domaine germanophone mais nous propulse à la fin du ^{xx}^e siècle avec une réflexion consacrée à l'essaimage des contes de Grimm dans quatre textes, implicitement ou explicitement autobiographiques, de Georges-Arthur Goldschmidt : *Le Miroir quotidien* (1981), *Un Jardin en Allemagne* (1986), *La Forêt interrompue* (1991), *La Traversée des Fleuves* (1999). Georges-Arthur Goldschmidt procède principalement de deux façons pour intégrer les contes à ses œuvres : en les insérant comme de « simples » traductions et en dispersant dans le récit-cadre, autobiographique et contemporain, des thèmes qui entrent en résonance avec ceux des contes. Mais dans les deux cas, la sélection de l'auteur est rien moins qu'anodine. Les récits de Grimm retenus comptent parmi les plus cruels : « L'Enfant entêté » (KHM 117), « La main au couteau » (KHM 8a) et « Comment les enfants ont joué ensemble au boucher » (KHM 22a). Quant aux motifs qui résonnent dans les contes enchâssés et le récit-cadre, on retrouve celui de la forêt angoissante, de la fausse accusation, de la séparation qui s'avère définitive, de la menace d'être mis à mort qui renvoie à un climat de persécution, et du rapport trouble aux châtements. Deux traits d'écriture caractérisent donc ces textes : une structure d'enchâssement, et une esthétique directement empruntée au conte, genre qui refuse de donner des explications, comme le rappelle Walter Benjamin dans son essai *Le Narrateur* [*Der Erzähler*]. En effet, Georges-Arthur Goldschmidt laisse son lecteur élucider lui-même quels rapports entretiennent les contes, et plus largement l'héritage culturel de l'Allemagne du ^{xix}^e siècle, avec le contexte des persécutions nazies de son enfance.
- 16 L'analyse de Katja Meister montre comment s'articulent, de manière complexe, innocence, culpabilité et masochisme chez le protagoniste lecteur des contes. La cruauté de certains contes de Grimm semble être l'objet d'une double lecture de la part de l'écrivain traducteur : d'un côté, elle préfigurerait (voire autoriserait ?) les persécutions nazies, de l'autre, elle donnerait au monde intérieur et aux fantasmes du jeune lecteur assez de force pour prendre le pas sur la réalité et dresser un écran protecteur entre lui et le contexte politique. On est tenté de lier cette hypothèse de Katja Meister à un phénomène connu des psychanalystes, selon lequel un masochisme de survie, et non pas structurel, permet d'érotiser la souffrance pour la rendre supportable, dans certaines situations extrêmes, et joue ainsi un rôle protecteur pour le sujet victime.

II. Quelques transpositions européennes pour la jeunesse : textes, musique et cinéma

- 17 Le domaine russe est fécond en créations pour la jeunesse. Dans « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) », Galina Kabakova souligne combien la chronologie et la signification des transmodalisations qu'elle étudie sont déterminées par les inflexions idéologiques du régime. Dans la décennie 1924-1934, le genre du conte est violemment critiqué, voire censuré, parce qu'il n'illustre pas les valeurs d'une société socialiste et que la présence du merveilleux heurte le positivisme qui est alors

l'un des piliers de l'idéologie révolutionnaire. Mais, à partir de 1934, où s'opère un retour aux valeurs conservatrices, le conte retrouve grâce aux yeux du régime communiste qui décide d'exploiter le potentiel idéologique du conte. Le détournement des contes à des fins de propagande bat son plein durant la Seconde Guerre mondiale. Après 1956, avec le Dégel, le conte véhicule parfois des éléments de critique anti-stalinienne. Mais après la mort des deux grands maîtres du « ciné-conte » soviétique, Alexandre Ro'ou et Alexandre Ptouchko, en 1973, le genre connaît une « dépolitisation progressive » et évolue vers le « divertissement pur ».

- 18 L'analyse de Galina Kabakova met en lumière trois aspects de ces transmodalisations : tout d'abord leurs procédés et leur esthétique, ensuite leur orientation idéologique. Sur le plan formel ou structurel, les ciné-contes ne se limitent pas à l'adaptation d'un seul conte à la fois. Ils passent progressivement de la contamination de quelques contes russes à ce que Galina Kabakova appelle la « cyclisation », c'est-à-dire un phénomène de récurrence ou de recyclage, des comédiens, des personnages ou des motifs. Cette cyclisation nous fait passer de l'hypertextualité à l'architextualité, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Ce ne sont plus des contes identifiables et singuliers, mais le genre lui-même qui fait l'objet d'emprunts ou de réécritures. Au passage, cela permet aux réalisateurs d'introduire des éléments étrangers aux contes traditionnels, tels que des personnages de pirates ou de champignons-donateurs.
- 19 Sur le plan idéologique, on retrouve sans surprise la double visée qui consiste à dévoiler les ennemis extérieurs (étrangers, nazis...) et intérieurs (ennemis de classe, traîtres...). Dans ces films, le nationalisme s'accompagne d'une apologie du système grâce auquel l'URSS est le « pays du Bonheur ». Dans ces ciné-contes, les figures gênantes des tsars, princes et princesses sont avantageusement remplacées par des gens du peuple. Sinon, elles sont confinées dans les rôles de personnages négatifs. À cette occasion, la cause des femmes ne gagne pas au change. Le culte que le réalisme socialiste vouait à la « Grande famille » a eu pour répercussion de recentrer les rares contes dont l'héroïne était féminine sur la figure du héros ou du père.
- 20 En dépit de l'utilisation des ciné-contes à des fins nationalistes, il est intéressant, voire paradoxal, que le corpus des réalisateurs soviétiques ne se limite pas au patrimoine folklorique russe, ni même slave. Les marges de « l'empire » introduisent par exemple des contes de l'Oural et la tradition ancienne d'importation et d'appropriation de la culture occidentale fait que l'on retrouve, par exemple, des contes de Perrault ou d'Andersen.
- 21 L'étude de Laure Thibonnier complète celle de Galina Kabakova sur le plan chronologique en apportant un éclairage sur le « Devenir du conte en Union soviétique à la fin des années 1980 ». Elle porte à notre connaissance un recueil de Jurij Koval', *Les Contes de l'armoise : chroniques des temps lointains* (1987), qui n'est pas traduit en français. L'ensemble se présente comme une série de « contes biographiques » relatant l'enfance de Lëlja, au village de Polynovka, en Mordovie. Elle-même et son entourage écoutent et racontent des contes. Ces scènes de contage permettent l'insertion de sept contes puisés dans le patrimoine traditionnel (notamment dans la collecte d'Afanassiev) ou lui ressemblant.
- 22 L'analyse montre comment certains éléments du conte traditionnel migrent dans la biographie enchâssante (structure ternaire, saveur de l'oralité, présence du comique, dimension initiatique) ou, à l'inverse, comment les éléments de la fiction moderne s'introduisent dans les contes insérés.

