



Féeries

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

13 | 2016

Contes et morale(s)

Contes pour enfants ou livre d'éducation ?

Albert Ludwig Grimm et les « frères Grimm » autour de S(ch)neewittchen

*Children Fairy Tales or Educational Primer? Albert Ludwig Grimm and the
« Brothers Grimm » about S(ch)neewittchen*

Joëlle Légeret



Édition électronique

URL : <http://feeries.revues.org/1014>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2016

Pagination : 217-234

ISBN : 978-2-8310-335-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Joëlle Légeret, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? », *Féeries* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 29 avril 2017. URL : <http://feeries.revues.org/1014>

Joëlle Légeret

Université de Lausanne / Centre de recherche en langues
et littératures européennes comparées (CLE)

CONTES POUR ENFANTS OU LIVRE D'ÉDUCATION ?
ALBERT LUDWIG GRIMM ET LES « FRÈRES GRIMM » AUTOUR DE
S(CH)NEEWITTCHEN

Alles aber, was aus mündlicher Ueberlieferung hier gesammelt worden, ist sowohl nach seiner Entstehung als Ausbildung [...] rein deutsch und nirgends her erborgt, wie sich, wo man es in einzelnen Fällen bestreiten wollte, leicht auch äußerlich beweisen ließe.
Cependant, tout ce qui a été recueilli ici de vive-voix² est purement allemand non seulement par sa création mais encore par son développement [...] et n'est emprunté de nulle part, comme cela, bien qu'on ait voulu le contester pour des cas isolés, pourrait être prouvé facilement et explicitement.

DANS CET EXTRAIT TIRÉ DE LA PRÉFACE au second volume de la première édition des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*³ (1815) sont établis les éléments constitutifs de la scénographie⁴ du recueil : la négation d'une écriture auctoriale au

1. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* [1815], vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel (...) von Heinz Rölleke, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, vol. 2, 1986, p. XI. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont miennes.

2. Sur la traduction de l'expression « *aus mündlicher Ueberlieferung* » par « de vive-voix », voir U. Heidmann, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries*, n° 9, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », 2012, note 26, p. 18.

3. Par la suite, le titre complet sera abrégé *KHM* dans le texte.

4. D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 190-202.



profit d'une collecte de récits transmis oralement, l'affirmation de l'origine et de la nature authentiquement allemandes des textes et la réfutation de toute source étrangère. Les propos tenus par Jacob et Wilhelm Grimm ont suscité — et suscitent toujours — l'adhésion de tout un pan de la critique, notamment de la critique folkloriste, qui, voyant dans les *KHM* le témoignage ethnologique d'une tradition populaire et le reliquat d'un patrimoine ancestral, a érigé la forme générique très particulière construite par les deux frères comme genre universel du conte.

Ce processus d'universalisation et de canonisation a également profité à la vision morale propre aux *KHM*, laquelle fait souvent, si ce n'est toujours, office de prisme pour définir les textes que nous appelons communément « contes » et dont la suprématie dissimule le fait, qu'au début du XIX^e siècle, les Grimm sont de nouveaux venus sur la scène littéraire allemande. Cette scène est alors saturée par la production de recueils de *Märchen* (« contes »), issus de la réception du corpus des contes français surtout. Les traductions et réécritures de ce corpus aboutissent à la constitution de multiples variations génériques, telles que les « contes de fées » (« *Feenmärchen* »), les « contes d'art » (« *Kunstmärchen* »), les « contes du peuple » (« *Volksmärchen* ») ou encore les « contes pour enfants » (« *Kindermärchen* »), et donnent lieu à d'intenses débats esthétiques et idéologiques sur les différences entre les formes génériques⁵ et leurs portées morales respectives. À l'instar des échanges littéraires et culturels instaurés par les écrivains français de l'âge classique analysés par Ute Heidmann dans une contribution antérieure à la revue *Féeries*⁶, l'émulation créatrice et intellectuelle en vigueur dans les pays germanophones au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle peut être appréhendée en termes d'« expérimentation générique », c'est-à-dire de « dialogue [entre] les membres d'une même communauté discursive dont les écrits se répondent et s'élaborent en une interaction intense, autant sur le mode de la complicité que sur celui de la contre-proposition⁷ ». Wieland, Musäus, Naubert, Tieck, Brentano ou encore Albert Ludwig Grimm forment la communauté discursive pratiquant le genre *Märchen* avec laquelle Jacob et Wilhelm Grimm dialoguent et auxquels ils répondent avec leurs *KHM*, engageant de ce fait un pro-

5. À ce sujet, je renvoie à la très riche étude de M. Grätz, *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1988.

6. U. Heidmann, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries*, n° 8, « Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents », 2011, p. 45-69.

7. U. Heidmann, « Intertextualité et dialogicité des contes », dans U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 45.

cessus de « dialogisme intertextuel⁸ » qui est en totale contradiction avec leur revendication de n'avoir rien « emprunté » (« *erborgt* »). Par conséquent, cette scène de parole dont j'ai rapidement esquissé les contours relèverait, comme l'a suggéré et montré Ute Heidmann dans son analyse de la scénographie du recueil de 1812⁹, d'un « trompe-l'œil » dissimulant la véritable situation de communication des textes collectés. S'inscrivant à la suite de ses travaux, la présente contribution s'attachera à dévoiler comment les Grimm fabriquent un de leurs textes les plus célèbres, *Sneewittchen*, par un dialogue dissimulé et conflictuel avec un auteur aujourd'hui tombé dans l'oubli, Albert Ludwig Grimm. Nous verrons comment chaque œuvre détermine un rapport à la morale différent.

Rhétoriques de la concurrence au seuil des recueils

Partir de l'hypothèse que l'œuvre des Grimm « construit ses effets de sens en réponse à d'autres contes et à d'autres types de textes et de discours, dans un jeu perpétuel de différenciation, de variation et de renouvellement de sens¹⁰ » permet de déjouer les stratégies de dissimulation et de détournement des intertextes que les *KHM* mettent en œuvre pour créer des récits simples, « purs », « authentiquement allemands » et purgés de toute influence allogène. En effet, bien loin d'indiquer les intertextes comme tels, les Grimm renversent l'ordre chronologique en détournant les intertextes qu'ils présentent comme des versions dénaturées des récits dont ils auraient restitué la forme authentique¹¹. Ainsi, les nombreux noms listés dans la préface de 1812, tels Cervantès, Perrault, Basile ou Straparola, ne sont pas cités à titre d'auteurs, mais de « voix » (« *Stimmen* ») parmi d'autres ayant conté des récits de manière approximative par rapport à la pureté dans laquelle les Grimm disent les avoir saisis¹²; autrement dit comme des « utilisateurs secondaires » (« *Sekundärverwerter*¹³ ») d'une matière préexistante à leurs textes. Les Grimm se montrent d'autant plus virulents à

8. U. Heidmann, art. cité, 2012, p. 10-11.

9. *Ibid.*, p. 12-14.

10. U. Heidmann, « Intertextualité et dialogicité des contes », dans : U. Heidmann et J.-M. Adam, ouvr. cité, p. 37.

11. U. Heidmann, art. cité, 2012, p. 23-25.

12. Voir à ce sujet L. Núñez, « Les commentaires paratextuels des *Kinder- und Hausmärchen*, *gesammelt durch die Brüder Grimm* », *Féeries*, n° 9, 2012, p. 197-247

13. S. Pabst, « Zerstreute Autorschaft. Anonymität als Autorisierungsfunktion Grimmscher Märchen », *Fabula*, n° 55 (1-2), 2014, p. 140.

l'égard d'un de leurs contemporains, qu'il est, de surcroît, doté du même patronyme qu'eux : Albert Ludwig Grimm, désigné par eux comme le « maître d'école de Weinheim » (« *Weinheimer Schulmeister* »).

