

AVANT-PROPOS

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE

Les textes ici regroupés sont le résultat de deux journées d'étude consacrées aux contes de Grimm, à leurs traductions, leurs réécritures et leurs reconfigurations depuis leur première publication en 1812. Ces journées, qui se sont déroulées à l'université de Nantes les 13 et 14 décembre 2013, ont été organisées conjointement par les laboratoires de recherches en littérature de Nantes (LAMO) et de Clermont-Ferrand (CELIS). Le présent volume s'inscrit dans le cadre des travaux pluriannuels de l'équipe GRIMM qui s'est constituée en 2009 à Clermont-Ferrand. Cette équipe, internationale, regroupe de nombreux chercheurs travaillant sur les contes en général et sur les frères Grimm en particulier : des germanistes, des traducteurs, des linguistes, des historiens de l'art, des spécialistes de littérature de jeunesse, des dix-neuviémistes et des comparatistes. Croisant ainsi les compétences et les méthodes, l'équipe GRIMM cultive l'interdisciplinarité, et une de ses vocations principales, outre la recension scientifique de données grâce à son site en ligne, est de retracer et d'interpréter les formes multiples de réécritures qu'ont suscitées ces textes fondateurs que sont les *Kinder- und Hausmärchen* (*Contes pour les enfants et la maison*).

Textes fondateurs en effet : ils ont donné une impulsion immense aux recherches en folkloristique qui vont gagner progressivement toute l'Europe post-romantique ; ils furent aussi fondateurs en matière de littérature de jeunesse et ils restent, enfin, une source d'inspiration dans tous les domaines de l'art : l'illustration, la peinture, la musique, l'opéra, le cinéma... Le but de cet ouvrage a donc été d'interroger les diverses facettes de la « vie » protéiforme de ces contes devenus patrimoine mondial de l'Unesco en 2005. Cette « vie » s'est constamment renouvelée, d'abord à travers les remaniements stylistiques (et idéologiques) décidés par

les deux frères au fil des rééditions, puis grâce aux traductions et aux livres illustrés qui se développent dès le XIX^e siècle.

L'histoire des contes de Grimm en eux-mêmes est un passionnant terrain d'analyse génétique. Comme le montre Bernhard Lauer dans son « tour du monde » des contes, les frères Grimm « ont en réalité collecté des contes hérités tant de la tradition allemande et européenne que de la tradition orientale », et leur « performance consiste à avoir réussi à créer, pour chacun de leurs petits chefs-d'œuvre linguistiques, un conte idéal à partir des sources les plus variées ». De 1812 à 1857, les deux frères travaillèrent en effet à sept éditions augmentées et révisées des *Kinder- und Hausmärchen*. Deux cents contes (auxquels il faut ajouter dix légendes et des contes finalement retranchés) sont ainsi publiés en deux volumes, et souvent remaniés par la plume de Wilhelm Grimm surtout, qui veille à épurer, styliser, mais aussi à étoffer les versions primitives. Ainsi, le projet qui se voulait au départ une entreprise scientifique, se compléta rapidement par une ambition pédagogique, décelable dès la préface de 1819. Et en 1825 vit le jour la première anthologie plus particulièrement destinée aux familles, la *Kleine Ausgabe* (la petite édition), comportant un choix de textes sélectionnés par Wilhelm et illustrés par Ludwig Emil Grimm, peintre et frère cadet des deux savants. C'est cette petite édition qui assura le succès durable des contes auprès d'un public élargi, celui des familles bourgeoises qui eurent ainsi leur livre d'éducation.

Le succès s'étendit progressivement aux pays d'Europe et en Amérique. Bernhard Lauer et Muguras Constantinescu présentent ici un très riche panorama de cette histoire des traductions. On notera avec Bernhard Lauer que c'est principalement l'édition partielle des contes des Grimm (*German Popular Stories*), traduite à Londres par Edgar Taylor (1793-1839) et illustrée de manière humoristique par le caricaturiste George Cruikshank (1792-1878) qui influa, à partir de 1823, sur la réception mondiale ultérieure de ces contes. La traduction connut un succès tel qu'un deuxième volume parut dès 1826. Muguras Constantinescu, qui analyse plus particulièrement la réception des contes en Roumanie, montre aussi comment, à fin du XIX^e siècle, les traductions furent souvent des adaptations « acclimatantes », des imitations, parfois sans texte-source précisé, ou furent produites par le biais des traductions françaises. On notera qu'en France, malgré les nombreuses anthologies illustrées des XIX^e et XX^e siècles, les éditions scientifiques tardèrent à voir le jour, et il fallut attendre l'édition complète annotée et accompagnée des préfaces des frères Grimm, proposée par Natacha Rimasson-Fertin en 2009, aux éditions José Corti.