- 23 Comment lire l'entreprise de Jurij Koval' ? Démontre-t-elle qu'au terme d'un demi-siècle de détournement des contes à des fins de propagande socialiste, le conte n'est pas, dans les années 1980, un genre discrédité ? Certains aspects suggèrent un assouplissement de la censure à l'époque de la perestroïka, en particulier le fait de situer l'action de l'histoire enchâssante dans la Russie impériale à la veille de la Première Guerre mondiale : la mère de l'héroïne est institutrice dans une école paroissiale, ce qui témoigne de la politique de scolarisation entreprise à partir de 1864 et du rôle positif de la religion (à travers deux personnages de moniales). Cependant, certains thèmes se conforment toujours à l'optique socialiste — personnage négatif du prêtre, aide apportée aux révolutionnaires enfuis de Sibérie, idéalisation d'une Russie multiculturelle (on est en Mordovie). Le tableau doit être nuancé par deux éléments. Tout d'abord, le projet de J. Koval' est complexe, à la fois érudit et courageux, mais non dépourvu d'un certain passéisme et didactisme. Il voulait écrire « tout le cycle complet de la vie d'un village russe, des semailles à la moisson, de la naissance à la mort » et « une encyclopédie de la vie religieuse d'un enfant dans la Russie prérévolutionnaire ». En second lieu, l'auteur a dû renoncer à nombre de motifs religieux qui ont été purement et simplement censurés dans sa première édition.
- 24 Deux articles consacrés aux créations françaises pour la jeunesse, inspirées des *Contes* de Grimm, complètent l'étude du domaine russe. Christiane Connan-Pintado centre son étude sur la réception française de « Blanche-Neige », le célèbre conte de Grimm, depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Elle remonte aux premières traductions, puis rejoint l'époque contemporaine en analysant les adaptations, les parodies et les réécritures-réappropriations pour la jeunesse. Les adaptations, formes minimales de la réécriture, visent à mettre le texte à la portée du jeune public, et, fréquemment, l'édulcorent, en atténuant, par exemple, la cruauté de son dénouement. Les parodies sont la transformation la plus fréquente. Leurs auteurs recourent à des transpositions spatio-temporelles créant des décalages comiques, inversent les rôles et les motifs, dégradent le merveilleux. Ces modifications réorientent souvent la teneur idéologique du conte. La posture la plus répandue consiste à combattre les préjugés sexistes. Il est à noter que ces formes se développent à partir des années 1970 et plus encore dans les années 2000, en interaction avec l'émergence de deux courants de la pensée critique : les *gender studies* d'une part, et d'autre part, les théories de l'intertextualité, de la réception et du postmodernisme. Les réappropriations ou transformations sérieuses sont plus rares mais usent des procédés que l'on retrouve dans les autres réécritures : l'enchâssement de l'hypertexte dans un récit-cadre, ou les échanges avec d'autres formes (la bande dessinée, le roman policier, le cinéma hollywoodien). Si les réappropriations sont beaucoup plus rares dans le domaine pour la jeunesse que dans celui pour les adultes, il faut nuancer en soulignant que souvent ce sont dans les images qu'elles surgissent.
- 25 Le compositeur Pierre Agut présente la genèse et la structure de sa transposition des « Contes de la couleuvre » des frères Grimm (KHM 105) pour un chœur d'enfants, avec pianiste et passages de narration parlée. La création a eu lieu en 2011⁴. Ces trois contes, extrêmement brefs, entretiennent de subtiles relations de correspondance : ils reposent tous sur le schéma selon lequel le rapport de confiance entre l'enfant et la couleuvre, s'il est brisé ou non-réciproque, entraîne la mort de l'animal, voire de l'enfant, dont il est le double. La transmodalisation repose sur trois phases : le repérage des évocations sonores, dans le texte, telles que l'appel de l'enfant ou de la couleuvre, le chant de

l'oiseau, le dialogue en forme de comptine, qui fourniront certains éléments de la partition, l'adaptation très libre du texte en paroles à chanter où prévalent le rythme (par exemple, anapestique) ou le son (par exemple, les syllabes ouvertes) et enfin l'écriture de la partition, combinant musique imitative, descriptive et narrative, style populaire conforme aux origines du conte et éléments de musique savante. L'abrègement du récit et l'introduction de répétitions, où le signifiant prévaut sur le signifié, contribuent à la déconstruction du canevas narratif dans l'optique d'une nécessaire liberté créatrice, s'agissant d'une transmodalisation.