L'étude des seuils¹⁴ des textes des trois auteurs révèle les termes, les tenants et les aboutissants de cette « concurrence mal aimée¹⁵ » qui est d'abord une lutte pour une place dans le champ littéraire, au sens bourdieusien du terme. La première offensive est lancée par Jacob et Wilhelm Grimm en 1812. Au sein d'une note dans laquelle ils recensent et jugent différents recueils de *Märchen* de langue allemande parus depuis 1787, ils discréditent l'œuvre de leur homonyme en ces termes :

[...] *ausdrücklich aber muß noch bemerkt werden, daß eine vor ein paar Jahren von einem Namensverwandten A. L. Grimm unter dem Titel : Kindermärchen zu Heidelberg herausgekommene, nicht eben wohl gerathene, Sammlung mit uns und der unsrigen gar nichts gemein hat*¹⁶.

[...] mais il faut surtout expliciter qu'un recueil paru il y a quelques années à Heidelberg, d'un homonyme, A. L. Grimm, sous le titre de *Contes pour enfants*, n'a rien en commun avec nous, ni avec notre recueil.

Cette remarque témoigne de la crainte des Grimm d'être confondus avec l'écrivain et pédagogue Albert Ludwig Grimm. Ce dernier, après avoir collaboré, comme les deux frères sans qu'ils ne se soient jamais rencontrés physiquement, à l'anthologie dirigée par les romantiques, Heidelberg Achim von Arnim et Clemens Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), venait de faire paraître, seulement trois ans avant eux, son premier recueil intitulé *Kindermärchen von Albert Ludewig Grimm* chez Mohr et Zimmer à Heidelberg. Il s'agit donc d'abord d'une lutte pour l'utilisation et la reconnaissance d'un nom commun qui poursuivra les trois auteurs tout au long de leur carrière littéraire, mais qui semble avoir eu plus d'effets néfastes sur celle d'Albert Ludwig que sur celle de Jacob et Wilhelm si l'on en juge ce texte tiré de la préface d'un recueil tardif du premier, en 1868 :

Der Verfasser dieser Jugendausgabe des Musäus setzt auch auf diese, wie er bei allen seinen Schriften gethan, seinen Namen mit Vornamen. Er thut und that das, um zu verhüten,

14. J'emprunte à Genette le terme de *seuils* qu'il utilise pour désigner le paratexte d'une œuvre, « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs [...], une zone non seulement de transition, mais de *transaction* », dans G. Genette, *Seuils* [1987], Paris, Seuils, coll. « Points », 2002, p. 7-8.

15. « *ungeliebte Konkurrenz* » selon les termes de T. Ruf, *Die Schöne aus dem Glassarg: Schneewittchens märchenhaftes und wirkliches Leben*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 37.

16. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. XIX-XX.

*daß man ihn nicht irrthümlich mit den auch von ihm hochgeachteten Brüdern Jakob und Wilhelm Grimm verwechsle, und um so zu bewähren, daß er durchaus nicht die Absicht habe, sich durch solches Mißverständnis eines Theiles ihres verdienten Ruhmes oder sonstigen Vortheils theilhaft zu machen*¹⁷.

L'auteur de cette édition pour la jeunesse de Musäus, indique aussi sur celle-ci, comme il l'a fait pour tous ses écrits, son nom avec son prénom. Il le fait et l'a fait afin d'éviter qu'on ne le confonde à tort avec les très estimés, aussi par lui, frères Jacob et Wilhelm Grimm, et pour se garder ainsi de n'avoir jamais l'intention de tirer profit d'une partie de leur gloire méritée ou de tout autre avantage par un tel malentendu.

La mise au point opérée par Albert Ludwig Grimm est motivée par la parution d'un article à son sujet daté de 1866, dans lequel il était considéré comme un imitateur des « célèbres collecteurs de contes et de légendes » (« *berühmten Märchen- und Sagensammler*¹⁸ »). Afin de remédier à cette erreur, il rappelle que la publication de son recueil *Kindermärchen* est antérieure à celui des Grimm et insiste sur le succès rencontré par son importante production écrite, succès qu'il juge à l'aune du nombre des rééditions et tirages.

Dans la préface au second recueil qu'il fait paraître en 1816, *Lina's Märchenbuch. Eine Weyhnachtsgabe von Albert Ludwig Grimm*, le pédagogue répond explicitement à la note des Grimm de 1812, en reprenant à deux reprises l'expression employée par les frères, d'un « homonyme » (« *von einem Namensverwandten* »), pour les désigner ironiquement. Après avoir critiqué le récit des Grimm « Von Johannes-Wassersprung und Caspar-Wassersprung » (ce texte sera par ailleurs supprimé des *KHM* à partir de la seconde édition, en 1819), il atteste de la réception enthousiaste de son premier recueil, autant dans la presse qu'auprès de jeunes lecteurs de toute couche sociale. Mais surtout, il reproche aux Grimm leur style ordinaire et commun et les nombreuses répétitions au sein de leurs recueils. Ce faisant, il souligne par contraste le rôle du poète dans l'écriture des contes pour enfants :

*Gleichwohl finde ich mich durch die Vorrede meiner Herren Namensverwandten in dem ersten Theile ihrer Sammlung zu einigen Worten darüber veranlaßt. In kindlicher Einfachheit müssen freylich die Märchen für Kinder erzählt werden. Aber dazu gehört ein ganz idealer Erzähler, den man nicht in der ersten besten Kindermagd unserer Tage findet; und fehlt dieser, so muß der Dichter seine Stelle vertreten*¹⁹.

17. A. L. Grimm, *Musäus' Volksmärchen der Deutschen. Für die Jugend ausgewählt und erzählt von Albert Ludwig Grimm*, Leipzig, Gebhardt, 1868, p. IV.

18. *Ibid.*

19. A. L. Grimm, *Lina's Märchenbuch. Eine Weyhnachtsgabe von Albert Ludwig Grimm. Mit Kupfern*, vol. 1, Frankfurt am Main, bei den Gebrüdern Wilmans, 1816, n. p.

Néanmoins, je me vois incité par la préface de Messieurs mes homonymes dans la première partie de leur recueil à dire quelques mots à ce sujet. C'est avec une simplicité enfantine que les contes pour enfants doivent être racontés. Mais cela exige un narrateur vraiment idéal, que l'on ne trouve pas chez n'importe quelle nourrice de nos jours; et s'il fait défaut, alors le poète doit prendre sa place.

Outre les raisons commerciales et économiques de la dispute entre les trois écrivains que confirme la correspondance de la fratrie des Grimm²⁰, les propos d'Albert Ludwig Grimm traduisent des préoccupations poétiques quant à la juste manière de raconter, et donc d'écrire, des contes pour enfants. Loin de n'être que le fruit d'une relation concurrente pour l'utilisation d'un nom identique ou la conquête de parts de marché, le différend qui oppose les trois auteurs et leurs textes respectifs résulte surtout d'une conception de la littérature de jeunesse, d'inscription dans des formes génériques et de rapports à la morale différents.

« [...] je suis convaincu que la jeunesse doit avoir des contes. »

L'œuvre d'Albert Ludwig Grimm, théologien de formation, est composite et génériquement hétérogène, mais atteste une prédilection pour la littérature de jeunesse²¹, à un moment où elle est en pleine constitution dans les états allemands et suscite de nombreux débats²². Il n'aura de cesse dans toute sa production écrite de défendre une certaine conception de la littérature de jeunesse qu'il met en place dès 1808. Selon lui, le *Märchen* peut être tout aussi utile, si ce n'est plus, pour éduquer les enfants que d'autres genres mobilisés à l'époque, comme les *exempla* :

*Aber dennoch steht meine Ueberzeugung fest, daß die Jugend Märchen haben muß. Märchen-Poesie ist, möchte ich sagen, die Poesie der Kindheit[,] des poetischen Lebensalters. Das Interesse, das Kinder daran nehmen, ist Beweis dafür*²³.

