

UN CONTE, C'EST ÉCRIT COMMENT ?

par Luda Schnitzer



Dessin Philippe Dumas.

*Luda est une merveilleuse conteuse. Ses contes sont parus
à la Farandole, au Sorbier, chez Nathan, chez Flammarion.
Elle nous livre ici la clé de quelques-uns de ses secrets.
La magie reste entière.*

Quel auteur n'a pas connu l'angoisse de commencer un texte, la difficulté d'en trouver la première phrase ? Heureux les conteurs à qui cette peine est épargnée, leur récit commence toujours de la même façon : « Il était une fois... » ou quelque chose d'équivalent.

« Il y a longtemps de ça » des contes esquimaux, « Au temps qui nous parle dans nos rêves » des aborigènes d'Australie, « Avant le temps de nos temps » des Indiens d'Amérique, « Autrefois, quand rien n'était comme maintenant » malais, « Quand le chameau était beau et le renard naïf » mongol, « Avant que les Blancs ne viennent chez nous » de certains contes swahili : formules immuables, entrée en matière aussi obligatoire que les trois coups au théâtre annonçant que le rideau va se lever sur un monde enchanté. Quelques peuples préfèrent l'éloignement dans l'espace : « Dans un certain pays, on ne sait quel royaume » russe, « C'est arrivé là où il ne s'est rien passé » des Roumains et Hongrois, « Dans un pays où il pleut à verse par beau temps et il fait grand soleil par temps de pluie » kirghize. Mais le sens reste identique, le rejet des événements dans l'improbable, le fabuleux.

Chaque péripétie d'un conte a ses causes et ses conséquences. De même, chaque détail de sa structure est motivé. Le plus libre des genres littéraires est aussi le moins gratuit, le conte a des raisons sérieuses de se placer hors du réel.

Pour les peuples de tradition orale le conte est

la mémoire, histoire et cosmogonie confondues. Puisque aujourd'hui rien n'est plus comme avant, il faut expliquer aux jeunes les pourquoi et comment de leurs coutumes et de leurs croyances. Dès lors s'impose l'évocation d'un passé d'autant plus brumeux qu'il est lointain. Les livres de classe commencent bien par : « En ce temps-là notre pays s'appelait la Gaule... »

Ce n'est pas tout. Il est parfois utile de souligner que c'est d'un conte qu'il s'agit, d'une histoire imaginaire. Simple prudence. Les églises se montrent ombrageuses quand on parle de miracles « mécréants » et les pouvoirs goûtent peu les apologues où le pauvre triomphe des puissants, où le paysan détrône les rois. En situant le récit « au temps où les bêtes parlaient », le conteur se crée un alibi tout en faisant un clin d'œil à son public populaire et complice — mon conte n'est ni pure vérité ni pur mensonge, à vous d'y voir clair... Les versions récentes risquent des mises au point : « On ne sait où, peut-être ici, où nous sommes assis », « Si ce n'était pas arrivé, on ne s'en souviendrait pas » ou encore : « Je vous le raconte tel que je l'ai entendu raconter ».

Tout en gardant son caractère spécifique, le préambule peut prendre la forme du « pré-conte », petit récit autonome et fantaisiste dont le rôle est d'attirer l'attention des auditeurs. Il est parfois suivi d'un avertissement : « Un conte au commencement démarre, jusqu'au bout se narre, en son mitan ne s'interrompt ». L'amour-propre du conteur n'est pas seul en jeu, intervient la croyance au

pouvoir du mot. Tout comme l'image, la représentation verbale d'un être a valeur de sa création matérielle, d'où l'interdiction, assez courante, de représenter le dieu ou le diable et de les nommer autrement que par périphrase. Interrompre le récit, c'est lâcher sur terre des créatures inachevées, larvaires, dont on a tout à redouter. Chez les peuples du Grand Nord un conte doit se dire d'un seul jet, il faut un événement grave pour transgresser le tabou sans suites fâcheuses. Aussi, le conte se termine obligatoirement par : « C'est tout fini » et le conteur fait semblant de cracher au visage du voisin — « Je te crache dans la bouche », autrement dit : « Je te passe la parole, à toi de raconter ». Tabou et crachat en moins, la formule a cours en France, notamment au pays ariégeois :

Tric, trac, mon conte est fini,
Tric, trac, dites-en un plus joli !