III. Transmodalisations contemporaines : contes à la scène et à l'écran

- 26 L'article de Natalya Petrova aborde la question de l'influence de la politique culturelle sur la représentation du folklore à l'écran, en s'appuyant sur un corpus original de films d'animation (séries de plusieurs épisodes ou longs métrages) réalisés dans les années 2000-2010 dans d'anciennes républiques de l'Union soviétique, en Europe et aux États-Unis. Les films analysés s'adressent à un public familial sans être exclusivement enfantin, et les genres du folklore majoritairement concernés par ces adaptations sont les contes et les épopées héroïques.
- 27 Ce regain d'intérêt pour le folklore national, qui est à lire comme une réaction de résistance à l'uniformisation politique, économique et culturelle liée à la mondialisation, se double parfois d'une quête de l'identité nationale, comme le montrent les exemples relatifs à plusieurs anciennes républiques de l'URSS (Turkménistan, Azerbaïdjan, Kazakhstan). Dans ce dernier cas, l'auteur souligne le lien entre le contexte historico-politique et la place centrale accordée aux épopées héroïques nationales au sein de la politique culturelle, qui voit dans ces traditions ancestrales un élément fédérateur et fondateur pour l'émergence et l'affirmation de nations nouvelles en ce début du XXI^e siècle.
- 28 Eu égard aux sujets choisis et aux objectifs poursuivis, l'étude débouche sur une opposition entre deux catégories : d'une part, les productions des pays européens et des anciennes républiques soviétiques, et celles des États-Unis d'autre part, une opposition qui demande toutefois à être nuancée. Alors que ces dernières empruntent leurs sujets à des contes issus d'autres cultures, l'auteur note que les productions européennes, tout comme celles des anciennes républiques de l'URSS, privilégient leurs propres traditions orales, sans toutefois exclure le recours à des procédés clairement inspirés de ceux des célèbres studios américains. L'analyse conduit au constat suivant : dans les films d'animation européens et des anciennes républiques soviétiques prédomine une conception du folklore comme support de l'identité nationale, alors que les productions américaines semblent donner la priorité aux sujets universels et aux objectifs commerciaux.
- 29 On peut mettre au compte de cette étude novatrice deux apports majeurs, en regrettant toutefois que le corpus européen ne soit abordé que d'une manière relativement marginale et incomplète : tout d'abord, elle met en évidence la corrélation entre l'évolution des adaptations cinématographiques du folklore et les étapes de l'histoire des anciennes républiques de l'URSS — période soviétique, période anti-soviétique, et enfin fondation d'États nationaux. Enfin, les créations du domaine post-soviétique

démontrent la persistance, de nos jours, du mécanisme de l'interprétation romantique du folklore, tel qu'il a pu s'exprimer chez Herder et chez les frères Grimm, dans les conditions culturelles propres au monde contemporain. En revanche, il conviendrait sans doute de souligner que dans la plupart des pays européens, là où la souveraineté nationale est bien installée et où les poussées nationalistes sont révolues ou très circonscrites, le recours au folklore national n'a plus de résonnance nationaliste. Il participe plutôt de la défense de la diversité culturelle contre l'hégémonie américaine, ou de ce que l'on appelle en France la politique de « l'exception culturelle ».

- 30 Dans un domaine destiné, cette fois, à un public adulte, Anne-Sophie Gomez décèle des convergences significatives entre les deux films qu'elle étudie : *Le Bois lacté* [*Milchwald*] de Christoph Hochhäusler (2003) et *Hotel* de Jessica Hausner (2004). Tous deux puisent dans les contes, le premier en transposant « Hansel et Gretel » des Grimm, le second en recréant une ambiance de conte sans en reprendre un en particulier. Ces films de la « nouvelle vague allemande » (et autrichienne, en l'occurrence) ont en commun avec le conte une certaine brièveté, l'unité d'action, une référence au décor angoissant de la forêt. Dans *Le Bois lacté*, on reconnaît le motif de l'abandon d'un frère et d'une sœur par leur belle-mère, et une mauvaise rencontre avec un employé polonais qui remplace ici la sorcière cannibale. Mais les deux films pratiquent la contamination des sources, avec des références cinématographiques à des films précis ou à des genres (le *road-movie*, le *western*, le *thriller*, le film policier, le film d'horreur) et s'affranchissent ainsi du genre dont ils s'inspirent. Sur le plan formel, c'est donc l'indétermination générique qui s'impose, mais aussi une esthétique du désenchantement, marquée par la disparition du merveilleux. Sur le plan de la signification, les deux films s'achèvent sur une fin ouverte, après avoir exploré la psychologie de personnages, informée par la psychanalyse : la crise vient de l'intérieur et non plus d'une adversité extérieure telle qu'une sorcière. Les personnages ont gagné en intériorité et en ambivalence (rapport au double d'Irene dans *Hotel*, provocation et cruauté de Lea, la version contemporaine de Gretel).
- 31 La conscience du rôle de la subjectivité, caractéristique de la création contemporaine, est sans doute ce qui unit la démarche d'Anne-Sophie Gomez et celle de Pascale Auraix-Jonchière. L'article de cette dernière traite de deux transmodalisations de « Blanche-Neige », célèbre conte de Grimm : la transposition au théâtre dans *Le Cas Blanche-Neige. Comment le savoir vient aux jeunes filles* d'Howard Barker (2002) et l'adaptation cinématographique dans *Miroir, mon amour* de Siegrid Alnoy (2012). Son analyse inscrit ces deux réécritures contemporaines dans la longue durée en prenant pour fil conducteur l'évolution du personnage de la marâtre, de la méchante Reine.
- 32 Le changement de support semble moins contribuer à la transformation de l'hypotexte que les opérations sur la structure et la signification du conte. Le théâtre et le cinéma donnent au personnage de la Reine, réduit, chez les Grimm, à la seule indication de sa beauté, un visage et surtout un corps de femme fatale. Sur le plan visuel, l'image des gouttes de sang sur la neige se dissémine en récurrence de taches ou de motifs rouges dans tout le film.
- 33 Partiellement inspiré de la légende d'Amour et Psyché, racontée dans les *Métamorphoses* d'Apulée, le conte allemand opère une première transformation. Vénus, belle-mère au sens de « mère de l'époux », et rivale de la jeune épousée, devient chez les Grimm la mère de l'héroïne, remplacée, dès l'édition de 1819 par la belle-mère, au sens de « seconde épouse du père » ou marâtre, qui est restée dans la mémoire collective. Le

