



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 14, n° 3, Mars-Avril 2013
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7693>

Féeries dialogiques

Muguraş Constantinescu



Féeries, Études sur le conte merveilleux XVII^e-XIX^e siècle, n° 9
(2012) : « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm »,
328 p., EAN 9782843102332.



Pour citer cet article

Muguraş Constantinescu, « Féeries dialogiques », Acta fabula, vol. 14, n° 3, Notes de lecture, Mars-Avril 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7693.php>, article mis en ligne le 07 Mars 2013, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7693

Féeries dialogiques

Muguraș Constantinescu

Le numéro 9 de la revue *Féeries*, bien connue pour les articles et études sur le conte merveilleux qu'elle publie depuis bientôt dix ans, consacre son dossier thématique, coordonné par Ute Heidmann, au dialogisme intertextuel des contes des Grimm. Spécialiste de l'intertextualité des contes, U. Heidmann, réunit des collaborateurs de marque tels Jean Mainil, Cyrille François, Nathalie Prince, Pascale Auraix-Jonchière, Márcio Venício Barbosa, Loreto Núñez et Jean-Michel Adam. Avec ce dernier, elle a déjà publié plusieurs ouvrages dont l'un est une véritable référence pour cette problématique, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*¹. U. Heidmann énonce l'idée d'un dialogisme intertextuel, constitutif des contes européens, qui conduit à un dialogisme intergénérique :

Les analyses comparatives et discursives menées sur le corpus français, italien et latin montrent que le dialogue entre textes est aussi un dialogue entre genres. Perrault, L'héritier et d'Aulnoy inventent de nouvelles formes génériques *en réponse* à celles qui existent déjà, formes génériques qui correspondent mieux à leurs propres époque et culture ainsi qu'à leurs projets discursifs et poétiques respectifs. (« Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », p. 11)

Ce dialogisme intertextuel, se trouvant en relation de complémentarité avec son homologue intergénérique, est l'armature théorique du dossier qui nous intéresse.

Les dialogisme intertextuel chez les frères Grimm

Dans son article inaugurant ces études, U. Heidmann avoue son objectif d'« ouvrir la recherche sur les contes aux études interculturelles ». Elle reprend l'idée déjà lancée dans l'ouvrage de 2010 et dans un article de 2011, publié également dans *Féeries*²: le dialogue entre les textes se manifeste bien dans les contes européens, c'est un dialogue entre les genres qui mène souvent à l'invention de nouvelles formes. En revenant à sa lecture des contes des Grimm, U. Heidmann propose une nouvelle

1

2

interprétation de la collecte entreprise par les deux frères dans un certain contexte ; la chercheuse de Lausanne y saisit l'élaboration d'une scénographie en trompe-l'œil où le terme rare de *Hausmärchen* est choisi de façon stratégique pour servir le projet de « germaniser » les contes européens. La figure stylistique élue par les deux frères, « les contes-épis de blé », a pour objectif de légitimer un nouveau genre en construction, en l'occurrence les « contes pour les enfants et le foyer ». Par cette image, à grand potentiel suggestif et accessible à un large public, les deux collecteurs, qui « cueillent » les contes comme des épis de blé, veulent imposer l'idée de contes allemands authentiques, trouvant leur origine dans une imagination pure, non encore troublée par toute sorte d'influences ou de contacts.

U. Heidmann souligne que l'entrée en dialogue des contes se fait intentionnellement ou non, ce qui relativise une éventuelle déclaration d'intention contraire de tel ou tel conteur ; on retient aussi que la reconfiguration se fait de façon inventive, selon des combinatoires intertextuelles, par des procédés novateurs et qu'il s'agit d'un dialogue très complexe. Une idée originale et moins associée à celle d'intertextualité en général est celle de l'existence d'un phénomène de « sollicitation de futures réponses intertextuelles ». La chercheuse de Lausanne affirme dans ce sens : « on peut dire aussi des contes français aussi bien que de ceux des Grimm qu'il dialoguent également avec "les discours à venir" dont ils pressentent et préviennent les "réactions" » (p. 11). Le dialogue se porte donc en amont et en aval et plusieurs articles du dossier l'illustrent de façon convaincante.