Traditionnellement, la structure d'un conte est à trois volets : le préambule ou le pré-conte, plus ou moins long ; le conte proprement dit ; le final, toujours bref et le plus amusant possible. Le « ils furent heureux » ne termine les contes que dans les livres. Après avoir rassuré le public sur le sort des héros, le conteur oral ajoute un cul-de-lampe de son cru. C'est souvent une bénédiction, parfois assortie d'une demande de récompense, soit directe : « Mon conte prend fin, à vous l'histoire, à moi la chopine de vin », soit badine : « A la fête j'étais, on m'avait invité, j'y ai mangé de la bière, bu du gâteau à plein verre... ». On peut aussi souligner le côté blague du récit : « J'ai chevauché un frelon et vous ai menti tout du long ! » Même les « bis ! » éventuels sont prévus. « Le conte est fini, mais la corneille n'a pas regagné son nid », dit le conteur persan qui accepte de continuer, tandis que le russe coupe court : « Il y avait le tsar Blé-Noir, il a emporté toutes les histoires ».

Etablie, peaufinée depuis des siècles, la structure des contes est d'une efficacité exem-

plaire. Elle sait capter l'attention, ménager des pauses, finir avec élégance. Les formules répétitives : « Tire la chevillette... », « Et voilà tout pour Un Tel », « Le conte se dit vite, les choses se font lentement », sont autant de césures, des aires de repos permettant aux auditeurs de relâcher l'attention. Modulant le récit, elles en ordonnent le rythme. Et le rythme est l'âme du conte.

Spectacle, le conte se souvient d'avoir été un spectacle chanté. Il l'est encore dans certains pays et même l'Occident ne l'a pas complètement oublié. Presque tous les peuples ornent leurs contes d'inserts versifiés. En gros, il en existe de trois sortes : vrais petits poèmes, ritournelles, prose rimée. (En fait, les cloisons ne sont pas étanches, il n'est pas toujours facile de déterminer le genre d'un morceau.)

Les inserts-poèmes foisonnent au Japon où l'art de la versification sert de thème aux nombreux contes. Les héros expriment leurs sentiments en haïkaï de trois vers ou en tanka de cinq. Poésie raffinée jusqu'à la préciosité, évocatrice de paysages délicats. Voici la plainte de « Peau d'Ane » japonaise :

A la croisée des chemins,
Branche de saule abandonnée,
Que je voudrais reflleurir !

Dans l'Inde, distiques et quatrains jouent un rôle similaire avec plus de sombre passion. L'héroïne des « Contes du perroquet », récits en chaîne façon « Mille et Une Nuits », se lamente à la fin de chaque épisode :

Tu détruis la nuit d'amour, aube
cruelle !
A chaque aube nouvelle, c'est douleur
nouvelle !

Ces brèves pièces lyriques ne se répètent jamais. Comme les contes ont soin de le préciser, ce sont des improvisations et la gravité est de rigueur — on parle en vers, la « langue sacrée » des bardes, un langage exalté par l'émotion.

Moins ambitieuse, la ritournelle est une variante de la formule répétitive. Une pause, la respiration du récit. Bouts-rimés sans pré-tention, très proches des comptines et formulettes enfantines, ces refrains sont généralement faits pour un conte donné. Pourtant, les ogres, géants ou elfes des contes anglais constatent de la même façon la présence humaine :

Fe-fai-fo-fitt !
Je sens l'odeur du Britte !

Souvent la ritournelle est un charme magique. Mahoui, le Prométhée polynésien, répète en apprivoisant le feu céleste :

Donne à Mahoui le feu enfermé en toi,
Bananier !
Fais sortir le feu du cœur de ton bois,
Bananier !

et l'incantation rythme le frottement du bois contre bois d'où naîtra la Fleur d'Or.