Quant à la réécriture des contes, elle a en réalité commencé avec les Grimm eux-mêmes, nous l'avons souligné. Les lecteurs français ne disposent pas de toutes

les traductions pour suivre les contes dans leur évolution, depuis le manuscrit de 1810 jusqu'à l'ultime version, en 1857, en passant par les variantes des éditions intermédiaires. Mais cette étude de génétique, passionnante, est en pleine expansion, et elle a récemment donné lieu à des travaux scientifiques d'envergure¹. Elle doit encore se poursuivre par la publication, en diverses langues, des éditions antérieures, notamment le manuscrit de 1810² et la première édition de 1812³, versions beaucoup plus brèves et « brutes », qui rendent très visibles les réécritures. Frédéric Weinmann nous offre les prémices de ce travail, en procédant à l'analyse d'un conte-témoin, *Dornröschen*, à travers ses réécritures successives. Celles-ci montrent l'éclatement du concept de fidélité à une version orale et populaire. D'une part Marie Hassenpflug raconta l'histoire à Jacob Grimm autour de 1808, et celui-ci y remarqua d'emblée l'influence de *La Belle au bois dormant* de Perrault. D'autre part, les réécritures gonflent et modifient le texte initial du manuscrit, si bien que « non seulement les différentes versions forment autant de traductions libres d'un original absent », mais que « en outre, c'est la version la plus artificielle et la plus tardive qui produit le plus grand effet d'authenticité » (F. Weinmann). On constate ainsi, au fil des rééditions, le déploiement de deux tendances complémentaires, créatrices à la fois de la dimension poétique des textes et de l'illusion d'oralité d'origine populaire : d'une part le relèvement du niveau stylistique, la complexification de la syntaxe, l'ajout d'éléments descriptifs, et d'autre part le développement des effets de discours imitant l'oralité.

Par ailleurs, par sa double transmission écrite et orale au cours des âges, le conte, en tant que genre, se constitue « dans un processus très complexe de reconfiguration de formes génériques déjà existantes et d'histoires déjà racontées⁴ ». Pascale Auraix-Jonchière choisit elle aussi un conte-témoin, *Schneewittchen*, pour mettre en relief les substrats antiques et les éléments médiévaux reconfigurés dans les motifs fondamentaux du récit. La *fabella* de *Psyché et Cupidon*, enchâssée dans *L'Âne d'or* d'Apulée, contient le motif de la belle-mère (Vénus), jalouse de la beauté d'une jeune rivale (Psyché) ; l'histoire de Perséphone racontée par Ovide

-
1. L'étude approfondie des modifications stylistiques entre les différentes versions des contes a été conduite par Cyrille FRANÇOIS dans sa thèse, *Les Voix des contes. Stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, sous la direction de Marc Escola et Jérôme David, université de Lausanne, 2015.
 2. Qui figure dans l'édition allemande de Heinz RÖLLEKE, *Kinder- und Hausmärchen (KHM), Die handschriftliche Urfassung von 1810*, hrsg. von Heinz RÖLLEKE, Stuttgart, Philipp Reclam, 2007.
 3. Brothers GRIMM, *The Complete First Edition*, translated and edited by Jack ZIPES, illus. Andrea DEZSÖ, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2014.
 4. Ute HEIDMANN, « Le dialogisme intertextuel des contes de Grimm », *Féeries*, n° 9, 2012, p. 10.

dans *Les Métamorphoses*, le thème de l'isolement de la déesse dans les bois, son séjour aux Enfers, annoncent aussi la solitude de Blanche-Neige dans la forêt ainsi que la période de mort ou de latence passée dans le cercueil de verre ; enfin, la poésie des trois couleurs sur laquelle s'ouvre *Blanche-Neige* semble démarquer l'épisode du *Conte du Graal* où Perceval découvre l'armée du roi Arthur, endormie dans une prairie enneigée.