dramaturge anglais, Howard Barker, sans doute informé par la lecture de Bruno Bettelheim, rend au conflit mère-fille sa vérité, dont la rivalité fille-marâtre n'est qu'une version euphémisée. En revanche, la réalisatrice conserve le personnage de la marâtre. Malgré cette divergence, les deux auteurs contemporains procèdent à une même inversion des rôles. L'hostilité de la reine (mère ou marâtre) n'est plus donnée comme une réalité mais comme le fantasme œdipien de Blanche-Neige. En allant un peu au-delà des conclusions de l'auteur, on pourrait avancer que, loin de réécrire le conte de Grimm du point de vue de l'héroïne, ces deux versions dénoncent la subjectivité à l'œuvre dans l'hypotexte, en épousant sans doute le point de vue inverse de celui-ci, et tout aussi aveugle, celui de la marâtre, consciente des fantasmes de Blanche-Neige, mais non des siens, qui font d'elle à la fois la prisonnière d'un narcissisme pathologique et d'un passage à l'acte de coloration incestueuse dans la pièce d'Howard Barker, où elle se retrouve enceinte du prince promis à sa fille.

- 34 Dans « Les enfants de Poucet : Avatars du conte dans le théâtre francophone contemporain (1989-2012) », Martial Poirson étudie un vaste corpus de transpositions ultra-contemporaines du conte au théâtre, douze pièces en tout, et leur mise en scène. Les œuvres qu'il analyse ne sont pas issues de l'Europe centrale et orientale, mais son travail témoigne de l'ampleur du phénomène de transmodalisation, non seulement en Europe occidentale, mais au niveau mondial, à travers les textes des auteurs francophones comme José Pliya, né au Bénin. La multiplicité des procédés formels et des réorientations symboliques qu'il répertorie offre pour ainsi dire une synthèse à valeur théorique et conclusive à ce volume, tout en refermant la boucle ouverte avec l'article de J.-C. Margotton, selon un trajet qui nous mène de Perrault à Perrault, du « Chat botté » au « Petit Poucet », après un détour par une Europe centrale et orientale où le rayonnement du recueil français a été concurrencé par l'œuvre monumentale et paradigmatique des frères Grimm, sans être pour autant effacé.
- 35 Tout comme le travail de Laure Thibonnier, celui de Martial Poirson met en lumière les échanges bilatéraux entre la forme-source et la forme où elle migre, ici le théâtre. Ces transpositions révèlent la théâtralité inhérente au conte-source, ou opèrent, à l'inverse, une épicisation de la fable, c'est-à-dire un retour du récit au sein du genre dramatique. Elles rendent aussi le conte littéraire à l'oralité propre au conte traditionnel. La mise en scène affronte les difficultés liées à la représentation du merveilleux ou à celle de l'obscène (la dévoration), supposés techniquement irréprésentables ou moralement inacceptables (Rimasson-Fertin, 2012 : 58). Dans la lignée des éditions illustrées, comme celle des *Contes* de Perrault par Gustave Doré, les mises en scène mettent en relation théâtre et peinture. Mais l'on assiste aussi au passage à l'opéra, ou à la création de vraies « bandes-son », comme le fait Joël Pommerat.
- 36 Concrètement, parmi les procédés formels, on retrouve en partie les mêmes que ceux de toute transposition littéraire d'un genre à l'autre, mais certains sont spécifiques à la transmodalisation et aux arts de la scène. Dans la première série, on relève les actualisations et transpositions géographiques, le changement de focalisation pouvant aller jusqu'à inverser complètement le sens de la fable ; dans la seconde série, au premier chef, l'incarnation des personnages par des comédiens, la traduction visuelle et sonore du texte et de ses silences, mais aussi des trouvailles comme l'utilisation de costumes réversibles qui permettent aux comédiens soit de jouer plusieurs rôles, soit d'exhiber tour à tour apparence et intériorité.