De son côté, chez Grimm, la jeune fille fait obéir les objets en fredonnant :

Fuseau, sur le chemin va-t-en danser,
Ramène au bout du fil le fiancé !

On trouve ces ritournelles un peu partout dans le monde. La prose rimée, par contre, est l'apanage quasi exclusif du conte russe. (Les exceptions sont assez rares et peu importantes.) C'est un authentique langage populaire, très ancien et qui survit encore dans certaines régions — les riverains de la mer Blanche parlent un russe harmonieux et riche en assonances. Mais c'est surtout le « beau parler » des tréteaux de foire et des marchands de rues. Rythme approximatif, rimes à la va-come-je-te-pousse, le tout vaut par la spontanéité et le naturel bon enfant. Il y a les formules traditionnelles que l'on retrouve dans tous les contes. La beauté d'une femme « qu'un conte ne peut dire, qu'une plume ne peut décrire », l'allure d'un cheval, la longueur du chemin, la maison de Baba-Yaga

sont toujours décrites en prose rimée et scandée. De plus, chaque conteur y ajoute ses propres trouvailles et use de ce langage au gré de son inspiration. Ce qui donne au conte russe un ton qui n'est qu'à lui.

Et nous touchons à un problème essentiel : peut-on écrire tous les contes de la même manière, en style uniforme ? Il n'y a pas si longtemps, la tendance était de répondre : on doit ! La langue du conte, disait-on, langue parlée par le peuple, est rugueuse, triviale, incorrecte ; il faut y mettre bon ordre. Et l'on enfermait l'inspiration poétique, jaillie de source, dans la gangue du langage académique.

La liberté du conteur travaillant sur la matière populaire est presque totale. Mais seulement presque. Comme la liberté de tout individu elle trouve ses limites dans la liberté d'autrui, en l'occurrence celle du conte lui-même. Le conteur a parfaitement le droit de transplanter un conte où bon lui semble, tous l'ont fait, toujours et partout — à condition de l'adapter aux mœurs et au langage de sa nouvelle patrie. Mais s'il dit un conte oriental ou lapon, le conteur ne peut se servir de mêmes mots ni de phrases passe-partout. Les langues du Grand Nord sont concrètes à l'extrême ; basées sur les verbes, elles utilisent peu les adjectifs, jamais les descriptions ; les phrases sont laconiques, les états d'âme réduits au minimum ; enfin, le vocabulaire succinct nécessite une fréquente répétition de mots, ce tabou majeur du « bon style ». Habillé de périodes cadencées, un tel conte perd toute saveur, voire tout sens. Et dépouiller le conte oriental de ses hyperboles, ses images excessives, ses fleurs de rhétorique, revient à badigeonner de gris une chatoyante tapisserie. Le héros persan doit s'évanouir d'amour en trouvant un cheveu d'une belle jamais vue, alors que le chasseur de phoques peut donner sa vie à son amie sans que le mot « amour » soit mentionné. C'est comme ça et il ne peut en être autrement.

Parce que, ici, la forme fait corps avec le fond. Parce qu'elle exprime la sensibilité, l'esprit même d'un peuple.

A la limite, un conte de Flandre a une tout autre sonorité qu'un conte de Provence. Comparez les « Contes d'un buveur de bière » du camberlot Charles Deulin et ceux qu'écrivait Paul Arène, nègre provençal d'Alphonse Daudet. Joignez-y Henri Pourrat et son Auvergne — une même langue, un semblable langage populaire et quelle différence de ton, d'intonation !

Dans un conte l'intonation est aussi importante que le rythme et il n'y a qu'un moyen de préserver cette musique intérieure — le respect du langage parlé populaire. Avec ses tournures familières, la fraîcheur de ses images, ses inadvertances, ses impropriétés. Et ses particularismes (encore que là, point trop n'en faut, l'abus de termes régionaux ou étrangers alourdit inutilement le texte).