20. Wilhelm Grimm impute notamment le faible nombre de ventes de la seconde édition des *KHM* à la publication d'une traduction des *Mille et Une Nuits* à destination des enfants par son concurrent. Voir à ce sujet la thèse d'E. Reimer, *Albert Ludwig Grimm (1786-1872). Leben und Werk*, Bergische Universität Wuppertal, 1985, p. 276-279.

21. Je retiendrai ici la définition minimale de Nathalie Prince qui considère la littérature de jeunesse comme une littérature « dédiée » : « Elle est une littérature destinée à un public identifié comme jeune », dans *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll. « U — Lettres », 2010, p. 11.

22. M. Grätz, *Das Märchen in der deutschen Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 171-187.

23. A. L. Grimm, *Kindermärchen* [1809], mit einem Nachwort und Kommentaren von Ernst Schade, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1992, p. III-IV.

Mais malgré tout je suis convaincu que la jeunesse doit avoir des contes. La poésie-des-contes est, je dirais, la poésie de l'enfance, de l'âge de vie poétique. L'intérêt que les enfants y prennent en est une preuve.

L'argument principal réside dans le plaisir que procure la narration d'un conte aux enfants. Albert Ludwig Grimm, fort de son expérience de pédagogue, répète dans les trois préfaces aux *Kindermärchen* (1808, 1816 et 1839) ne proposer aucun texte qui n'ait auparavant été approuvé par les enfants, ajoutant des anecdotes à ce sujet. De cet argumentaire l'auteur tire une parabole, en guise de préface, qui inaugure une anthologie en sept volumes qu'il fait paraître dès 1820, *Märchen-Bibliothek für Kinder. Aus den Märchen aller Zeiten und Völker ausgewählt und erzählt von Albert Ludwig Grimm*²⁴. Ce texte intitulé « *Der Wundergarten* » (« Le Jardin des merveilles ») raconte l'histoire d'un jardin merveilleux fermé pendant des années en raison des dangers qu'il présente pour les enfants non mis en garde par leurs parents. Un maître débarrasse le jardin de ses périls et le sécurise avant de rouvrir ses portes aux enfants. Bien qu'il se heurte au scepticisme des adultes qui ne comprennent pas l'utilité de merveilles aussi désuètes, la joie des enfants qui y jouent et leur gratitude suffisent à conforter le maître dans son entreprise²⁵.

Cette parabole affirme la nécessité de l'action d'une tierce personne afin de permettre aux enfants d'accéder au jardin des merveilles sans courir de risques. Il en va de même pour la lecture des contes qui ne peut se passer d'une médiation adulte, garante de la morale, d'après Albert Ludwig Grimm : le double destinataire est l'une des spécificités de la littérature de jeunesse selon Nathalie Prince²⁶. *Kindermärchen*, dont le frontispice représente justement un pédagogue dans un intérieur lettré à qui un petit garçon tend un livre face à une assemblée d'enfants, est ainsi destiné « aux parents et aux éducateurs » (« *An Aeltern und Erzieher* »), pour qu'« [ils se chargent] de la lecture à haute voix pendant les heures du soir » aux enfants (« *weil ich wünschte, daß Ihr in den Abendstunden [...] das Vorlesen üubernähmet*²⁷ »). Afin de faciliter cette lecture à haute voix, il est nécessaire de trouver le juste ton apte à transmettre une leçon morale simple. Le choix de *Schneewittchen*, pièce de théâtre relatant un petit drame familial,

24. Les cinq premiers volumes (1820-1823) sont consacrés à la traduction et la réécriture des *Mille et Une Nuits* à l'attention des enfants, *Märchen der Tausend und Einen Nacht für Kinder*.

25. A. L. Grimm, « Der Wundergarten. (Statt der Vorrede.) », dans *Märchen-Bibliothek für Kinder. Aus den Märchen aller Zeiten und Völker ausgewählt und erzählt von Albert Ludwig Grimm. Erster Band. Mit einem Kupfer*, Frankfurt am Main, bei den Gebrüdern Wilmans, 1820, p. V-XVI.

26. N. Prince, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 15-16.

27. A. L. Grimm, *Kindermärchen* [1809], éd. citée, p. IV.

dans laquelle chaque personnage s'exprime dans un registre de langage propre selon son statut social et qui comprend deux chansons²⁸, convient parfaitement aux clés de lecture délivrées par Albert Ludwig Grimm et à sa conception du genre *Kindermärchen*.

« [...] qu'il devienne aussi un véritable livre d'éducation. »

Si le conte pour enfants ne saurait faire l'économie d'une voix médiatrice indispensable à la transmission d'une morale, c'est précisément ce défaut de narrateur — et donc de (juste) morale — que le pédagogue reproche aux *KHM* dans la préface à *Lina's Märchenbuch* déjà évoquée. Il va jusqu'à condamner sans appel le recueil de Jacob et Wilhelm Grimm, lui refusant l'étiquette d'« écrit pour les enfants » (« *Kinderschrift* ») :

Als ein Buch, das Kindern in die Hände gegeben werden kann, darf man jene Sammlung aber keineswegs ansehen, wenn auch alles Erwähnte unerwiesen oder unschädlich wäre. Ich habe es immer nur mit dem größten Mißfallen in Kinderhänden gesehen [...] und Väter und Erzieher werden hier, wie an noch mehreren Orten, Ursache genug finden, ihm nicht den Namen einer Kinderschrift beyzulegen, was es auch nach der Ansicht der Herren Herausgeber wohl gar nicht seyn soll²⁹.

On ne doit absolument pas considérer ce recueil-là [le recueil des Grimm] comme un livre qui puisse être mis entre les mains d'enfants, même si tout ce qui a été mentionné s'avérait faux et inoffensif. Je l'ai toujours vu avec le plus grand désarroi dans les mains des enfants. [...] et pères et éducateurs trouveront ici, comme à beaucoup d'endroits encore, suffisamment de raisons de ne pas lui attribuer le titre d'un « écrit pour enfants », ce qui ne doit pas du tout être le cas de l'avis de Messieurs les éditeurs.

Cette critique est recopiée, mot pour mot, par Wilhelm Grimm en 1819, dans son exemplaire imprimé de la seconde édition des *KHM*, comme le remarque Heinz Rölleke³⁰. Malgré la relative absence du nom d'Albert Ludwig Grimm dans la critique grimmienne, il est donc évident qu'il joue un rôle de premier plan dans l'entreprise des *KHM* et dans sa réorientation pour jeunes lecteurs. Car le projet poétique originel des *KHM* de 1812 n'est pas la livraison d'un recueil pédagogique à l'usage des enfants, contrairement à l'opinion commune, mais la sauvegarde du patrimoine populaire allemand et de la « poésie du peuple » (« *Volkspoesie* ») par la transcription

28. A. L. Grimm composa même la musique pour les chansons et annexa les partitions au texte de la seconde édition.

29. A. L. Grimm, *Lina's Märchenbuch*, éd. citée, n. p.

30. H. Rölleke, « Zur Charakterisierung der Zweiaufgabe », dans J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm* [1819], nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, herausgegeben von Heinz Rölleke, vol.2, Köln, Diederichs, 1982, p. 573.

fidèle de récits prétendument « récoltés de vive-voix » (« *nach mündlicher Ueberlieferung gesammelt*³¹ ») dans les contrées rurales de la Hesse. Certes, l'enfant est bien présent sur la scène des recueils de Jacob et Wilhelm Grimm : dans le titre d'abord, puis en la personne du « petit Johannes Freimund » (« *für den kleinen Johannes Freimund* »), le fils d'Achim et d'Elisabeth von Arnim, respectivement commanditaire et dédicataire des *KHM*³². Cependant, l'enfance est convoquée à titre de concept philosophique. Dans la préface de 1812, les Grimm établissent une relation analogique entre enfance et poésie : « Ces poèmes sont traversés par la même pureté qui nous fait apparaître les enfants si merveilleux et bienheureux [...] » (« *Innerlich geht durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und seelig erscheinen*³³ [...] »). Se dessine alors une image idéale de l'enfant calquée sur les idées de Johann Gottfried von Herder, faisant allusion non pas à l'enfant en tant que tel, mais à l'origine pure de toutes choses, et donc à l'origine de la poésie et des *KHM* par extension. Et c'est parce que les récits portent en eux cette innocence, garante de leur authenticité, qu'ils peuvent, fortuitement et de manière secondaire, délivrer une leçon morale :

*In diesen Eigenschaften aber ist es gegründet, wenn sich so leicht aus diesen Märchen eine gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart ergibt; es war weder ihr Zweck, noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus, wie eine gute Frucht aus einer gesunden Blüthe ohne Zutun der Menschen*³⁴.