- 37 Sur le plan du sens, les actualisations sont très variées, mais l'on peut noter quelques absences. Tous les points de vue sont envisagés, notamment ceux des personnages féminins réhabilités par les féministes des années 1970-1980 comme Pierrette Fleutiaux. En revanche, l'article ne dit rien sur la fratrie du Petit Poucet, comme si les dramaturges contemporains étaient focalisés sur la relation parents-enfants, alors que, dans le genre du roman pour la jeunesse, Jean-Claude Mourlevat lui a donné magistralement la parole sous la forme polyphonique avec *L'Enfant Océan* (1999). De même, la lecture psychanalytique qui semble être privilégiée par les dramaturges francophones, est celle qui se concentre sur les problématiques de l'oralité et du sevrage. On peut s'interroger sur le silence concernant les rapports entre inceste et cannibalisme, le second n'étant que la métaphore du premier, une métaphore où s'exerçait jadis la censure de la sexualité (*Destins du cannibalisme*, Pontalis *et al.*, 1972). Mais l'analyse de Martial Poirson souligne aussi l'importance des dispositifs dotés d'un récit-cadre, qui orientent certaines transpositions du conte vers une signification réflexive ou métathéâtrale.
- 38 Bien qu'il faille rester prudent, car nos conclusions portent sur un échantillon restreint de transpositions du conte en Europe centrale et orientale, il semble que, sur le plan de l'esthétique et de la forme, se déploie un mouvement inéluctable vers la modernité, voire la post-modernité, caractérisé par une liberté croissante par rapport aux textes-sources. Les contributions de ce volume mettent tout d'abord en lumière une véritable traversée des grands mouvements esthétiques et théoriques européens du XIX^e au XXI^e siècle, dont l'influence module à chaque fois les œuvres : romantisme chez Tieck, transition du romantisme vers le réalisme chez Božena Němcová, affranchissement progressif des théories grimmiennes du conte comme « poésie de nature » avec Berthold Auerbach, combinaison de symbolisme, modernisme et néo-romantisme chez les écrivains de la Jeune Pologne, pour qui le conte est en rapport avec l'essence. Au XX^e siècle, ce sont l'éclairage de la psychanalyse, l'influence des théories de l'intertextualité, de la réception et du post-modernisme, ou des *gender studies* qui jouent un rôle déterminant.
- 39 Sur le plan technique, les contributions de ce volume montrent des reprises du conte dominées par les procédés de transpositions littéraires plus que par les effets de la transmodalisation. Parmi ces derniers, on note que le passage à la scène touche à la question de l'incarnation ainsi qu'aux problèmes de représentation du merveilleux et de l'obscène, tandis que tous les arts visuels sont confrontés à la pauvreté chromatique du conte traditionnel, genre peu descriptif (motif visuel des cailloux blancs du Petit Poucet, de l'incarnat du sang et de la bouche dans Blanche-Neige) ou à la nécessité de se situer par rapport à la culture de masse des dessins animés de Disney. Il est peu question d'humour dans ce volume, à part sous la forme de l'ironie chez Tieck ou de la parodie dans la littérature pour la jeunesse étudiée par Christiane Connan-Pintado. L'un des facteurs qui peut expliquer que les réinterprétations du conte pour les adultes soient souvent tragiques est cependant moins l'âge du public que la mise en relation avec un contexte historique angoissant, comme le nazisme. Le traitement parodique et humoristique des contes représente néanmoins un volet important des réinterprétations et transpositions outre-Rhin, où les références aux contes de Grimm abondent notamment dans le genre de la caricature (Fahrenberg, 1989 ; Haase, 1993 ; Barth, 2011), mais aussi dans ceux des *cartoons* et de la bande dessinée (Röhrich, 1990 ; Verweyen, 1990).

- 40 La mise en relation avec le contexte contemporain de l'écriture, ou en tout cas avec un contexte postérieur au « il était une fois » du conte, s'effectue de manière récurrente par le recours au procédé de l'enchâssement. Mais cette structure connaît des utilisations très diverses : tantôt le conte-source est enchâssé dans un récit-cadre, tantôt c'est celui-ci qui sert de récit-cadre. Dans le premier cas, soit le récit-cadre met en relation le passé lointain et indéterminé avec une époque plus proche de nous (Georges-Arthur Goldschmidt, Jurij Koval'), soit l'intrigue enchâssante oriente l'ensemble vers une signification réflexive (Tieck, corpus théâtral de Martial Poirson). Dans le second cas, lorsqu'un canevas de conte remplit la fonction de structure enchâssante, il favorise la pratique, elle aussi récurrente dans ce corpus, de la contamination des sources, voire de la réécriture du genre du conte plutôt que celle de textes précis. Le trajet qui nous mène des œuvres de la Jeune Pologne à la création musicale ultra-contemporaine de Pierre Agut est celui qui va des prémices de l'utilisation fragmentaire du conte à sa déconstruction. Mais il faut préciser que ni la contamination des sources ni la réflexivité ne sont absolument nouvelles, quand bien même elles sont devenues la marque de fabrique de l'époque contemporaine. Les folkloristes ont repéré depuis longtemps la pratique des contes enchaînés et la migration des motifs. Quant à la réflexivité, elle était déjà présente dans le conte traditionnel d'Europe centrale et orientale (Monluçon, 2014a).
- 41 La mise en rapport du conte avec le contexte historique et idéologique, contemporain de la réinterprétation du conte, ne se limite pas à produire ou renforcer sa tonalité tragique. Les réécritures peuvent soit intérioriser la contrainte d'une censure idéologique (articles de Galina Kabakova et Laure Thibonnier sur le cinéma et la littérature soviétiques), soit émanciper le conte par une relecture critique de son idéologie, comme le fait Georges-Arthur Goldschmidt. Mais ces premières remarques ne rendent pas compte de la dynamique par laquelle sont étroitement intriquées idéologie et « théories » littéraires. Le conte et ses reprises ont mis du temps à s'affranchir du nœud originel formé par Herder et les frères Grimm, pour qui la collecte des contes prenait sens dans un contexte de sursaut national, d'affirmation de l'identité allemande, à une époque où celle-ci était menacée sur le plan politique et culturel. Or, l'ironie de l'Histoire fait que le geste inaugural des Grimm a inspiré dans toute l'Europe centrale et orientale un vaste mouvement de collecte des contes, tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e, à la fois dans la Russie tsariste, vaste empire dont la situation ne paraissait guère menacée, comparée à celle de l'Allemagne romantique, et dans toutes les « petites » nations en quête de souveraineté et d'affirmation identitaire face aux puissances qui les dominaient politiquement ou culturellement, si bien que les collectes, conçues sur le modèle grimmien, ont pu initier un travail d'émancipation à l'égard du modèle allemand. L'émancipation a pu prendre deux formes opposées : soit le détournement des contes de Grimm, soit le fait de puiser à des sources considérées comme nationales, ainsi que le suggère l'exemple des réécritures polonaises de « La Montagne de verre ». Mais avec le conte, l'exclusivité nationale de tel ou tel sujet n'est jamais garantie, ce que confirmerait la comparaison de « Jean de fer » (KHM 136) et de « Prince Bajaja » (version tchèque) élargie au conte polonais « Le Prince, la marâtre et le magicien » (Maciek et Wojtek, 2007).
- 42 Transpositions et transmodalisations sont deux modalités, parmi d'autres, au même titre que la traduction, des transferts culturels, qui résultent de l'universalité du conte ou qui contribuent à la créer. Le volume montre une disparition massive des enjeux

identitaires, au profit d'autres problématiques, tournant autour de la structure familiale, des relations hommes-femmes, dans les créations les plus récentes, à l'exception du phénomène étudié par Natalya Petrova. Celle-ci pointe dans les anciennes républiques soviétiques une rémanence des idées romantiques concernant le folklore selon lesquelles celui-ci devait être mobilisé pour fonder l'unité nationale naissante de ces États issus de l'effondrement de l'URSS en 1991. Régression de l'Histoire ou signe que les nations ne vivent pas toutes selon le même *tempo*, ce qui interdit toute généralisation, et introduit une divergence par rapport à la marche vers la modernité observée sur le plan formel ?