Le dialogue, qui tient une si large place dans les contes, demande une particulière attention. La justesse de ton est capitale. Faire dire, par exemple, à un paysan : « Puis-je croire ? » ou « Nous allâmes », c'est offenser l'oreille et le bon sens. Personne ne parle comme ça de nos jours, on se contente de l'écrire. Mais le conte, appelé à être *dit*, doit pouvoir subir l'épreuve de l'oral sans faire grincer des dents. Evidemment, dans un livre destiné aux enfants, les incorrections, même légères, sont d'un maniement délicat. Faut-il l'avouer ? Un péché véniel contre les règles grammaticales me paraît moins impardonnable que le péché contre la vérité, toujours mortel celui-là. Et puis la langue ne reste pas inerte, elle évolue comme tout ce qui vit et la faute d'hier devient règle d'aujourd'hui. Sans tomber dans le « branché » des modes fugitives, n'est-il pas permis d'employer un langage réellement vivant ? Ne vaut-il pas mieux que l'enfant apprenne sa langue dans toute sa plasticité et sa richesse colorée plutôt que par l'insipide « style zéro » bourré de prêt-à-porter verbaux ?

Faut-il en conclure que le conteur doit abdiquer sa personnalité, n'être que l'écho passif de la chose entendue ? Jamais de la vie ! Sa présence est indispensable, il est le chef d'orchestre, de lui dépend l'harmonie de l'ensemble. C'est grâce à la personnalité des conteurs que le conte d'autrefois peut revivre en restant toujours jeune. Lorsque Andersen a repris « Une vieille histoire » et naturalisé danois ce conte de partout, il l'a fait avec les mots de son aujourd'hui, les idées de son temps et de son propre génie. A la même époque, un conteur russe donnait au même conte un coloris typiquement slave... Mais pourquoi le poète danois et le littérateur russe ont-ils éprouvé le besoin de ressortir le fabliau du pauvre gars, méprisé de tous, qui séduit la capricieuse princesse ? Et pourquoi tous les peuples de la terre racontent, chacun à sa façon, l'histoire du Petit Poucet vainqueur de l'ogre ? Tout conte a son arrière-pensée et c'est là, peut-être, que se trouve la réponse. Un conte n'est jamais achevé. Lui aussi évolue, change avec le temps tout en gardant l'essentiel. Dans ses plus folles envolées, le conte reste lié au réel et en redisant quelque « vieille histoire » le conteur d'aujourd'hui y apporte, parfois à son insu, les préoccupations et les espoirs de son temps. En comparant les diverses versions d'un conte on entrevoit la réalité qui engendra les différences. Et l'on s'aperçoit que ce qui diffère, ce n'est pas la pensée des peuples, mais seulement la manière de l'exprimer.

Voilà pourquoi il faut préserver les particularités stylistiques propres à chaque peuple et qui sont l'image de son identité. Le merveilleux des contes prend tout son éclat en jaillissant du quotidien, pareillement, la vérité commune à tous s'affirme avec plus de force à travers les dissemblances. Dans ses langages multiformes le conte nous dit que la pensée humaine est une. C'est très réconfortant. Mais, après tout, le propre du conte est de finir bien. ■

Bicentenaire de Jacob et Wilhelm Grimm :

LES DEUX FRÈRES

par Pierre Péju

*Deux frères, une vie de collaboration de longue haleine
qui semble, vue de loin, mystérieuse, fascinante.
Pierre Péju rappelle quelques éléments biographiques
et les met en relation avec les fameux contes :
œuvre d'autant plus indispensable qu'un des plus célèbres
s'intitule justement « Les deux frères ».*