On le voit, la « vie » des contes s'est donc aussi développée en dehors de son cadre générique initial, à travers les échos intertextuels, les reprises littéraires, les adaptations intermédiaires. La deuxième partie de cet ouvrage est ainsi consacrée aux transpositions génériques. Le roman⁵, l'opéra et le théâtre⁶, la poésie⁷, l'illustration, le cinéma, sont des genres qui ont accueilli et accueillent toujours, en le repensant, l'héritage des contes. Nous n'avons pas pu offrir ici un panorama global de tous les genres, mais trois domaines, néanmoins, font l'objet d'études systématiques : l'opéra, le cinéma, et l'iconotexte. Béatrice Didier montre comment l'opéra a toujours eu une prédilection pour les thèmes merveilleux, les métamorphoses, les objets magiques. Si les adaptations de la *Cendrillon* de Perrault ont longtemps dominé la scène, l'on voit aussi que l'influence des Grimm devient de plus en plus présente à partir de la fin du XIX^e siècle, et les adaptations de leurs contes montrent le foisonnement des relais et des transformations. Pour ne citer que deux exemples : le ballet de Tchaïkovski, *La Belle au bois dormant*, créé à Saint-Pétersbourg en 1890, s'effectue à partir du conte de Grimm, mais y mêle aussi des éléments empruntés au *Chat botté* et à *Cendrillon*. Le compositeur Heinz Holliger

5. Voir par exemple l'usage que Günter GRASS ou Janette WINTERSON font des contes de Grimm dans *Die Rättin* (*La Ratte*, 1986) ou *Sexing the Cherry* (*Le Sexe des cerises*, 1989).

6. Cet ouvrage n'a pu donner lieu à une enquête systématique sur toutes les reconfigurations génériques. Une place plus importante aurait méritée d'être faite au théâtre. On signalera néanmoins l'existence de nombreuses réécritures pour le théâtre, dont celles, récentes, d'Olivier Py, *La Jeune Fille, le diable et le moulin* (d'après *La Jeune Fille sans mains*), Paris, l'École des Loisirs, 1994 ; *L'Eau de la vie*, Paris, l'École des Loisirs, 1998 ; *La Vraie Fiancée*, Heyoka jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2008. Ces réécritures ont déjà donné lieu à des études scientifiques de la part des membres de l'équipe GRIMM, que nous signalons ici : Catherine TAVERON et CHRISTIANE CONNAN-PINTADO, *Fortune des Contes des Grimm en France*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2013. Et Natacha RIMASSON-FERTIN, « Des frères Grimm à Olivier Py : réflexions sur l'itinéraire de quelques contes », in *Revue d'Histoire du Théâtre, Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX^e-XXI^e siècles)*, n° 253-254, janvier-juin 2012, p. 51-60.

7. Là encore, il manque dans ce volume une étude sur les transpositions des contes en formes poétiques. Nous signalerons l'œuvre de Philippe BECK, *Chants populaires*, Paris, Flammarion, 2007, qui a été commentée par Pascale AURAIX-JONCHÈRE lors d'un autre colloque récent consacré aux contes de Grimm, *Des Fées de Perrault à Frau Holle des Grimm. Réécritures et intermédialité*, sous la direction de D. PEYRACHE-LEBORGNE, université de Nantes, 8-9 octobre 2015, à paraître.

monte *Schneewittchen* à l'opéra en 1998, en adaptant à la fois le conte de Grimm et le texte de Robert Walser.

L'histoire du cinéma offre aussi de beaux exemples de reconfigurations génériques. Alain Montandon présente deux auteurs des premiers temps du cinéma, nourris de l'imaginaire des contes : en France, Georges Méliès (1861-1938) qui s'inspira surtout, il est vrai, de Perrault, de M^{me} d'Aulnoy ou des *Mille et une nuits*⁸. Et en Allemagne, Charlotte Reiniger (1899-1981), qui s'est rendue célèbre par ses silhouettes de papier découpé, héritage romantique par excellence⁹. Charlotte Reiniger reprit de nombreux contes de Grimm en souhaitant conserver le maximum de fidélité au texte : à partir de 1922 elle adapta *Aschenputtel* et *Dornröschen*, puis *Der gestiefelte Kater*, *Die goldene Gans*, *Der Froschkönig*, *Hänsel und Gretel*; enfin, à Londres, elle créa une *Sleeping Beauty*, et *Snow White and Rose Red*. Artiste d'une grande finesse et d'une grande poésie, elle recevra pour son travail le premier prix du court-métrage à la biennale de Venise en 1955.