- 43 Cette contribution ouvre un chantier de réflexion sur le devenir du conte dans la période post-communiste que l'on aimerait compléter en examinant si l'évolution dans les anciennes républiques populaires est similaire à celle dans les ex-républiques soviétiques. En effet, la liberté retrouvée permet toutes sortes de choses, parfois contradictoires : la réédition des trésors nationaux, mais aussi la redécouverte de tout ce que permet le relâchement d'un patriotisme de survie, et notamment celle des cultures minoritaires et celle des « petites patries » régionales, comme on peut l'observer actuellement en Pologne. Dans ce volume, le périmètre de l'Europe centrale et orientale se confond avec le domaine des relations germano-slaves, à quelques escapades près, dans la littérature soviétique, avec les contes de l'Oural ou de Mordovie, ou en Asie centrale, avec le cinéma post-soviétique. Mais personne ne doit perdre de vue que des cultures ni germaniques ni slaves sont, ou étaient, parties intégrantes de l'Europe centrale et orientale, telles que celles des Pays baltes, de la Hongrie ou de la Roumanie, ou celles, presque anéanties, du monde yiddish et du monde tzigane. Ces deux derniers exemples nous rappellent que le conte n'est pas limité au fonds pagano-chrétien, sédentaire et paysan, et nous interrogent. La destruction dont ces deux cultures ont été victimes, à des degrés divers, les a-t-elles sacralisées au point d'interdire toute transformation et de les vouer uniquement au sauvetage par les collectes et rééditions savantes, ou bien connaissent-elles, comme les traditions majoritaires, de vivifiantes transpositions et transmodalisations ? Les recueils de contes du Prix Nobel de littérature Isaac Bashevis Singer suggèrent qu'une transmission créative se poursuit au sein de la communauté des survivants. Mais le travail d'un Jacek Milewski (2013) concernant les Tsiganes de Pologne donne à penser que la transmission peut également opérer hors de la communauté d'origine, chez les *gadjé* par exemple. La violence de l'Histoire n'incite pas uniquement au repli identitaire et aux démarches de conservation du patrimoine, elle peut aussi déboucher sur une universalisation comme condition de survie (Monluçon, 2014b).

BIBLIOGRAPHIE

AARNE Antti et THOMPSON Stith (1961), *The Types of the Folktale*, FFC n° 184, Helsinki.

AFANASSIEV Alexandre (2010), *Contes populaires russes [Narodnye Russkie Skazki]*, traduit et présenté par Lise Gruel-Apert, 3 vol. , Paris : Imago.

- BARTH Johannes (dir.) (2011), *Grimms Märchen modern: Prosa, Gedichte und Karikaturen* [Versions modernes des contes de Grimm : textes en prose, poèmes et caricatures], Stuttgart : Reclam.
- BENJAMIN Walter (1936), *Rastelli raconte et autres récits* (suivi de) *Le Narrateur*, traduit de l'allemand par P. Jacottet et M. Gandillac, Paris : Seuil, 1987.
- BLEI-HOCH Claudia (2008), « Zwischen Tradition und Innovation: Zur Bildsprache moderner Märchenillustratoren und deren Rezeption » [Entre tradition et innovation : À propos du langage iconographique d'illustrateurs de contes contemporains et de leur réception], O. Beisbart et B. Kerkhoff-Hader (dir.), *Märchen. Geschichte – Psychologie – Medien* [Contes. Histoire – Psychologie – Médias] (140-155), Hohengehren : Schneider Verlag.
- CONNAN-PINTADO Christiane (2009), *Lire les contes détournés à l'école : à partir des contes de Perrault : de la GS au CM*, Paris : Hatier.
- CONNAN-PINTADO Christiane et TAUVERON Catherine (2013), *Fortune des Contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- DEFA-STIFTUNG (dir.) (2010), *Die DEFA-Märchenfilme* [Les films de contes de la DEFA], Berlin : Zweitausendeins.
- DOLLE-WEINKAUFF Bernd (2007), « Wunderbares von der CD-ROM. Multimedia-Märchen zwischen Erzählung und Spiel » [Du merveilleux sur CD-ROM. Des contes multimédia entre récit et jeu], A. Barsch et P. Seibert (dir.), *Märchen und Medien* [Le conte et les médias] (122-131), Hohengehren : Schneider Verlag.
- DOLLE-WEINKAUFF Bernd (2012), « Grimms Märchen als Manga – Wenn Rotkäppchen den Wolf heiratet » [Les contes de Grimm en manga – Quand le Petit chaperon rouge épouse le loup], *Forschung Frankfurt. Das Wissenschaftsmagazin* [Recherche Francfort. Le magazine scientifique] (44-47), Goethe Universität Frankfurt am Main, n° 3.
- EICHLER Thomas (dir.) (1996), *Märchen und Moderne: Fallbeispiele einer intertextuellen Relation* [Contes et modernité : Études de cas d'une relation intertextuelle], Münster : Literatur.
- ENDLER Cornelia Anett (2006), *Es war einmal... im Dritten Reich: Die Filmproduktion für den nationalsozialistischen Unterricht* [Il était une fois... sous le III^e Reich : La production cinématographique pour l'enseignement national-socialiste], Francfort-sur-le-Main.
- ERLINGER Hans Dieter (2007), « Märchenverfilmungen im Fernsehen » [Les adaptations cinématographiques de contes à la télévision], A. Barsch et P. Seibert (dir.), *Märchen und Medien* [Les contes et les médias] (108-121).
- FAHRENBURG W. (dir.) (1989), *Der Grimm auf Märchen. Die beliebtesten deutschen Volksmärchen in der Karikatur* [En colère contre les contes. Les contes populaires allemands les plus appréciés en caricatures], Hambourg : Zinnober Verlag.
- FIÈVRE François (2013), *Le Conte et l'image. L'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIX^e siècle*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais.
- FRANZ Kurt et KAHN Walter (dir.) (2000), *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang* [Contes – enfants – médias. Contributions sur l'adaptation des contes dans les médias et sur leur utilisation didactique], Hohengehren, Schneider Verlag.
- FREYBERGER Regina (2009), *Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819-1945* [Images de contes – Contes à images. Illustrations des contes de Grimm, 1819-1945], Oberhausen, Athena.