On dit « les contes de Grimm », comme s'ils avaient un seul et unique auteur ; conteur effacé par l'intensité même de ses histoires. Parfois, on dit plus justement « les frères Grimm » ; on sait vaguement qu'ils furent deux et on imagine que derrière ces quelque deux cents « Märchen » se tient un double narrateur, le conteur et son double. Avec le temps, les couleurs de toute existence s'assombrissent, les détails s'estompent, et seules quelques taches claires restent miraculeusement préservées. Au nom des Grimm, nous n'associons plus que les *Contes de l'Enfance et du Foyer*. Ainsi simplifiées, réduites, leur vie et leur œuvre ressembleraient presque à un conte dans lequel on verrait deux frères en redingote sombre parcourir l'Allemagne du début du XIX^e siècle pour une cueillette passionnée et fidèle de légendes, de vieux récits villageois, qu'ils consigneraient chaque soir, à l'auberge, sur de larges feuilles serrées dans un portefeuille de cuir.

La réalité est évidemment tout autre et leur existence fut plutôt celle de deux érudits travaillant avec acharnement dans leur cabinet de Cassel ou de Berlin.

Mais pour évoquer les Grimm, laissons-nous prendre un instant au jeu qui se plaît à mêler les contes et la vie. « *Il était une fois un homme qui avait trois fils...* » Ainsi commence le conte intitulé « Les trois frères » et qui nous parle de trois garçons fort doués qui, afin de mériter l'héritage paternel, choisissent de produire chacun un chef-d'œuvre, ou plutôt de réaliser une sorte d'exploit. La demeure paternelle ira au meilleur d'entre eux. Ils partent alors apprendre à travers le vaste monde et lorsqu'ils se retrouvent, le premier, devenu barbier, est capable de couvrir de mousse de savon et de raser sans une égratignure un lièvre en pleine course ; le second, devenu maréchal-ferrant, parvient à changer les quatre fers d'un cheval lancé au grand galop ; le troisième, devenu maître



Dessin Philippe Dumas.

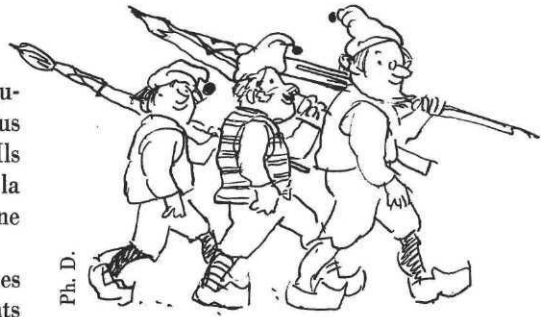
« Un conte dans lequel on verrait deux frères en redingote sombre parcourir l'Allemagne du début du XIX^e siècle pour une quête passionnée et fidèle de vieux récits villageois... ».

d'armes, fait tourner si vite son épée au-dessus de sa tête que, sous l'averse la plus violente, il ne reçoit pas une seule goutte ! Ils ne peuvent alors qu'hériter tous à la fois de la maison paternelle, et ils y vivent en bonne intelligence jusqu'à la fin de leurs jours.

Talent, maîtrise et affection : ces trois termes pourraient aussi bien s'appliquer aux enfants Grimm. Il était une fois, dans la ville de Hanau, un respectable juriste nommé Philipp Wilhelm Grimm. Il avait trois fils : le premier, Jacob, né en 1785, devint un des plus grands érudits de son époque, fondateur de la philologie allemande, auteur d'un monumental dictionnaire et d'une grammaire ; le second, Wilhelm, né un an plus tard, fut un esprit littéraire des plus raffinés, chercheur et traducteur ; avec son frère, il édita et sauva de l'oubli de nombreux textes anciens, dont les « Märchen ». Enfin, comme dans le conte, il y a un troisième fils, nommé Ludwig, qui devint peintre, dessinateur, mais surtout admirable graveur. Il écrivit, aussi, et il nous reste ses Mémoires.