Pour rester en amont, arrêtons-nous brièvement sur l'analyse de Jean Mainil dans son article intitulé « Persinette en Allemagne : le corpus "purement allemand pour sa naissance et sa mise en forme" des frères Grimm » (p. 29-53). Avec finesse et en avançant de bons arguments, l'auteur démontre que le corpus « purement allemand », selon la déclaration des frères Grimm, passe, en fait par le dialogue intertextuel (volontaire ou non) dans le cas du douzième conte de leur recueil intitulé *Rapunzel*. Ce dernier reconfigure des éléments de *Petrosinella* de Giambattista Basile qui avaient déjà été configurés et reconfigurés dans *Persinette*, histoire marquée par « l'expression d'élans galants » (p. 47), due à la conteuse Charlotte-Rose de Caumont de La Force, connue aussi sous le nom de Mademoiselle de La Force.

Se limitant à la recherche d'emprunts ou d'influences, Jean Mainil s'arrête sur les transformations subies par des éléments formels (le couple parental et l'agresseur, la naissance de l'héroïne et la promesse, la rencontre...). Il prend surtout en compte « l'épaisseur textuelle spécifique de chaque conte » (p. 50), chacun des trois conteurs écrivant dans un contexte différent où entrent les préoccupations poétiques, esthétiques, socioculturelles, morales de chaque époque. Avec un brin d'ironie, le chercheur conclut que le conte *Rapunzel* des frères Grimm n'est pas un

conte « purement allemand », mais par sa contribution « originale et visionnaire » un véritable conte « franco-allemand », « purement européen » (p. 53).

Le dialogisme des contes des Grimm en Europe & au-delà

En aval des contes des Grimm, le phénomène très complexe du dialogisme intertextuel se retrouve dans l'espace européen et même extra-européen, notamment au Brésil. Cyrille François démontre que H. C. Andersen réécrit, non directement, *Les Six cygnes* des Grimm, qu'il intitule *Les cygnes sauvages*, mais en procédant à sa manière (ajout de scènes et de descriptions, développement de détails, omniprésence du narrateur, travail attentif du rythme). Nathalie Prince prend pour objet d'étude, quant à elle, un conte de Jean Lorrain, *La Princesse Neigefleur* qui s'avère être une réécriture décadente de *Blanche-Neige* des Grimm. L'écrivain réputé transgressif réinvente le conte qui commence, dans sa version, lorsque Neigefleur est déjà dans le cercueil de verre ; la temporalité se contracte sur une seule journée qui se concentre sur la course de la marâtre, partie à la grotte magique des nains pour « re-tuer » sa belle fille, jusqu'à sa mort atroce, dévorée par les loups. Jean Lorrain procède au réveil de quelques éléments majeurs du conte des frères Grimm dont certains traits sont accentués jusqu'à aboutir à un merveilleux « à la renverse » ; en effet, il n'écrit pas un conte qui puisse frapper l'imaginaire enfantin par ses phrases longues, son vocabulaire et son style fin-de-siècle. Dans son conte, Neigefleur est effacée, disparaît même au profit de la marâtre, la reine Imogine/« Imagine ». Cet effacement de la princesse, en commençant par la transformation de sa polychromie chez Grimm (blanc, noir, rouge) en en phantasme du blanc, de l'ivoire et par son esthétisation extrême, permet à N. Prince de mettre en rapport le conte de Lorrain et la poétique de Mallarmé, Neigefleur et la mallarméenne « Absente de tous les bouquets ».