FREYBERGER Regina (2012), « Märchen-Arabesken » [Arabesques de contes], *Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren* [Hänsel et Gretel dans la forêt des images. 200 ans d'illustrations de contes romantiques] (37-50), Frankfurter Goethe-Haus, Freies Deutsches Hochstift.

GRIMM Jacob et Wilhelm (1993, 1^{re} éd. 1857), *Kinder- und Hausmärchen* [Contes pour les enfants et la maison], Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm, mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke [Dernière édition révisée par les frères Grimm, avec une annexe réunissant tous les contes n'ayant pas été publiés dans l'ensemble des éditions, et accompagnée de notes sur l'origine des contes, éditée par Heinz Rölleke], 3 vol., Stuttgart : Philipp Reclam Jun.

GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison* (1857, 1^{re} éd. 1812/1815), collectés par les frères Grimm ; édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Paris : éditions José Corti, 2009, tomes 1 et 2.

GRUEL-APERT Lise et CEVIN Evelyne (2013), *Du côté des frères Grimm et d'Alexandre Afanassiev. Quelques collectes de contes européens*, Paris : BNF (CNLJ).

GUSEV Vladimir A. (dir.) (2001), *Skazka v Rossii / Fairytales in Russia* (catalogue d'exposition), Saint-Pétersbourg : Musée russe d'État.

HAASE Donald (dir.) (1993), *The Reception of Grimm's Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*, Detroit : Wayne State University Press.

HARMS, Anke, (2012), « Shrek meets Schneewittchen. Was Film- und Fernsehproduktionen aus Märchen machen » [Quand Shrek rencontre Blanche-Neige. Ce que les productions cinématographiques et télévisuelles font des contes], *Forschung Frankfurt. Das Wissenschaftsmagazin*, [Recherche Francfort. Le Magazine scientifique] (53-55), Goethe Universität Frankfurt am Main, n° 3.

HEIDTMANN Horst (2007), « Von Dornröschen zum Shrek. Wandlungen des Märchenfilms », A. Barsch et P. Seibert (dir.), *Märchen und Medien* [Le conte et les médias] (90-107), Hohengehren : Schneider Verlag.

KÜMPEL Patricia (2009), *Zur Stilistik der DEFA-Märchen: Exemplarische Analysen zur filmischen und narrativen Gestaltung von Märchenverfilmungen aus der ehemaligen DDR* [À propos du style des contes de la DEFA : analyses d'exemples de l'organisation filmique et narrative d'adaptations cinématographiques de contes en ex-RDA], Sarrebruck : VDM Verlag Dr. Müller.

LECOUTEUX Claude (2013), « Les émules des frères Grimm : Theodor Vernaleken, Ignaz Vinzenz Zingerle, Albert et Arthur Schott, Franz Obert, Josef Haltrich, Pauline Schullerus », E. Cevin et L. Gruel-Apert (dir.), *Du côté des frères Grimm et d'Alexandre Afanassiev. Quelques collectes de contes européens* (25-33), Paris : BNF (CNLJ).

Maciek et Wojtek (2007), *Contes polonais*, trad. et adaptés par A. Macias, Paris : l'École des loisirs.

MEIER Susanne (1999), *Liebe, Traum und Tod: Die Rezeption der Grimmschen KHM auf der Opernbühne* [Amour, rêve et mort : la Réception des Contes pour les enfants et la maison des Grimm sur la scène d'opéra], Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier.

MILEWSKI Jacek (2013), *Chyba za nami nie traficie* [Vous aurez du mal à nous suivre], Varsovie : éd. W.A.B.

MONLUÇON Anne-Marie (2014a), « Le second degré entendu comme réflexivité dans quelques contes d'Europe centrale et orientale », communication à la journée d'étude *Le second degré dans la*

littérature de jeunesse russe organisée par Katia Cennet et Laure Thibonnier-Limpeck, mars 2014, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand), à paraître dans la revue en ligne *ILCEA*, janvier 2015.

MONLUÇON Anne-Marie (2014b), « L'édition française des contes de langue polonaise aujourd'hui : entre identité et universalité », *Prace polonistyczne* [Travaux de polonistique], Pologne, Société des Sciences de Łódź (LTN), à paraître, en français.

MOURLEVAT Jean-Claude, (1999), *L'Enfant océan*, Paris : Pocket Jeunesse.

PECHER Claudia Maria (2012), « „Es war 1 mal 1 finsterer Wald..." Grimms Märchen in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur », [« Il était 1 fois 1 forêt... ». Les contes de Grimm dans la littérature d'enfance et de jeunesse actuelle], *Forschung Frankfurt. Das Wissenschaftsmagazin* [Recherche Francfort. Le Magazine scientifique] (48-51), Goethe Universität Frankfurt am Main, n° 3.