C'est cependant sur ces qualités que se fonde un bon enseignement, un usage pour le présent qui résulte de ces contes ; ce n'était pas leur but, et ils n'ont pas été inventés pour cela, mais il [l'enseignement] s'en dégage comme le bon fruit d'une fleur saine, sans intervention des hommes.

Le pédagogue de Weinheim avait finalement bien compris que la forme générique mise en place par ses concurrents n'était pas destinée prioritairement aux enfants, ce qui n'est pas le cas d'autres contemporains des Grimm, qu'ils soient des proches comme von Arnim et Brentano, ou des détracteurs comme Büsching, Voß et Rüh, qui reprochent dans leurs recensions le caractère violent et/ou licencieux de certains textes, les contenus scientifiques, l'absence d'images ou encore un style brut et

31. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1815], vol. 2, 1986, p. XI.

32. Voir la scénographie familiale de 1812, analysée par Ute Heidmann dans « Le dialogisme intertextuel des Grimm », art. cité, p. 16.

33. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. VIII.

34. *Ibid.*, p. XII-XIII.

décousu, inappropriés à des contes pour enfants³⁵. Face à cette (mauvaise) réception de leur œuvre, Jacob et Wilhelm Grimm auraient pu répondre aux critiques en précisant leur véritable projet poétique et discursif. Ils vont au contraire, en quête d'un succès commercial et d'une reconnaissance dans le champ littéraire et académique, abonder dans le sens du lectorat et tenter de concilier leur scénographie initiale avec une écriture à destination des enfants. Dès lors, toutes les manipulations entreprises sur ce recueil en perpétuelle construction sur une cinquantaine d'années — suppressions ou ajouts de textes, réécritures multiples des récits, rédaction de nouvelles préfaces, modification de la composition des recueils, publication d'une petite édition illustrée explicitement destinée à un jeune lectorat, relégation des notes dans un troisième volume — visent à faire des *KHM* « un véritable livre d'éducation » (« *daß ein eigentliches Erziehungsbuch daraus werde*³⁶ »).

Contes pour enfants d'un côté, livre d'éducation de l'autre. De cette différence générique fondamentale résultent deux poétiques très différentes et deux rapports à la morale divergents que l'on peut mettre en exergue par la comparaison des deux textes au titre presque identique, conçus et réécrits en un étroit dialogue intertextuel, *Schneewittchen* et *Sneewittchen*.

Autour de *S(ch)neewittchen*

Au contraire d'autres intertextes allemands (*Richilde* de Musäus e.a.) ou italiens (*La schiavotella* de Basile e.a.), la pièce de théâtre d'Albert Ludwig Grimm, *Das Märchen vom Schneewittchen*, n'est pas répertoriée, ne serait-ce qu'à titre de variation ou de narration déviante, dans les annotations individuelles des contes sous *Sneewittchen* qui sont publiées dans les annexes aux *KHM* en 1812, puis dans un troisième volume autonome dès 1822. Le nom de l'auteur est toutefois référencé dans la section « Littérature » (« *Literatur* ») de ce troisième volume :

Kindermärchen von Albert Ludwig Grimm. Heidelberg 1809. Zweite Aufl. Heidelb. 1817. Dritte Aufl. Frankf. a. M. 1839. Aus mündlichen Erzählungen nur drei :

35. Voir à ce sujet W. Schoof, « 150 Jahre 'Kinder- und Hausmärchen'. Die Grimmschen Märchen im Urteil der Zeitgenossen », *Wirkendes Wort*, n° 12, 1962, p. 331-335.

36. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1815], vol. 2, 1986, p. VIII. Pour l'analyse détaillée des modifications des *KHM*, du rôle de la petite édition, ainsi que l'intégration par les Grimm des idées pédagogiques de leur temps, je me permets de renvoyer à la thèse d'Anna Gorgulla, « ... und darum auch, dass ein eigentliches Erziehungsbuch daraus werde ». *Die Kinder- und Hausmärchen im pädagogischen und politischen Diskurs ihrer Zeit*, Würzburg, Huttenschner Verlag, 2011.

a. *Schneewittchen*. Bei uns Nr. 53. Dramatisch und ausführlich behandelt mit eigenen Abänderungen³⁷.

Les contes pour enfants d'Albert Ludwig Grimm. Heidelberg 1809. Deuxième édition Heidelberg 1817. Troisième édition Francfort-sur-le-Main 1839. De narrations orales, seulement trois :

a. *Schneewittchen*. Chez nous n° 53. Traité en détails et de manière dramatique avec quelques modifications.

Si cette assertion paraît relativement neutre, elle induit néanmoins un jugement de valeur de la part des Grimm qui estiment que seuls trois récits, parmi les seize publiés dans la troisième édition de *Kindermärchen*, auraient été transmis sous forme orale et sont par conséquent dignes d'intérêt pour la forme générique qu'ils créent. En évaluant la valeur du texte d'Albert Ludwig Grimm à l'aune de leur propre texte, ils renversent l'ordre chronologique et détournent ainsi l'attention du texte de leur prédécesseur vers le leur, une stratégie qui portera ses fruits puisque c'est exactement sur ce système que se fondent les arguments des folkloristes³⁸.

Au sujet de son texte, Albert Ludwig Grimm déclare que « le conte de *Schneewittchen* a été retravaillé selon [s]a propre transformation à partir d'un conte populaire de ce nom contenant de fortes divergences » (« *Das Märchen vom Schneewittchen ist nach einem unter mancherley starken Abweichungen bekannten Volksmärchen dieses Namens, aber nach eigener Umformung bearbeitet*³⁹ »). Cette pièce en deux actes composée de 1057 vers dépeint un drame familial dans lequel la petite *Schneewittchen*, fille de roi, est persécutée par sa belle-mère, la reine. Elle est sauvée de ses griffes par les nains qui la recueillent dans le royaume de la Montagne de Verre

37. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1856], Ausgabe letzter Hand, herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam, vol. 3, 2001, p. 331 [p. 343].

38. L'étude de Christine Shojaei Kawan, « A Brief Literary History of *Snow White* » (*Fabula*, n° 49 [3-4], 2008, p. 325-342), malgré son titre prometteur, donne un exemple frappant du manque d'efficacité d'une lecture par motifs pour saisir la composition d'un texte aussi complexe que *Sneewittchen*. Elle qualifie anachroniquement les intertextes du récit grimmien de *retelling* (p. 327) et affirme de manière erronée que la pièce d'Albert Ludwig Grimm « ne semble avoir eu aucune influence » (« *does not seem to have had any influence* ») sur le texte des Grimm (p. 333).