En changeant d'espace culturel et de genre, mais en se consacrant toujours au personnage de Blanche-Neige, P. Auraix-Jonchière propose une très subtile analyse du dramolet féérique, signé par l'auteur suisse Robert Walser, intitulé, comme chez Grimm, du nom du personnage central. L'histoire s'ouvre après le mariage du « fils de roi » et de Blanche-Neige et les personnages en présence — la Reine, Blanche-Neige, le Prince étranger, le Chasseur — révèlent déjà une réorganisation d'ensemble, car la Reine a été épargnée de la punition mortelle et le Chasseur devient, de simple adjutant, un protagoniste. Il s'agit d'une réécriture du conte matriciel, d'une « perversion du merveilleux » (p. 113), « attentatoire au texte initial » (p. 114), pour reprendre les termes de Jean Palacio, cité par la chercheuse

de Clermont-Ferrand ; il s'agit par ailleurs d'un changement de genre, au moins en raison de la mise en vers et de la mise en scène. Trois procédés sont mis en place pour ces complexes jeux de reconfiguration générique et textuelle ; le brouillage (le paradigme de la filiation est perturbé, des effets d'étrangeté et de proximité apparaissent dans le rapport parental), le déploiement par métaphorisation (la biche-fille, sacrifiée par le Chasseur et traquée par le Prince, la pomme empoisonnée, teintée aussi du motif biblique de la Faute originelle, la neige et ses valeurs symboliques de fragilité, de chasteté, de rêverie) et, enfin, la greffe d'un motif exogène (le baiser, devenu référent multiforme).

Les distorsions du récit de référence ont aussi une seconde finalité, celle de transformer le dit du conte en matière poétique, processus bien abouti chez Walser, comme le fait remarquer avec finesse P. Auraix-Jonchière :

Le canevas narratif oscille et se défait, le statut des personnages vacille, le texte de référence lui-même s'estompe, sujet au brouillage et support de greffes multiples, mais corrélativement un processus de poétisation est à l'œuvre. (p. 137)

Pour certains auteurs, le corpus comprend des textes proches de l'époque contemporaine. Avec l'article de Márcio Venício Barbosa, « Reconfigurations couleur locale : *Le Petit Chaperon rouge* et *Rotkäppchen* au Brésil » (p. 139-160), la reconfiguration des contes des Grimm se place dans un espace non-européen, assez lointain, le Brésil, et se passe dans une époque plus proche, notamment celle de la dictature militaire qui domine le pays de 1964 à 1985. À travers quatre réécritures, plus marquées par un caractère dialogique, dont les trois premières, représentatives d'une certaine « irrévérance brésilienne » (p. 141), à la différence de la dernière, porteuse d'un sens tragique, Márcio Venício Barbosa montre que la reconfiguration du conte, par une recontextualisation, a également lieu dans d'autres espaces culturels, offrant une réponse au conte européen, tout en étant imprégnée par la couleur locale. Son corpus comprend *Chapeuzinho Vermelho*, parodie humoristique du discours universitaire et scientifique par Millôr Fernandes (1967), *Chapeuzinho vermelho de raiva* (Petit chaperon rouge de rage) de Mario Prata (1970), conte dans lequel le loup, travesti en grand-mère, est ridiculisé dans ses préoccupations pour son apparence, *Chapeuzinho Amarelo* (Chaperon jaune), poème destiné aux enfants écrit par Chico Buarque (1979) et de *Fita verde no cabelo* (Ruban vert sur les cheveux) de Guimarães Rosa, « nouvelle vieille histoire » dans laquelle à la fin la jeune fille rencontre non pas le loup mais la mort (de sa grand-mère). On remarque aussi l'intérêt particulier du chercheur de l'Université Fédérale du Rio-Grande do Norte pour un imaginaire spécifiquement brésilien qui intègre pourtant des figures comme le « grand loup européen » (p. 139) de Perrault ou des Grimm, mis en relation avec les peurs enfantins.

