

Le Dialogisme intertextuel des contes de Grimm. Sous la direction de UTE HEIDMANN. *Féeries. Études sur le conte merveilleux XVII^e-XIX^e siècle*, n° 9. Grenoble, Ellug, 2012. Un vol. de 325 p.

Le deux-centième anniversaire de la première édition des contes des frères Grimm, *Kinder-und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm (Contes d'enfants et de maison, collectés par les frères Grimm)*, suscite avec bonheur un nouveau numéro de la revue *Féeries*, *Le Dialogisme intertextuel des contes de Grimm*. Ce titre programmatique indique que l'intertextualité, loin de se réduire à un jeu banal d'emprunt ou d'influence, met en exergue un potentiel de renouvellement artistique à l'ampleur insoupçonnée. Ute Heidmann, coordonnatrice du présent recueil, fondatrice avec Jean-Michel Adam du concept de « dialogisme intertextuel », précisé après les travaux de Bakhtine et Todorov dans *Textualité et intertextualité des contes* (2010), engage les contributeurs à fonder un champ de recherche autour de cette hypothèse de travail, fort probante lorsqu'on questionne la légende ; elle est si habilement forgée par les Grimm qu'aujourd'hui encore des folkloristes se laissent prendre à une ingénieuse « scénographie en trompe l'œil » : les deux frères imposent la mise en scène d'histoires « primitives », épis de blés poussant sur un terreau fertile, germanique, récits recueillis de la bouche d'innocentes jeunes filles à l'imagination non contaminée. Ils sont examinés d'abord, en amont. D'une part, ils témoignent du travail considérable des deux frères qui n'ont collecté aucune histoire, mais qui réécrivent des textes antérieurs, en conformité avec un idéal, voire une idéologie. Les publications soulignent, à des degrés divers, à quel point les contes grimmiens, de 1812 à 1857, sont travaillés sur le plan de l'écriture, au fil des rééditions. D'autre part, en aval, les études comparatives, assorties d'approches philologiques, sont riches : les « effets de sens nouveaux et différents » qui s'exercent déjà en amont, restent non seulement pertinents, mais ils témoignent aussi d'une volonté d'écrire des contes audacieux, jouant avec l'interdiscursivité propre aux Grimm, ainsi qu'avec bien d'autres textes.

Les deux premiers articles démontent le jeu d'une illusion construite. « *Rapunzel* », conte immortalisé par Walt Disney (« Raiponce »), répond à un désir d'ancrer le récit dans un horizon d'attente européen, avant qu'il ne devienne mondial. Jean Mainil explore un étonnant « dialogue intertextuel » faussé par les Grimm. « *Persinette* » (1697), de Charlotte-Rose de Caumont de La Force, conte relégué injustement – et volontairement – dans le paratexte grimmiens, chez les « Imitateurs », est de fait un texte dissimulé à partir duquel l'histoire est forgée. Engager un dialogue avec « *Petrosinella* » (1634), conte de Basile auquel les Grimm, paradoxalement en apparence, accordent leur préférence, permet de comprendre ce jeu. Basile, volontiers licencieux, laisse de fait les jeunes gens consommer impunément leur amour et en assumer les conséquences, une grossesse hors-mariage, alors que La Force, fondant son conte sur celui de Basile, reconfigure une morale plus satisfaisante pour les Grimm, en accord avec leur époque : dans la perspective éthique et idéologique de la famille, sacrée, unie par Dieu, un tel acte ne saurait rester impuni. Pour Cyrille François, « c'est la plume qui fait le conte » ; il examine une autre facette de l'illusion qui contamine une Europe entichée des Grimm, celle d'un lien prétendument étroit entre *De Wilde Swane (Les Cygnes sauvages)* de Hans Christian Andersen (1838) et *Die sechs Schwäne* (Grimm, 1818). Or il est vraisemblable qu'Andersen n'ait jamais éprouvé le besoin de lire les *Kinder-und Hausmärchen*. Mieux vaut retourner aux sources plus lointaines des « histoires de cygnes » : le *Dolopathos* (ou *Historia septem sapientum*, XII^e siècle) ; le conte « *Die siebe Schwäne* » issu des *Feen-Märchen* (1801), recueil anonyme bien connu des Grimm et d'Andersen ; à ce corpus s'ajoute le « chaînon manquant », un conte danois de Winther, *De elleve Svaner* (1823). Deux écritures, celle des Grimm et celle d'Andersen, relevant de deux volontés distinctes, voire opposées, se manifestent. D'un côté, une narration conforme à l'idéologie d'un conte relevant d'une