Les iconotextes (œuvres dans lesquelles l'écriture et l'image forment un ensemble inséparable, pensé comme un tout) offrent aussi des éléments de modernisation particulièrement intéressants dans le cadre d'une réinterprétation des motifs. Anne-Sophie Gomez analyse le cas le plus singulier de réécritures impertinentes, offertes par Janosch (*Janosch erzählt Grimms Märchen*) en 1972 puis en 1991. Ces réécritures visent un double public, enfantin et adulte, alliant pastiche affectueux, parodie parfois grinçante et « dégrimage » démythificateur. L'hommage reste présent en creux, car les *Kinder- und Hausmärchen* constituent un patrimoine encore d'actualité pour penser le monde. Mais la démythification de certains traits historiquement datés (notamment les valeurs *Biedermeier*) se fait radicale : Janosch actualise ainsi les histoires et leurs enjeux, en inversant avec espièglerie le ton et les schémas ; surtout, il en défait la morale, et refuse aussi bien le pathos que les « fausses illusions¹⁰ » du merveilleux. Les illustrations dont il accompagne ses textes accentuent encore le jeu goguenard avec les stéréotypes idéalisants.

8. Ainsi *Cendrillon ou La Pantoufle mystérieuse*, 1899 et 1912 ; *Barbe-Bleue* et *Le Petit Chaperon rouge*, 1901 ; *Le Royaume des fées*, 1903 ; *Le Palais des mille et une nuits*, 1905.

9. L'art des silhouettes avait pris un immense essor dans les années 1770-1790 et de nombreux artistes y excellèrent, comme Georg Friedrich Ayer, Luise Uttenhofer, Moritz Von Schwind, Philipp Otto Runge...

10. Voir à ce propos le commentaire de Jack ZIPES sur Janosch dans *Les Contes de fées et l'art de la subversion [Fairy Tales and the Art of Subversion]*, 1983], trad. fr. François RUY-VIDAL, Paris, Éditions Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2007, p. 110.

L'image devient ainsi comme le second langage des contes. Aussi la dernière partie de l'ouvrage s'attache-t-elle plus particulièrement au domaine du livre illustré et de l'album, qui reste le terrain de prédilection de la diffusion des contes. Une histoire globale de l'anthologie illustrée montrerait probablement comment la réception des Grimm a été modelée par les évolutions esthétiques et idéologiques qui ont marqué les XIX^e et XIX^e siècles. L'art romantique et l'Art Nouveau ont privilégié une lecture idéaliste et religieuse des contes, tandis que les grandes anthologies des XX^e et XXI^e siècles (Gründ, Belz Verlag, Le Seuil, Hatier, Flammarion, Gallimard, L'École des loisirs, Milan, etc.), ont diversifié leur approche, mettant tour à tour en valeur le facétieux, l'étrange et l'inquiétant. Le plus frappant, sans doute, dans l'illustration contemporaine, au sein des anthologies comme des singletons, est la volonté de revisiter des récits moins connus et d'en montrer la complexité sémantique. Les contes cruels ne sont ainsi plus systématiquement écartés, et certains illustrateurs, soucieux de s'affranchir des critères d'édulcoration imposés dans les publications pour la jeunesse, ont voulu mettre en relief les situations extrêmes (cannibalisme, menaces d'infanticide) qui côtoient les traditionnelles issues réparatrices. Derrière les métamorphoses merveilleuses, les objets magiques et les interventions surnaturelles, c'est toute une réalité sociale sombre et brutale qui se révèle, et est posée comme une fatalité à affronter.