Pourrat & son double dialogue avec Perrault & Grimm

Dans son article très érudit et élaboré, véritable étude de référence, « Le dialogue intertextuel du *Trésor des Contes* d'Henri Pourrat avec les Grimm et Perrault » (p. 161-196), J.-M. Adam choisit un corpus de douze contes pour étudier le dialogue intertextuel en amont et en aval des frères Grimm, à partir de quatre contes de Perrault : *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Belle au bois dormant*, *Barbe bleue*. Il y cherche les effets de sens de la « reconfiguration » d'un texte par un autre, de Pourrat par Perrault et par Grimm, sans oublier les conteurs-informateurs du conteur auvergnat, autour des figures comme Aschenputtel et Marie-Cendron, Rotkäppchen et le Chaperon rouge, Dornröschen et La Belle au bois dormant, Blaubart et Barbe-Bleue, toutes déjà présentes, même si sous d'autres noms, chez Perrault. Selon l'auteur, très attentif aux différences entre ces contes, les histoires de *Marie-Cendron* (1948), du *Chaperon rouge* (1949), de *La Belle au bois dormant* (1953) et de *La Barbe-Bleue* (1957), proposées par l'écriture très littéraire de Pourrat dans son *Trésor des contes*, reconfigurent, dans un double dialogue intertextuel (et même triple, dirions-nous, si l'on prend en considération les conteurs-informateurs), les textes de Perrault et des Grimm.

Le parti pris de ce spécialiste chevronné de textualité et d'intertextualité est que « l'universalité ne permet pas de penser les spécificités », que le recours aux « contes-types » empêche d'entrer « dans la spécificité de chaque conte et les projets d'auteurs situés socio-historiquement et esthétiquement » (p. 194). Il évoque, à l'appui, les idées de Saussure qui le dit nettement :

Chacun des personnages est un symbole dont on peut voir varier [...] a) le nom, b) la position vis-à-vis des autres, c) le caractère, d) la fonction, les actes. Si un nom est transposé, il peut s'ensuivre qu'une partie des actes sont transposés et réciproquement, ou que le drame tout entier change par accident de ce genre. (Saussure, cité par J.-M. Adam, p. 166).

Et le chercheur de Lausanne de suivre les transpositions qui concernent son corpus, constellation familiale qui change, accidents en tout genre, finalement, l'histoire entière qui change lorsque le nom est transposé.

À travers des analyses comparatives approfondies et particulièrement fines des contes choisis, J.-M. Adam démontre qu'en « re-racontant » ces histoires, Pourrat les fait signifier autrement, dans une aire culturelle différente, l'Auvergne (même si le conteur ne donne que quelques touches régionales, en évitant une régionalisation

réductrice), et dans un temps différent, la première moitié du xx^e siècle, qui a bien profité des débats entre « folkloristes » et « écrivains » au sujet du conte.

Pourrat se considère lui-même comme un « collecteur », un « transcripteur » de contes, embrassant l'éthique de l'authenticité et de la fidélité documentaire, en comprenant par cela qu'il « restaure » les contes, en s'aidant d'éléments pris dans d'autres contes oraux ou imprimés, car lorsqu'ils lui arrivent « tout aplatis et desséchés, il faut essayer de leur rendre vie et sève, en leur faisant retrouver leur fraîcheur à la source qui sourd dans l'herbe » (Pourrat, cité par Adam, p. 169). Fidèle à son éthique de collecteur-transcripteur, Pourrat se fie à ses notes et souvenirs d'écoute et il cherche un effet de vocalité évocateur du contage oral, comme l'observe avec pertinence J.-M. Adam :

L'écriture au long cours du *Trésor des contes* a été pour lui l'occasion d'un travail sur le 'souvenir du conte dit et entendu' et d'une recherche d'un effet de vocalité ressemblant au contage oral. (p. 174)

Avec un plaisir de véritable chercheur, l'auteur identifie et analyse plusieurs indices de vocalité chez Pourrat dont on retient les exclamatives, l'usage fréquent de « voilà », les formes d'interpellation de l'auditoire, l'introduction des expressions orales, l'emploi des énoncés formulaires etc.

Les analyses comparatives montrent avec des arguments convaincants que « [...] les quatre contes choisis de H. Pourrat ne reconfigurent pas un des deux textes antérieurs, mais généralement les deux à la fois, dans un double dialogue intertextuel en même temps très proche et très différent des textes antérieurs » (p. 167). Les conclusions de J.-M. Adam pourraient très bien servir de conclusions pour tout le dossier. Elles portent sur « l'intensité et la complexité du jeu intertextuel » (p. 193), sur l'importance d'une « analyse de la densité textuelle et intertextuelle de contes qui ne cessent de nous étonner par l'épaisseur sémantique » (p. 195).