« *Nationalpoesie* », comme l'épopée ou le *Volkslied*, tend à effacer le narrateur, comme si « les événements sembl[aien]t se raconter d'eux-mêmes » (Benveniste) ; de l'autre, une réécriture proche de la nouvelle souligne le rôle du narrateur, sa relation aux lecteurs et aux personnages. Andersen, en utilisant la description et en créant une atmosphère onirique, va ainsi à contre-courant de la « doxa » des Grimm, affirmant avec force son rôle de créateur, d'écrivain.

L'histoire de Blanche-Neige, au tournant des XIX^e-XX^e siècles, est examinée ensuite comme « perversion du merveilleux » (Jean Palacio). Nathalie Prince étudie « le Merveilleux à la renverse : de *Schneewittchen* des Grimm à *Neigefleur* de Jean Lorrain », s'attachant à une réinvention de « Blanche-Neige » : comment deux textes travaillent-ils sur le thème de l'effacement du personnage éponyme ? Au plaisir de la lecture de cette contribution s'ajoute celle de la lecture de ce conte charmant d'un auteur fin de siècle, un peu oublié : *Conte pour la Nuit des rois ou La Princesse Neigefleur*. Le motif de la blancheur et de l'effacement de la Princesse est, pour les Grimm, un fantasme sous-jacent ; il est ici repris, exhibé et adapté par Lorrain. Le choix d'une magie aux facettes multiples opère, interrogeant la « vérité du miroir ». L'écart entre les textes est bien mesuré : à l'uchronie contique se substitue un resserrement dramatique, celui d'une nuit « sacrée », Épiphanie aux connotations christiques, mêlée à un merveilleux orientalisant, teinté de rouge et de vert, où la Reine Imogène connaît une fin cruelle, dévorée par des loups. Les divergences tiennent également au style recherché de Lorrain, tranchant avec l'apparente « simplicité » des Grimm, qui n'est pas seulement « prétexte à un jeu poétique et esthétique ». En effet le style de Lorrain invite à relire le souhait initial du conte, déjà repérable dans *Schneewittchen*, celui d'« avoir un enfant blanc comme neige », compris comme désir d'effacement. Dans une transparente blancheur, Neigefleur reste à distance ; elle devient invisible pour disparaître dans une écriture en miroir. Dans un dramolet féérique de la même époque (1900-1902), Pascale Auraix-Jonchières examine « les jeux de la reconfiguration dans *Schneewittchen* de Robert Walser ». Le merveilleux y est perverti par un changement de genre, puis par l'écriture d'une « pseudo-continuation » ; le texte se fait réflexif, métathéâtral. Walser souhaite échapper à la clôture du sens et faire émerger, avec une conscience moderne des difficultés liées à son entreprise, un conte nouveau revisitant l'essence du genre, sans exclure une seconde finalité, la poétisation de l'œuvre.

Outre-Atlantique, les contes des Grimm connaissent une fortune indéniable. Marcio Venicio Barbosa convie à la lecture de quatre stimulantes réécritures ou « reconfigurations couleurs locales : Le Petit Chaperon rouge et *Rotkäppchen* au Brésil ». Il s'agit de réécritures empruntant aux Grimm et à Perrault (ce dernier propose un dénouement, avertissement sévère, là où les Grimm préfèrent une fin heureuse). La contextualisation joue un rôle majeur, puisque ces contes sont rédigés dans une période où le pays s'ouvre à une industrialisation massive, mondiale, et où survient, surtout, une crise liée au régime militaire. Le thème du potentiel dévorateur du loup et le leitmotiv de la peur imposent alors une alternative : vivre avec la peur ou la combattre, l'humour étant une arme efficace. *Chapeuzinho Vermelho*, de Millôr Fernandes (1967), reconfigure le protagoniste, dans un discours d'émancipation féminine : n'est-on pas « schizophrène, débile et paranoïaque » lorsqu'on se laisse piéger aussi stupidement, comme le chaperon rouge ? La grand'mère « branchée » de *Chapeuzinho vermelho de raiva*, de Mario Prata (« Petit chaperon rouge de rage »), en 1970, ridiculise un loup travesti en grand'mère, obnubilé par le désir de paraître jeune et supportant mal la critique. Chico Buarque offre *Chapeuzinho Amarelo* (1979), seul texte du corpus conçu pour un jeune public. L'omniprésence d'une frayeur irrationnelle domine une petite fille « jaune de peur », ayant peur de tout y compris d'un loup improbable cantonné à l'Allemagne. Cependant la force de sa hantise le fait accéder à « l'existence ». L'enfant découvre que la cause de sa peur est la peur elle-même, éliminée grâce au stratagème