Le conte des « Trois frères » se termine ainsi : « ... Ils furent mis tous trois dans le même tombeau, car on ne voulut pas les séparer dans l'affection qu'ils se portaient et encore moins les distinguer dans l'exceptionnelle maîtrise qu'ils avaient su acquérir dans leur métier. » Dans notre histoire des Grimm, il faut bien constater que le destin de Ludwig s'est un peu détaché de celui de ses frères, mais Jacob et Wilhelm, eux, ont bel et bien été enterrés ensemble sous l'énorme et splendide pierre tombale des *Contes de l'Enfance et du Foyer*, ce formidable best-seller qu'ils hésitèrent un moment à publier et qu'ils considérèrent parfois comme moins important (surtout Jacob) que le reste de leurs recherches.

« Grimm... », cette syllabe n'est plus qu'un petit mot magique, mot de passe permettant de pénétrer dans l'univers labyrinthique des contes. Cependant, nous allons tenter de retrouver la trace vivante de ces deux frères,



de leurs liens intellectuels et affectifs, essayer de distinguer nettement leurs deux personnalités, de comprendre leurs théories, leur philosophie de la langue, leur place à l'époque romantique, car c'est à travers tous ces filtres que s'épurèrent leurs « Märchen ».

Le thème de la fraternité est au centre de nombreux contes (Les douze frères, Les deux frères, Frérot et sœurlette, Jeannot et Margot, Les sept corbeaux, Les quatre frères habiles, etc.). La fraternité est un lien horizontal de solidarité ou de conflit qui renvoie à l'enfance, car le conte met de préférence en scène des enfants ou bien des individus rendus mineurs par la misère, par un défaut physique, par une situation cruelle ou tout simplement par l'ampleur de la tâche qu'ils ont à accomplir, ne serait-ce que par ce que Marthe Robert appelle « le malheur d'être né » dont le conte représente un dépassement symbolique.

Possibilité d'alliance loyale et efficace, ou source de jalousie et de haine, la fraternité indique clairement que, petits et perdus dans le monde, nous sommes pour le meilleur et pour le pire liés à des « semblables », à nos semblables, et qu'il faut compter avec eux. Pourtant, dans cette masse de contes où la fraternité est présente, un conte retient particulièrement notre attention : il est intitulé « Les deux frères ». Il faut lire cette histoire : elle est peut-être une clef pour comprendre le lien qui unissait les Grimm ; elle illustre admirablement leurs conceptions générales. Tout d'abord, ce conte a des caractéristiques exceptionnelles : il est un des plus longs, sinon le plus long de leur recueil (trente pages est une dimension tout à fait rare pour un

« Märchen »). On dirait que ce récit est construit artificiellement pour illustrer la thèse des Grimm sur la continuité entre mythes et contes. Sa structure est absolument parfaite et le thème de la fraternité se développe de façon presque abstraite autour du symbole du poignard magique fiché dans un arbre. L'accomplissement de cette fraternité est d'ailleurs présenté comme beaucoup plus indispensable que la réalisation traditionnelle d'un bonheur lié à richesse et mariage.

Ce conte met en scène une première paire de frères : l'un, riche et méchant orfèvre, l'autre, pauvre et honnête fabricant de balais. Parfait contraste, frères ennemis, figure conflictuelle et repoussante de la fraternité. Mais le fabricant de balais est le père de deux jumeaux qui vont devenir les vrais héros de l'histoire, car être frères, c'est aussi être semblables, symétriques et complémentaires. Le thème de la fraternité devient le thème du double ; on comprend que les deux moitiés ne peuvent que s'aimer et que, si jamais le sort les sépare, elles ne trouveront le bonheur qu'en se réunissant. Ce qui frappe, c'est que les Grimm ont construit avec ce conte un véritable monument à la fraternité positive en tentant d'y faire entrer un nombre exceptionnel d'éléments glanés dans la tradition. On dirait qu'ils ont voulu fabriquer une sorte de maquette excessive, un petit chef-d'œuvre, car il est manifeste que ce conte est trop long et trop compliqué pour avoir été jamais, nulle part, raconté sous cette forme.