Mais si le conte a pour but de dire les grands traumatismes de l'existence, comment l'image peut-elle prendre en charge cette violence et ces traumatismes ? Cette problématique est un des fils conducteurs qui relient les cinq études rassemblées dans ce dernier volet, celles de Dominique Peyrache-Leborgne, de Christiane Connan-Pintado, de François Fièvre, de Catherine d'Humières et d'Elvira Luengo Gascón. Christiane Connan-Pintado nous offre les résultats d'une recherche centrée sur la diffusion, dans la littérature de jeunesse française, de *Raiponce*, texte resté longtemps méconnu et marginal avant son adaptation au cinéma par les studios Disney. Du fait de la grossesse de la jeune fille et des yeux crevés du prince, le conte « n'est entré en scène que de façon limitée, [et] au prix de divers aménagements et précautions ». Et l'on remarque, parmi les réécritures et modernisations véritablement adaptées pour la jeunesse, des stratégies habiles de distanciation, ou de neutralisation de la cruauté du conte-source, grâce à la substitution de personnages d'animaux aux personnages humains (ainsi chez Yvan Pommaux, dans *Libérez Lili*¹¹).

François Fièvre analyse pour sa part un autre corpus « cruel », celui de *The Juniper Tree*, sélection de contes illustrés par Maurice Sendak en 1973. Dans cette anthologie, Sendak a clairement voulu s'affranchir des « images distrayantes »

11. Yvan POMMAUX, *Libérez Lili*, Paris, L'École des loisirs, 1999.

présentées ordinairement à la jeunesse. Par ses dessins en noir et blanc, imitant les gravures de Dürer, empruntant aussi des traits de style aux premiers grands illustrateurs du XIX^e siècle (George Cruikshank, Ludwig Grimm et Otto Ubbelohde), le livre de Sendak offre une tonalité à la fois mystérieuse et austère, qui correspond bien à la noirceur anxiogène et aux situations traumatiques évoquées dans les récits (sur ce plan le corpus mêle les contes les plus connus aux moins connus, de *Blanche-Neige* et *Hansel et Gretel* à *Hans-mon-hérissou* et au *Conte du genévrier*). Enfin, ce *Conte du genévrier*, classé parmi les plus noirs par Maria Tatar¹², a fait l'objet, pour la première fois en 2012, date du bicentenaire de la première édition des *Kinder- und Hausmärchen*, de deux singletons d'une grande originalité. L'album en français est dû à Gilles Rapaport, tandis que le livre en espagnol est une création de l'artiste chilienne Alejandra Acosta, éditée par Jekyll & Jill, et qui a reçu le prix du meilleur livre édité en Aragon en 2012. Catherine d'Humières montre que la violence du texte et son aspect ténébreux « sont aussi bien rendus par les teintes douces et les découpages d'Alejandra Acosta que par les couleurs stridentes et les pochoirs de Gilles Rapaport ». Prolongeant l'analyse de l'image par celle du conte-type, Elvira Luengo Gascón propose une hypothèse de lecture à partir du motif central du cannibalisme, très présent également dans la tradition orale : l'obsession de manger ou d'être mangé, écho des grandes famines qui ponctuèrent l'Europe d'Ancien Régime, les dérivés du mythe de Chronos en père dévorateur, enfin l'inquiétant pouvoir de la marâtre, sont autant d'éléments rassemblés dans ce petit drame familial d'une rare intensité, et aux accents universels.

À partir de tels éléments, l'on voit à quel point les contes, patrimoine mondial au sens plein du terme, sont loin de n'être que des récits merveilleux, naïfs et édulcorés que l'on réserverait à la lecture enfantine et au divertissement. Au cœur de leurs histoires, demeurent des mythes fondateurs¹³ et des allégories complexes, retravaillés par les siècles mais toujours actifs, et qui sont susceptibles de mieux nous éclairer sur les fondements anthropologiques de notre imaginaire, ainsi que sur les zones obscures du psychisme humain, où se rejouent, au fil des générations, les grands drames existentiels forgés par les lois sociales et les destinées familiales.

12. Maria TATAR, *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

13. Voir sur cette question Antoine FAIVRE, *Les Contes de Grimm. Mythe et interprétation*, Paris, Circé, Cahiers de recherches sur l'imaginaire, 1978. Jack ZIPES, *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1994. Nicole BELMONT, *Paroles païennes. Mythe et folklore des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Imago, 1986 ; et « Conte merveilleux et mythe latent », in *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 206-218.