39. A. L. Grimm, *Kindermärchen* [1809], éd. citée, p. VII. Les recherches que j'ai menées — certes limitées — sur le corpus allemand des contes ne m'ont pas permis de découvrir un texte intitulé *Schneewittchen* antérieur à celui d'Albert Ludwig Grimm. Je me rallie donc à l'opinion d'Erich Reimer qui considère que Grimm est le premier à avoir intitulé son texte ainsi dans l'histoire littéraire, et que cette allusion à un « conte populaire » relèverait d'une posture auctoriale proche de celle adoptée par Brentano et von Arnim dans *Des Knaben Wunderhorn*, posture qui nie l'invention d'un récit, mais revendique la mise en forme poétique particulière de ce récit récolté. Voir E. Reimer, *Albert Ludwig Grimm (1786-1872)*, Verlag, Wuppertal, 1985, p. 108 et A. von Arnim & C. Brentano, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 3 vol., 1806-1808.

où elle grandit paisiblement, jusqu'à ce que la reine la retrouve et l'empoisonne avec des figues. Le roi des nains parvient cependant à ressusciter la jeune fille, la ramène auprès de son père et punit sa persécutrice et ses alliés. Pour la seconde édition du recueil en 1817, un nouvel acte est introduit entre les deux actes existants, lequel, aux dires de l'auteur, « remédie à tous les défauts de ce conte » (« *allen jenen Mängeln abhilft* ») dont « une particularité [avait été] totalement omise » (« *eine Eigenthümlichkeit [...] ganz übergangen*⁴⁰ »). En réalité, ce troisième acte — qui devient le second de la pièce — reconfigure très habilement des éléments d'intrigue puisés dans le texte de Jacob et Wilhelm Grimm, *Sneewittchen* (*Schneeweißchen*), paru entre les deux publications de *Kindermärchen*, pour les mettre au service de la pièce.

La (r)écriture d'un modèle de beauté

Les deux premières scènes de ce second acte relatent l'arrivée de Schneewittchen sur la Montagne de Verre dans un carrosse d'or tiré par des cygnes blancs comme neige, l'accueil qui lui est fait par les sept nains, puis les réflexions de la protagoniste dans sa solitude sur sa situation. Le roi des nains, Ratalum, lui offre l'hospitalité, « parce qu'[ils] aid[ent] volontiers les bons » (« *weil wir den Guten gerne helfen*⁴¹ »), mais lui demande de se charger des tâches domestiques, requête à laquelle Schneewittchen accède sans opposition pour remercier les nains de l'avoir sauvée. Nous nous trouvons ici dans une logique de reconnaissance qui n'est pas identique à celle du texte de Jacob et Wilhelm Grimm, où l'accord conclu entre Sneewittchen et les nains relève d'une logique contractuelle contraignante. Dans ce passage passablement réécrit au fil des éditions, la permission des nains est conditionnée par la réalisation des tâches domestiques. Dans l'hypothétique réelle, énoncée en discours direct, « si tu veux t'assurer de notre foyer, cuisiner, coudre, faire les lits, laver et tricoter, et aussi tout garder en ordre et propre, tu pourras rester chez nous et tu ne manqueras de rien » (« *wenn du unsern Haushalt versehen, und kochen, nähen, betten, waschen und stricken willst, auch alles ordentlich und reinlich halten, sollst du bei uns bleiben und soll dir an nichts fehlen*⁴² »), les nains établissent un

40. A. L. Grimm, *Kindermärchen von Albert Ludwig Grimm, Dritte vermehrte Auflage. Mit Bildern von Fr. v. Pucci*, Frankfurt am Main, Bei Heinr. Ludwig Brönnner, 1839, p. X-XI.

41. *Ibid.*, p. 51.

42. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. 242.

véritable contrat avec la jeune fille, dont la clause principale, exprimée dans la protase introduite par le *si* (*wenn*), est la tenue de leur foyer, en échange de quoi ils la pourvoient d'un gîte et de tout ce dont elle pourrait avoir besoin — ce qui est dit dans l'apodose. Les Grimm promeuvent un certain idéal de vie de famille et d'organisation du foyer, dont l'harmonie repose sur des valeurs bourgeoises. Chez Albert Ludwig Grimm par contraste, la scène fait l'apologie de valeurs chrétiennes en figurant des « bons nains » (« *die guten Zwerge* ») qui volent au secours des persécutés toujours vertueux, même dans l'épreuve :

<p><i>Zuweilen würden gute Menschen Mit schweren Leiden heimgesucht, Und so geprüft, ob sie auch dann Noch gut und fromm ergeben blieben, Ob ihre Tugend auch recht fest, In ihres Herzens Tiefe wohne. Und jenen geh' es ewig wohl, Die sich bewährt in solcher Prüfung, Und sie mit gottergebnem Herzen, Und mit standhaftem Muth ertragen</i>⁴³.</p>	<p>De temps à autre les bons seraient Éprouvés de lourdes souffrances, Et ainsi éprouvés, s'ils demeurent Ensuite encore aussi bons, pieux et dévoués, Si leur vertu habite Encore fermement leur cœur. Et cela irait bien pour l'éternité pour ceux Qui, résistants à une telle épreuve, La supportent avec un courage stoïque Et soumis à la volonté divine.</p>
--	--

Ces paroles sont prononcées par Schneewittchen, modèle de pureté et d'innocence, figure qui cristallise la conception chrétienne selon laquelle le corps serait le reflet de l'âme, et la beauté de l'enveloppe charnelle, le miroir de la bonté et de la piété d'une personne. À plusieurs reprises, par exemple, le père de Schneewittchen ne peut concevoir que sa si belle fille soit responsable des actes répréhensibles dont la reine l'accuse dans le premier acte, lorsqu'il dit par exemple : « *O, kann denn solch' ein boshaft Herz / In dieser schönen Hülle wohnen*⁴⁴ ? » (« Ô, se peut-il qu'un si méchant cœur / loge dans cette belle enveloppe ? »). Schneewittchen utilise également cet argument pour se défendre contre les diffamations de sa belle-mère et de sa demi-sœur Adelheid, dans un texte traversé par une isotopie de la beauté, de la blancheur et de l'innocence : « *O glaub es Vater! sieh ich bin / Im Innern auch so rein, und mein / Gewissen ist so weiß, als meine / Schneeweisse Haut*⁴⁵. » (« Ô, croyez-le, père ! Voyez, je suis / à l'intérieur aussi pure, et ma / conscience est aussi blanche que ma / peau blanche comme neige. »). De même, le chasseur Peter, au moment de précipiter Schneewittchen

43. A. L. Grimm, *Kindermärchen*, éd. citée, p. 55.

44. *Ibid.*, p. 4.

45. *Ibid.*, p. 11.

dans la Fontaine aux Serpents sur ordre de la reine, est attendri par ce « sang si jeune, si innocent » (« *so ein junges Blut, so unschuldig*⁴⁶ »).

C'est son innocence à la limite de la candeur qui amène Schneewittchen dans le troisième acte à ouvrir la porte à la reine déguisée, ainsi qu'à goûter aux figes empoisonnées qui lui sont offertes, qu'elle reconnaît pourtant comme étant les fruits du jardin de son père. Nous pourrions également arguer que c'est la nostalgie qu'elle ressent d'avoir perdu son père qui la fait tomber dans le piège de la reine, une nostalgie du foyer et un amour filial qui sont des thématiques centrales de la pièce⁴⁷. Quelle que soit l'interprétation, la responsabilité de Schneewittchen n'est pas engagée dans son empoisonnement — le roi des nains l'avait par ailleurs assurée de l'impossibilité que la reine la retrouve — au contraire de l'héroïne de *Sneewittchen*. Malgré les multiples mises en garde des nains, elle cède à trois reprises à sa convoitise, oubliant les recommandations de prudence et désobéissant délibérément aux instructions jusqu'à croquer dans la pomme empoisonnée. C'est que Sneewittchen n'est pas l'innocence qu'incarne sa consœur intertextuelle à la scène, mais un « modèle de beauté » (« *Ausbund von Schönheit*⁴⁸ »), beauté symbolisée par trois couleurs qui rythment et structurent le récit des Grimm, « aussi blanche que neige, aussi rouge que sang et aux cheveux aussi noirs que du bois d'ébène » (« *so weiß als Schnee, so roth als Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz*⁴⁹ »), une beauté responsable de toutes les péripéties de la protagoniste, de sa mort à sa résurrection, de son malheur comme de son bonheur.