L'appareil paratextuel des Grimm – les témoignages

Tout au long du dossier, plusieurs chercheurs montrent l'importance et l'intérêt du paratexte des contes des frères Grimm qui contient préfaces, annotations, considérations sur la littérature, témoignages, en s'arrêtant, en général, aux préfaces.

L'article de L. Núñez s'attarde sur cette problématique mais en se concentrant sur les témoignages. La jeune chercheuse de Lausanne commence par faire l'inventaire des éditions — en 1812, le premier volume des *Contes pour les enfants et la maison collectés par les Frères Grimm*, en 1815, un deuxième, ensuite un troisième en 1822 — pour remarquer que l'ouvrage a constamment été réédité et traduit. Les deux frères l'ont remanié et augmenté d'une édition à l'autre.

L'intérêt de L. Núñez se porte vers le troisième volume, qui comprend des annotations, des « Témoignages » (*Zeugnisse*) et une section « Littérature » (*Literatur*) que les frères eux-mêmes estiment d'un « usage scientifique », pour un public restreint. Comme elle considère cet appareil paratextuel très important pour la recherche sur le conte (même si elle y trouve des erreurs et inexacitudes qui relativisent leur scientificité proclamée), l'auteur se propose de rendre plus accessible la partie des « Témoignages » et la section « Littérature ».

Dans la première partie de son étude, consacrée aux « Témoignages », L. Núñez cherche un sens à leur emplacement au sein de l'œuvre et à leur présentation chronologique. Par leur position après les contes à partir de la troisième édition, cette section sert à consolider le projet des Grimm. Son attention se tourne également vers la sélection des sphères linguistiques et culturelles des Grimm, les termes étrangers (espagnols, italiens, anglais, grecs) choisis pour traduire par équivalence leur concept de *Märchen*, la manière dont ils manient les citations et les sources des « Témoignages » pour légitimer leur « scénographie » et le projet des *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Par ailleurs, Loreto Núñez propose une traduction française inédite du début de la section « Littérature ». Comme les frères Grimm y traitent des recueils de conteurs italiens (Straparola, Basile), des *Gesta Romanorum*, des contes d'Espagne et des conteurs français comme Perrault et Madame d'Aulnoy, cette dernière section éclaire bien le contexte culturel européen dans lequel ils veulent placer leur contes.

Le dossier coordonné par Ute Heidmann renforce, par de nombreux renvois, l'idée du dialogisme des contes de Perrault avec ceux de la culture latine, italienne ou française. Il impose et développe une nouvelle lecture des contes des frères Grimm, qui, malgré leur scénographie et leur projet qui cherche à prouver que les « contes pour les enfants et le foyer » sont purs de tout contact avec d'autres cultures, notamment la culture française, ne peuvent pas se soustraire à un dialogisme intertextuel très complexe. Ce dernier est alimenté par un « potentiel de

renouveau » spécifique aux contes européens, qui semble toutefois s'étendre au-delà des frontières du vieux continent.

On remarque, en général, la préférence des chercheurs pour des œuvres de l'espace culturel européen — allemand, français, danois, suisse — mais également une ouverture vers des cultures plus lointaines, en l'occurrence brésilienne, même si l'on peut supposer que des phénomènes semblables à ceux analysés par Márcio Venício Barbosa se sont développés ailleurs. Nous pensons que des prolongements de cette ouverture seraient opportuns vers d'autres espaces culturels d'une part, vers des textes contemporains, notamment ludiques, d'autre part. Le présent dossier annonce et sollicite donc une suite, une série d'autres contributions.

PLAN

- [Les dialogisme intertextuel chez les frères Grimm](#)
- [Le dialogisme des contes des Grimm en Europe & au-delà](#)
- [Pourrat & son double dialogue avec Perrault & Grimm](#)
- [L'appareil paratextuel des Grimm – les témoignages](#)

AUTEUR

Muguraş Constantinescu

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mugurasc@gmail.com