PECHER Claudia Maria (2011), *Faszinierende Märchenwelt: Das Märchen in Illustration, Theater und Film*, Hohengehren : Schneider Verlag.

PECHER Claudia Maria (2012), « Grimms Märchen in Bilderbüchern der Gegenwart. Aktuelle Tendenzen » [Les contes de Grimm dans les albums contemporains. Tendances actuelles], *Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren* [Hänsel et Gretel dans la forêt des images. 200 ans d'illustrations de contes romantiques] (51-56), Frankfurter Goethe-Haus, Freies Deutsches Hochstift.

PICAUD Carine et PIFFAULT Olivier (2012), *Contes de fées en images. Entre peur et enchantement*, Éditions La Martinière.

POIRSON Martial (dir.) (2012), *Le Conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX-XXI^e siècles)*, Paris : Société d'histoire du théâtre.

POIRSON Martial et PERRIN Jean-François (dir.) (2011), *Les Scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris : Desjonquères.

PONTALIS Jean-Baptiste (dir.) (1972), « Destins du cannibalisme », *Nouvelle revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, n° 6.

RIMASSON-FERTIN Natacha (2011, septembre), « "Le vaillant petit tailleur" : l'adaptation cinématographique d'un conte de Grimm à l'heure du réalisme socialiste », communication présentée au colloque international *La culture populaire pendant la Guerre froide*, organisé par François Genton à l'université Stendhal-Grenoble 3.

RIMASSON-FERTIN Natacha (2012), « Des frères Grimm à Olivier Py : réflexion sur l'itinéraire de quelques contes », M. Poirson (dir.), *Le Conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX^e-XXI^e siècles)* (51-60), Paris : Société d'histoire du théâtre.

RÖHRICH Lutz (1990), « Wandlungen des Märchens in den modernen Bildmedien. Comics und Cartoons » [Évolutions du conte dans les médias de l'image contemporains. Bandes dessinées et cartoons] (H.-J. Uther, dir.), *Märchen in unserer Zeit. Zu Erscheinungsformen eines populären Erzählgenres* [Les contes à notre époque. À propos des apparences que revêt un genre narratif populaire] (11-26), Munich : éditions Diederichs.

SCHLESINGER Ron (2010), *Rotkäppchen im Dritten Reich. Die deutsche Märchenfilmproduktion zwischen 1933 und 1945. Ein Überblick* [Le Petit Chaperon rouge sous le III^e Reich. La production allemande de films de contes entre 1933 et 1945. Vue d'ensemble], Berlin.

SCHLESINGER Ron, <<http://suite101.de/ron-schlesinger>>.

STIER-SOMLO Helene (1926), *Das Grimmsche Märchen als Text für Opern und Spiele* [Le conte de Grimm comme texte pour les opéras et le théâtre], Berlin, Leipzig : W. de Gruyter.

UTHER Hans-Jörg (dir.) (1990), *Märchen in unserer Zeit. Zu Erscheinungsformen eines populären Erzählgenres* [Les contes à notre époque. À propos des apparences que revêt un genre narratif populaire], Munich : éditions Diederichs.

VERWEYEN Annemarie (1990), « Vom Bilderbogen zum Comic. Rotkäppchen und seine Illustratoren » [De l'image d'Epinal à la bande dessinée. Le Petit Chaperon rouge et ses illustrateurs] (H.-J. Uther, dir.), *Märchen in unserer Zeit. Zu Erscheinungsformen eines populären Erzählgenres* [Les contes à notre époque. À propos des apparences que revêt un genre narratif populaire] (56-74), Munich : éditions Diederichs.

NOTES

1. Le point de vue des littéraires, voire des historiens, qui consiste à intégrer l'Allemagne à l'Europe centrale, pourrait évidemment être contesté par les économistes ou les politologues.
2. Pour des raisons de commodité et en accord avec l'usage admis dans les classifications internationales (Aarne-Thompson, 1961), les textes extraits du recueil des *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm seront cités avec le numéro qu'ils portent dans le recueil, précédé de l'abréviation KHM.
3. Le motif de la montagne de verre, qui symbolise un lieu d'emprisonnement par un être surnaturel (tantôt au sommet de la montagne, que nul ne peut escalader, tantôt à l'intérieur de celle-ci), se rencontre cinq fois dans le recueil des frères Grimm, l'exemple le plus célèbre étant le conte « Les sept corbeaux » (KHM 25). Voir également les KHM 93, 127, 193, 196 et KHM 152 (montagne de diamant). Par ailleurs, la montagne de verre est parfois simplement mentionnée comme obstacle destiné à matérialiser l'éloignement de l'autre monde (KHM 79). Le recueil de Wójcicki étant exactement contemporain de la troisième édition des *Kinder- und Hausmärchen* (1837), il n'est pas impossible que le collecteur polonais ait eu connaissance des récits des Grimm, au moins dans le texte des deux premières éditions, même si les deux versions peuvent tout simplement avoir existé de manière parallèle. Notons que le recueil des *Contes populaires russes* (*Narodnye Russkie Skazki* – cité NRS) d'Afanassiev mentionne, quant à lui, une montagne de cristal (NRS 162 dans l'édition établie par Vladimir Propp en 1957, n° 125 dans la traduction de L. Gruel-Apert ; voir Gruel-Apert, 2010).
4. Pierre Agut a, depuis, poursuivi ses travaux dans ce domaine avec la transposition musicale du célèbre conte « Les musiciens de la ville de Brême » (KHM 27), créée en 2014 sous le titre « Allons à Brême ».

AUTEURS

ANNE-MARIE MONLUÇON

Université Grenoble Alpes, LITT & ARTS (anciennement Traverses 19-21, EA 3748)

NATACHA RIMASSON-FERTIN

Université Grenoble Alpes, ILCEA, EA 613