Explication *versus* représentation d'un monde manichéen

Le récit de Jacob et Wilhelm Grimm amène le lecteur à comprendre *naturellement* — les alarmes répétées des nains forçant toutefois la déduction naturelle — que la pseudo-mort de Sneewittchen résulte de sa désobéissance et à en tirer la leçon idoine, sans qu'elle ne soit cependant formulée

46. *Ibid.*, p. 30.

47. La plupart des séquences monologiques attribuées à Schneewittchen sont dédiées à l'expression de l'amour qu'elle porte à son père, de la tristesse qu'elle ressent d'avoir été forcée de grandir loin de lui et du « mal du pays » (« *Heimueh* ») qui ne la quitte pas, malgré l'existence paisible qu'elle mène auprès des nains, dans leur château de la Montagne de Verre.

48. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1857], vol. 1, 2001, p. 274.

49. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1857], vol. 1, 2001, p. 277. Les Grimm « empruntent » cette symbolique à un texte du chevalier de Mailly, *Incarnat Blanc & Noir*, qui figure dans le 31^e tome du *Cabinet des fées*, éd. Ch.-J. de Mayer, Amsterdam-Paris, 1785-1789.

textuellement. La pièce d'Albert Ludwig Grimm recourt en revanche à un autre mode didactique où l'action et la nature franchement caractérisée des personnages, comme l'innocence de Schneewittchen, servent à illustrer des principes moraux chrétiens, tels que le devoir de reconnaissance ou la mise à l'épreuve de la vertu, lesquels sont *formellement* articulés. Plus que des conceptions morales différentes — les deux textes reflètent tous deux le piétisme ambiant du début du XIX^e siècle —, il s'agit surtout d'élaborer deux poétiques morales distinctes. Ainsi, les intrigues de *Schneewittchen* et de *Sneewittchen* reposent sur un monde manichéen, mais dont la construction n'est pas la même.

Le manichéisme de la pièce d'Albert Ludwig Grimm est figuré, d'une part, par l'opposition entre les personnages fondamentalement bons et les personnages fondamentalement mauvais, et, d'autre part, dans l'articulation explicite de cette dichotomie dans le discours, en particulier dans celui du roi des nains, Ratalum, à l'image de cette réplique :

<i>Wir haben eine starke Feindin,</i>	Nous avons une ennemie puissante,
<i>Die böse ist, und nur Böses thut,</i>	Qui est méchante et ne fait que du mal,
<i>Und eben darum auch uns haßt,</i>	Et c'est pourquoi elle nous hait justement,
<i>Weil wir den Guten gerne helfen</i> ⁵⁰ .	Parce que nous aidons volontiers les bons.

L'univers de *Schneewittchen* est ancré dans un merveilleux personnalisé, renforcé par l'introduction du second acte, dans lequel s'affrontent les forces du bien au service de Dieu, avec à leur tête les nains, qui veillent sur les êtres vertueux et bons (*Schneewittchen*, le roi son père, le beau prince), et les forces du mal, représentées par la femme des cavernes, laquelle aide les êtres malveillants (la reine, secondée par sa fille Adelheid et les deux chasseurs) à accomplir leurs méfaits. Une telle configuration, qui ne laisse aucune place à l'équivoque, ainsi que la prise en charge, dans le discours des personnages, des leçons morales, lesquelles sont le plus souvent des exemplifications de préceptes bibliques, participent de ce souci de transparence.

Alors que la morale de la pièce d'Albert Ludwig Grimm ne peut se passer d'explications, tout comme le jardin merveilleux doit être défriché avant de pouvoir accueillir les enfants, celle de *Sneewittchen* se déduit du récit sans formulation explicite, pareille aux épis de blés ramassés par des « pauvres mains pieuses » (« *arme, fromme Hände* ») pour « fournir l'unique semence de l'avenir » (« *der einzige Samen für die Zukunft*⁵¹ ») auxquels sont assimilés les *KHM* dans la préface de 1812. L'opposition entre bien et mal,

50. A. L. Grimm, *Kindermärchen*, éd. citée, p. 51.

51. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. V.

bien qu'elle soit tout aussi radicale que chez Albert Ludwig Grimm, ne résulte pas d'une vision chrétienne, mais de l'ordre naturel du monde. La représentation se suffit à elle-même, mais laisse le champ libre à l'ambiguïté et à l'équivocité dont Jacob et Wilhelm Grimm sont conscients et qu'ils justifient comme étant intrinsèques de la nature. Ils s'emploient toutefois, au fil des éditions et des récritures des textes, à réduire cette ambiguïté. L'exemple le plus spectaculaire dans *Sneewittchen* est la substitution de la mère par la belle-mère. En 1812, c'est en effet la mère biologique, jalouse à l'excès de la beauté de sa fille au point que «son cœur s'en retourn[e]» («kehrte sich ihr das Herz herum⁵²»), qui ordonne à un chasseur d'assassiner son enfant et de lui ramener en guise de preuve ses poumons et son foie pour les dévorer. Dans le texte de l'édition de 1819, au sujet de laquelle les Grimm déclarent avoir «effacé avec soin chaque expression qui ne convient pas à l'âge enfantin» («jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck [...] sorgfältig gelöscht⁵³»), la mère meurt en couches et le roi prend une nouvelle épouse, dont la haine à l'égard de sa belle-fille paraît moins choquante et plus compréhensible au sein d'un recueil qui prône des valeurs familiales. En transformant l'infanticide initial en meurtre, les Grimm amenuisent la violence de leur texte afin de le doter d'une portée morale, certes pas totalement univoque, mais néanmoins lisible.

Miroir, miroir au mur, quel conte est le plus moral?

La séquence dans laquelle la reine interroge son miroir magique pour savoir si sa beauté surpasse celle de toutes les autres est un épisode récurrent crucial de *Sneewittchen*. La structure versifiée «Miroir, miroir au mur, / qui est la plus belle dans tout le royaume?» («Spieglein, Spieglein an der Wand, / wer ist die schönste im ganzen Land⁵⁴?»), répétée à sept reprises dans l'écriture de 1857, structure l'intrigue et génère une tension dramatique autour de la haine grandissante de la reine qui la mènera finalement à sa perte. Albert Ludwig Grimm reconfigure ces vers, «Toi miroir, miroir au mur, / Annonce, pour peu que tu le saches, / Qui est la plus belle dans tout le royaume?» («Du Spieglein, Spieglein an der Wand, / Sag an, sofern es dir bekannt, / Wer ist die Schönst' im ganzen Land⁵⁵?»), et les place au

52. *Ibid.*, p. 239.

53. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1819], vol. 1, 2001, p. 17.

54. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1857], vol. 1, 2001, p. 269.

55. A. L. Grimm, *Kindermärchen*, éd. citée, p. 59.

cœur du second acte, au centre de sa pièce de théâtre, ce qui précipite l'action jusqu'à l'ultime scène, où les méchants sont châtiés, comme chez Jacob et Wilhelm Grimm.

Il est d'usage que le sens moral d'un *Märchen* se révèle dans les excipit de chaque texte. J'interrogerai pour conclure les épisodes de clôture de *Sneewittchen* et de *Schneewittchen* pour déterminer lequel des deux récits est le plus moral.

Eben so furchtbar auch die Strafe : Schlangen und giftige Würmer verzehren ihre Opfer, oder in glühender Eisenschuhen muss es sich zu todt tanzen. Das alles redet unmittelbar zum Herzen und bedarf keiner Erklärung [...]»⁵⁶.

La punition [est] tout aussi terrible : serpents et vers venimeux dévorent leurs victimes, ou on doit danser à mort dans des chaussures de fer chauffées à blanc. Tout cela s'adresse immédiatement au cœur et n'a besoin d'aucune explication [...].