poétique de l'inversion des syllabes, LOBO (le loup) / BOLO (gâteau). Enfin *Fita verde no cabelo – nova velha estória*, (« Ruban vert sur les cheveux – Nouvelle vieille histoire ») de João Guimarães Rosa, grand écrivain portugais, possède un sous-titre impliquant d'emblée l'interdiscursivité : la première date de publication du conte est le 8 février 1964, période de manifestations anti-communistes, ce qui offre à la peur d'autres possibilités de lectures, dans un conte cruel où le loup et la mort sont vainqueurs.

Jean-Michel Adam propose un corpus de quatre contes, incluant notamment des versions de « Cendrillon » et de « Barbe-bleue » (Perrault et Grimm). Il les compare à celles du *Trésor des Contes* (1948-1951) d'Henri Pourrat, affirmant le caractère réducteur de la « fiction philologique » du caractère universel des contes, dont les frères Grimm sont les initiateurs, et qui, dans les recherches des folkloristes, aboutit à la classification en contes-types (Aarne-Thomson, 1964). Autrement dit, on crée des « prototypes abstraits » à partir desquels émergent des variantes. Or penser selon un tel concept d'universalité empêche de discerner la spécificité de contes associés à des projets d'auteurs toujours inscrits dans une époque. La comparaison différentielle est une méthode de recherche qui, en revanche, a le mérite de faire émerger l'« altérité » essentielle, principe d'une « poétique du divers » (Édouard Glissant). Le linguiste analyse d'abord l'effet de vocalité recherché par Pourrat, désireux d'imiter le contage oral. Il démontre qu'un tel souhait, là encore, résulte avant tout d'un travail de réécriture lié à une époque où Anatole France, Céline et d'autres, sont en quête d'une « délittérisation » de la langue narrative. La spécificité de Pourrat tient plutôt à l'utilisation d'une « langue littéraire parlée » où les répétitions deviennent de véritables unités de rythme, où le discours indirect libre fait émerger l'émotion de la voix conteuse. Lorsque Pourrat s'approprie des techniques ou thèmes des contes de Perrault ou des Grimm, il intègre nécessairement sa vision du monde. Ainsi le conte de *La Belle au Bois Dormant*, loin d'être « simple amplification narrative » de Perrault, est fortement dramatisé par la voix du conteur ; en outre, une époque moderne s'y introduit, subrepticement, grâce à un rouet, dans un royaume « *in Illo Tempore* » où tous les fuseaux ont disparu... La comparaison des « Barbes bleues » valorise l'attitude d'une jeune fille volontaire et libre, se débarrassant seule du monstre.