Cette remarque de Wilhelm Grimm fait allusion à la fin de *Sneewittchen*, où la méchante reine est invitée aux noces de sa belle-fille fraîchement ressuscitée pour la voir triompher au bras du fils du roi, alors qu'elle-même reçoit son châtiment légitime, à savoir danser chaussée de souliers chauffés à blanc jusqu'à ce que mort s'ensuive. Le récit se termine sur cet épisode dont le lecteur conclut que les bons sont toujours récompensés, peu importe les écarts commis en cours de route, comme la désobéissance de *Sneewittchen*, et les méchants toujours sévèrement punis, une morale qu'il n'est nul besoin de commenter puisqu'elle « s'adresse immédiatement au cœur » (« *redet unmittelbar zum Herzen* »).

Le rideau de *Schneewittchen* tombe également sur la description, dans la dernière didascalie, des sanctions incombant aux méchants : la reine est enfermée dans un cercueil de verre (Albert Ludwig Grimm réutilise, à d'autres fins, le cercueil de *Sneewittchen*), sa fille *Adelheid* est transformée en miroir, et les deux chasseurs en loups. Tandis que dans le texte des Grimm la punition attend littéralement la reine, de sorte que personne n'est désigné comme bourreau, celle réservée aux méchants ici est, d'une part, mûrement réfléchie, d'autre part, administrée personnellement. Conformément à la loi du talion, chaque peine appliquée est à la hauteur du péché commis par son auteur. Et c'est *Ratalum*, le roi des nains, sous les traits d'un prédicateur, qui prononce les condamnations au nom de la justice divine, malgré la clémence quemandée par la victime,

56. W. Grimm, « Einleitung. Über das Wesen der Märchen » [1819], dans *Kleinere Schriften*, vol. 1, Berlin, F. Dümmer, 1881-1887, p. 335.

Schneewittchen. C'est également lui qui prend en charge la morale finale de la pièce dans l'ultime réplique :

<i>Die Geister folgen nur dem Rechte.</i>	Les esprits obéissent seulement à la justice.
<i>Dieß merket euch. Wenn Menschen auch</i>	Retenez-le. Même si les hommes
<i>Das Böse, das ihr thut, nicht sehn,</i>	Ne voient pas le mal que vous faites,
<i>So sieht es doch der Herr des Himmels.</i>	Le Seigneur du ciel le voit, quant à lui.
<i>Sehn's Menschen auch mit Nachsicht an,</i>	Les hommes regardent aussi avec soif de vengeance,
<i>Und wollen auch zum Bösen schweigen,</i>	Et veulent garder le silence face au mal,
<i>So läßt doch Gott die Strafe dann</i>	Ainsi Dieu pour sa part fait alors
<i>Von seinem Himmel niedersteigen</i> ⁵⁷ .	Tomber la punition depuis les Cieux.

La comparaison de *Schneewittchen* et *Sneewittchen*, écrits et réécrits dans un dialogue constant et réciproque, presque simultanément, dans un idiome commun et au sein d'une culture partagée, démontre le polymorphisme des rapports possibles qu'entretiennent conte et morale(s). Cette divergence est imputable à différents facteurs, qui vont d'un souci de singularisation dans un contexte de concurrence littéraire à la construction de formes génériques distinctes, en passant par un jeu de réponses intertextuelles et intergénériques révélant les infinies potentialités de variation de ces histoires. Reliée au contexte pédagogique, social et religieux, elle met surtout en lumière les débats sur la littérature de jeunesse alors en pleine émergence en Allemagne, et sur le bon usage des *Märchen* pour les enfants, à la suite du *Magasin des enfans* publié en 1756 par Madame Leprince de Beaumont. Jacob et Wilhelm Grimm entrent plus tardivement que leur concurrent dans le débat autour de la définition des « contes pour enfants », mais on doit au cadet des deux frères cette formule que ne renierait pas Albert Ludwig Grimm : « Les contes pour enfants sont racontés pour que s'éveillent et grandissent les premières pensées et forces du cœur à travers leur pure et douce lumière [...] » (« *Kindermärchen werden erzählt, damit in ihrem reinen und milden Lichte die ersten Gedanken und Kräfte des Herzens aufwachen und wachsen*⁵⁸ [...] »).

57. A. L. Grimm, *Kindermärchen*, éd. citée, p. 103-104.

58. W. Grimm, « Einleitung. Über das Wesen der Märchen » [1819], dans *Kleinere Schriften*, éd. citée, p. 333.

UNE RÉÉCRITURE RUSSE DES CONTES DE CHARLES PERRAULT

Les contes de Charles Perrault, traduits pour la première fois en 1768, connurent une grande vogue en Russie après la traduction de 1867 ornée des gravures de Gustave Doré et accompagnée du nom d'Ivan Tourgueniev¹ qui, en fait, n'a traduit que deux contes, « La Barbe bleue » et « Les Fées »². La fin du XIX^e siècle voit paraître de nombreuses nouvelles traductions et adaptations parmi lesquelles une qui tient une place particulière, celle d'Ekatérina Ursinovitch faite en 1897³ et rééditée quatre fois jusqu'en 1915.

Ekatérina Vakhtérova (1867-1935), épouse Ursinovitch, était institutrice, écrivain pour les enfants, rédactrice de recueils de poésies et de récits pour les petits publiés régulièrement dans les années 1890-1900. Son frère aîné⁴ était un pédagogue et savant connu, didacticien de l'école primaire, auteur de plusieurs livres et manuels, fondateur de la pédagogie évolutive liée au concept de l'enseignement comme un des facteurs primordiaux du progrès social. Comme son frère, auteur, entre autres, de *l'Abécédaire russe* (1898) et du *Livre de lecture pour les enfants* (1902), Ekatérina Ursinovich était persuadée que la lecture joue un rôle très important dans l'enseignement et l'éducation. Deux fois dans sa vie, elle s'appliqua à la traduction de contes français : ceux de Perrault en 1897 et de la comtesse de Ségur (1799-1874)

1. Ivan Tourgueniev (1818-1883), un des plus grands et des plus connus écrivains russes, romancier, novelliste et dramaturge. Son roman le plus célèbre est *Pères et Fils* (1862).

2. Перро Шарль. Волшебные сказки. Иллюстрации Г.Доре. Перевод Ивана Тургенева. Москва: изд-во Маврикия Вольфа, 1867, 76 с. – Ch. Perrault, *Contes merveilleux*. Illustrations de G. Doré. Traduction d'I. Tourgueniev, Moscou, éd. Mavrikii Wolf, 1867.

3. Перро. Сказки. Волшебный мир. Пер. Ек. Урсынович. С иллюстрациями Г.Доре. Москва: Типография Высочайше утвержденного товарищества И.Д.Сытина, 1897, 143 с. – Ch. Perrault, *Contes. Le Monde merveilleux*. Avec les illustrations de G. Doré. Traduction d'E. Ursinovitch, Moscou, typographie de la compagnie de I.D. Sitine, 1897. Cette édition sera désormais citée dans les notes sous le nom d'Ursinovitch.

4. Vakhtérov Vassilii Porfirievich (1853-1924).

en 1913 dont elle traduisit le conte « Ourson » tiré des *Nouveaux Contes de fées* (1856). Elle était convaincue de la nécessité d'apprendre la lecture et l'écriture aux enfants et au peuple, et elle a déployé de grands efforts pour intégrer ces apprentissages dans son travail d'institutrice. En 1920 elle fut arrêtée et condamnée pour des raisons politiques. Elle ne fut réhabilitée qu'en 2004.

Pour Ursinovitch, très proche de l'organisation *Narodnaïa Volia*⁵ à laquelle appartenait son mari⁶ et dont le but était de libérer la population, la cause du peuple était très importante. La traductrice elle-même consacra sa vie à apprendre à lire et à écrire à des enfants et à des adultes illettrés, notamment en travaillant dans une école du dimanche à Vilna, dans une province du nord-ouest de la Russie.

Faute de renseignements exacts sur sa vie, il est difficile de dire quand, et pour quelles raisons, elle décida de faire une nouvelle traduction de Perrault. Non seulement la traduction dite de Tourgueniev avait été rééditée plusieurs fois, mais en 1896 deux autres traducteurs avaient encore proposé leurs propres variantes des contes. On peut toutefois supposer que sa traduction entrait dans le cadre de ses tâches éducatives et de son travail d'institutrice.

Ursinovitch choisit l'édition de Hetzel de 1862 avec les gravures de Doré, édition déjà utilisée par Tourgueniev et, donc, connue du public. Mais au lieu de faire une édition de luxe avec reliure en cuir estampé d'or, tranche dorée, format in-folio avec des gravures en pleine page, tout en conservant les gravures, elle proposa un livre beaucoup plus modeste et moins cher destiné à l'apprentissage de la lecture aux enfants ou aux adultes avec des caractères appropriés, grands et bien lisibles. Elle respecte l'ordre des contes et garde les titres proposés dans l'édition de Tourgueniev à l'exception de « La belle endormie » (« La Belle au bois dormant⁷ ») qui devient « Le royaume du sommeil⁸ ». Je reviendrai sur ce titre plus loin.

5. *Narodnaïa Volia* (en russe : Народная воля ; « Volonté du Peuple » ou « Liberté du Peuple ») est une organisation anarchiste terroriste russe de la fin du XIX^e siècle, responsable de plusieurs attentats à la bombe, dont l'assassinat de l'empereur Alexandre II en 1881. Le programme du mouvement fut simple et se résuma à un seul but : « Substituer à la volonté despotique d'un seul la volonté du peuple ».

6. Ursinovitch Léontii Vladislavovich (1856-après 1926), étudiant de l'Université de Saint-Pétersbourg, participa à la préparation de l'attentat contre Alexandre II en 1881 et fut envoyé en Sibérie en 1882. Après 1917, il a collaboré à l'Association des condamnés politiques.

7. J'utiliserai ce titre français dans les citations pour ne pas perturber le lecteur par un titre inhabituel.

8. Toutes les traductions sont faites par l'auteur de l'article.

Ses objectifs pédagogiques se manifestent dans de nombreuses modifications des contes de Perrault. D'une part, pour qu'ils soient bien compris par des petits lecteurs, elle les place dans la tradition des contes populaires et littéraires russes. D'autre part, prenant bien soin de l'utilité de la lecture et de la lucidité des leçons morales, elle réorganise le texte de sorte que son didactisme soit non seulement bien net, mais à la portée des enfants. Ces deux axes de transformation déterminent la structure de l'article : je commencerai par la russification des contes pour terminer par leur didactisme.

La russification des contes

Bien que les premiers recueils de contes russes soient apparus à la fin du XVIII^e siècle⁹, les contes folkloriques ne deviennent à la mode que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle grâce à la publication des *Contes populaires russes* (*Narodnye russkie skazki*), entre 1855 et 1863, par Alexandre Afanassiev (1826-1871), folkloriste, collecteur de contes du folklore et éditeur. Le succès du recueil fut immense et immédiat en Russie et ne s'est jamais démenti. Il en existe plusieurs éditions complètes et annotées, et d'autres pour les enfants. Les contes furent illustrés par Viktor Vasnetsov¹⁰ et Ivan Bilibine¹¹ qui ont rendu les sujets folkloriques encore plus attrayants et célèbres. Les contes d'Afanassiev proviennent d'archives, de collections déjà constituées, comme celle de Vladimir Dahl (1801-1872), lexicographe et écrivain russe, auteur du fameux *Dictionnaire raisonné du russe vivant*, paru en quatre tomes entre 1863 et 1866 (réédité cent fois de 2005 à 2015) qui, en 1832, publia les *Contes et légendes russes* (interdits par la censure) et, entre 1833 et 1839, *Histoires véritables et imaginaires*. Ses œuvres

9. D. Tchoukov, *Persifleur ou les Contes slaves* (1766-1768) ; *Les contes de ma grand-mère* (1778) ; *Chouette, oiseau de nuit* (1779) ; V. Levchin, *Les Contes russes* (1780-1783). Catherine II écrivit deux contes pour les enfants, *Tzarévitch Chklore* (1781) et *Tzarévitch Févéï* (1782).

10. Viktor Vasnetsov (1848-1926) est un artiste russe qui se spécialisa dans les représentations mythologiques et historiques. Il est considéré comme l'un des peintres les plus influents de l'art russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. À la fin des années 1870, Vasnetsov se consacre à l'illustration des contes russes et commence à travailler à son *Tsarévitch Ivan montant un loup gris* et à *L'Oiseau de feu*.

11. Ivan Bilibine (1876-1942) est un peintre russe, illustrateur de livres et décorateur de théâtre, membre de l'association *Le Monde de l'Art* (Mir iskousstva / Мир искусства). Les six fascicules de contes publiés par le Goznak de 1901 à 1903 ont paru en français en 1981, avec la traduction de 1976 de Luda et les illustrations originales de Bilibine, imprimés par le Goznak à Moscou pour les Éditions La Farandole, sous les titres suivants : *L'Oiseau de feu — conte d'Ivan-tsarévitch, de l'oiseau de feu et du loup gris* ; *La Princesse-Grenouille* ; *Vassilissa-la-très-belle* ; *La Plume de Finist — Fier Faucon* ; *Maria des Mers* ; *Grande-Sœur et Petit-Frère* ; *Blanche Canette*.

complètes furent éditées deux fois, en 1861 et en 1883-1884, par Mavriki Wolf, celui qui publia également la traduction des contes de Perrault par Tourgueniev. Afanassiev suscite l'intérêt pour le conte comme le feront à leur tour Evguéni Tchoudinski dans ses *Contes, quolibets et fables* (1864), puis Dimitri Sadovnikov dans *Contes et légendes de la région de Samara* (1884). Il ne faut pas non plus oublier la tradition littéraire représentée par Alexandre Pouchkine (1799-1837) dont les contes en vers furent publiés entre 1830 et 1834, les contes poétiques (1832-1845) de Vassili Joukovski (1783-1852) et *Le Petit cheval bossu* (1834) de Pavel Erchov (1815-1859).

Cette vogue du folklore russe correspondant à l'intérêt pour le peuple de *Narodnaïa volia* s'associe à la redécouverte des contes de Perrault à la suite de l'édition de Tourgueniev qui poussa Ursinovitch à faire fusionner le contenu français avec l'esprit russe pour aboutir à une création originale, sans précédents ni successeurs. La russification des contes de Perrault dans la traduction d'Ursinovitch se fait à quatre niveaux : au niveau du lexique, des proverbes et dictons, des personnages récurrents et, finalement, des expressions et phrases rituelles.

Le lexique

L'objectif pédagogique d'Ursinovitch détermine le choix de son lexique et le style de sa traduction : pour que les contes français soient bien compris, elle procède à leur stylisation à la façon des contes populaires russes. Premièrement, elle remplace tous les éléments de la vie française par des équivalents russes. Par exemple, le seigneur ne rembourse pas sa dette de 10 écus, mais le bûcheron trouve une bourse pleine d'argent. De même, au lieu d'« un étui d'or massif » avec « une cuillère, une fourchette et un couteau d'or fin, garni de diamant et de rubis », inconcevables pour un petit lecteur du peuple¹², on retrouve une simple « assiette en or¹³ » qui est en réalité tirée du conte des frères Grimm et déjà utilisée par un poète russe très connu, Vassili Joukovski, dans sa variante de « La Belle au bois dormant » (1832). Quant au « royaume de Mataquin, situé à douze mille lieues » il est, bien sûr, omis. Dans « Le Chat botté », le lion et l'éléphant dont l'aspect peut surprendre¹⁴ sont remplacés par des animaux connus des petits Russes, un âne et un cochon¹⁵.

12. Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 186.

13. Ursinovitch, p. 41.

14. Ch. Perrault, *ouvr. cité*, 2006, p. 241.

15. Ursinovitch, p. 82.