Les commentaires paratextuels des *Kinder-und Hausmärchen* font l'objet d'une étude nécessaire et nouvelle. Ils sont un autre exemple probant de dialogisme intertextuel, puisque les Grimm convoquent une « somme » d'auteurs et de références éclairant autrement la compréhension de stratégies poétiques et discursives déployées, pour mieux les dissimuler. Loreto Núñez livre une partie de sa recherche, en examinant le troisième volume de l'appareil paratextuel, *Zeugnisse (Témoignages)*, et en traduisant deux chapitres de la Première Partie, *Literatur (Littérature)*, inconnue des lecteurs français : un travail d'autant plus difficile qu'il s'agit de traduire et d'éclairer les erreurs des Grimm. On mesure cependant déjà, dans cette contribution, à quel point le paratexte construit et consolide une image des Grimm. Leurs stratégies sont érudites et habiles : tout se passe comme si ce n'était pas eux qui établissaient un lien entre culture allemande et conte, mais comme si les témoins cités se chargeaient avec enthousiasme de cette tâche. Le lecteur suit l'évolution, entre 1812 et 1856, de la scénographie des Grimm. Ces derniers n'ont pas conçu au départ leurs contes pour un public d'enfants ; si l'inclusion de certains *Zeugnisse* légitime la présence de l'horreur, les éléments violents s'atténuent avec le temps, pour un public recentré autour du foyer. En outre, si « *mære* » dont le diminutif est *Märchen*, renvoie étymologiquement à la « Bonne Nouvelle » et si Luther est cité, la dimension religieuse s'atténue là encore au fil du temps, au profit du pur plaisir suscité par le conte.

Les *Mélanges* clôturant le recueil s'inscrivent dans la théorie d'ensemble, malgré l'absence des Grimm. Le célèbre auteur de *Pinocchio*, rappelle Veronica Bonanni, est passé d'abord par la traduction de contes de fées français. Il faut souligner, dans « *L'Oiseau bleu* et

L'Uccello turchino. *Collodi traducteur d'Aulnoy* », l'importance d'une comtesse et conteuse de grand talent. En traduisant cette dernière dans *I racconti delle fate*, Collodi apprend des procédés stylistiques et des techniques narratives, réinvestis ensuite dans *Pinocchio*. Ce que la critique considère comme variantes collodiennes n'est souvent que traduction presque littérale d'expressions, et le registre d'Aulnoy n'est pas toujours aussi soutenu qu'on le prétend. Collodi actualise le potentiel comique de la Comtesse, peu remarqué par la critique : il comprend son « esprit comique, ironique », il intègre « le fonctionnement d'une exagération parodique apte à susciter le rire, qu'il transpose, de *L'Oiseau bleu* à *l'Uccello turchino* ». Il intensifie les traits de l'original compatibles avec son style. À la limite, son texte devient, selon l'expression de François d'Ost, « critique en action » : *I racconti delle fate* « disent, sur le style d'Aulnoy, bien plus que beaucoup d'essais critiques ». Certes, Collodi n'oublie ni son dessein ni celui de ses éditeurs : apprendre à un jeune public une langue parlée toscane contemporaine, « riche en expressions idiomatiques, proverbes et formulations ». Il s'inscrit donc dans la tradition italienne de la *fiaba*, encline au réalisme et au comique, mais moins au merveilleux spectaculaire propre à d'Aulnoy. La traduction permet à Collodi de forger son style inimitable.

L'ouvrage se conclut par « Julie Boch et les contes », hommage rendu par Françoise Gevrey à une dix-huitième talentueuse, prématurément disparue en 2011. Outre une recherche de plus de dix ans sur la figure de Julien l'Apostat, ses principaux travaux sont rappelés : une réflexion sur la poétique et l'esthétique de Caylus travaillant sur des contes orientaux à partir de différents manuscrits turcs, rapportés et lus par des orientalistes, puis associés par celui qui avait un don de « la plasticité des motifs » ; Julie Boch a également participé à la prestigieuse *Bibliothèque des Génies et des Fées*. Elle s'inscrit dans *Féeries* par l'empreinte scientifique, personnelle et humaine, qu'elle y laisse.

En amont comme en aval, le « dialogisme intertextuel » défini par Ute Heidmann s'avère un opérateur efficace d'analyses, dans un domaine de recherche en pleine expansion. Loin d'être dénigrée, la légende des Grimm, décryptée, permet de définir un « projet générique » ; le « roman philologique » ouvre ainsi un champ de recherche aux francisants tout comme aux comparatistes. Les Grimm sont entrés « dans le chœur d'autres voix déjà présentes » : Basile, Perrault, L'Héritier, d'Aulnoy, Wieland, Tieck et d'autres (U. Heidmann). Le lecteur est également fasciné par une capacité de renouvellement défiant les siècles, par un dialogisme complexe, incluant souvent une réflexion littéraire et politique, tout en conservant la puissance de l'envoûtement du conte des temps « primitifs », rêvée par les Grimm.

LAURENCE KOHN-PIREAUX