Qu'on en juge ; on trouve, dans ce récit magnifique : un oiseau d'or, des organes aux vertus magiques, des enfants perdus dans la forêt, un bon chasseur qui recueille et initie, un voyage d'apprentissage, des animaux qui parlent et se mettent à suivre le héros dans tous ses déplacements, la séparation des frères, le poignard magique planté dans un tronc d'arbre et qui peut renseigner chaque garçon sur ce que devient son jumeau. Mais ce n'est pas tout : il y a le combat avec le dra-

gon, le mariage avec la fille du roi, le personnage du traître bientôt confondu, la racine magique qui recolle les corps sectionnés et qui ressuscite, et puis une nouvelle forêt mystérieuse, une biche blanche qui fascine et égare, une vieille sorcière qui transforme en statue de pierre les voyageurs perdus, etc. Véritable collection d'éléments mythiques et légendaires, condensé d'images fabuleuses, cette histoire semble indiquer de surcroît qu'on ne naît pas frères, mais qu'on le devient, qu'il existe quelque chose comme un « devenir frères » qui, pour se réaliser, nécessite du temps, des épreuves, des aventures positives et négatives.

Le « devenir frères » paraît donc reposer sur la volonté patiente d'enlacer deux lignes de vie qui, tout en demeurant qualitativement différentes, n'en deviennent pas moins, à la longue, une seule et même réalité, un même *nom*. Ainsi Jacob et Wilhelm marchèrent-ils durant des années et des années dans une épaisse forêt qui pourrait s'appeler la Langue ; ils s'y battirent avec les mots, les locutions ; ils capturèrent un nombre impressionnant d'histoires et remontèrent à la source d'expressions étranges ; ils arrachèrent au puits de l'oubli des morceaux de récits qu'ils recollèrent ; ils firent même d'importants détours par le nord pour sauver des légendes en péril ; ils se prêtèrent main-forte ; ils s'épuisèrent à construire une immense tour dont chaque pierre était un mot et qu'on pourrait appeler le Dictionnaire ; mais à la fin ils devinrent les maîtres invisibles et débonnaires d'un palais sans limites précises dont chaque salle était un conte.

Jacob et Wilhelm sont donc devenus progressivement les « frères Grimm » et les *Contes de l'Enfance et du Foyer* jouent un peu le rôle du poignard magique fiché dans le tronc d'arbre et auquel il faut toujours revenir.

On prétend que Jacob était le plus entreprenant des deux frères, le plus assoiffé de savoir. Ayant fait des études de droit et ayant

été considérablement marqué par le célèbre juriste et historien Savigny, il a une trajectoire intellectuelle impressionnante : chercheur, bibliothécaire du roi de Westphalie, professeur d'Histoire médiévale à Göttingen, etc. Toujours en proie à ce désir d'exhumation, à cette pulsion collectionneuse qui ne le quitteront jamais, il entasse un véritable trésor de documents, notes, archives, « vues personnelles » qui impressionneront ses amis romantiques. Traducteur et éditeur, il retrouve les textes des anciens Maîtres Chanteurs allemands et fait connaître l'*Edda*, cette épopée islandaise du XIII^e siècle qu'il traduit et adapte. Mais l'essentiel de son énergie, Jacob Grimm l'a consacrée à la grammaire allemande et à l'entreprise du dictionnaire qu'il laisse pourtant, à sa mort, inachevé.

Toute cette activité philologique répond en fait à une philosophie de la langue, à une vision globale du monde qui est inséparable du romantisme allemand. Le savant, pensent les Grimm, a une mission comparable à celle du poète : il doit retrouver, sauver, préserver. A l'origine, Dieu aurait donné aux humains une langue d'une richesse infinie et, à travers cette langue, un sens immédiatement poétique de la nature. Mais la vie, l'histoire humaine seraient un lent processus de dégradation et la précision, le sens du concret et de la nuance se seraient perdus, tout comme le sens du récit à la fois profond et vivant dont seuls les contes nous donnent une idée. S'il faut se faire philologue, c'est pour remonter à cette origine perdue, à ce temps béni où dire était une musique, un accord. Même les aspects les plus ardues des recherches et « découvertes » de Jacob Grimm (comme les célèbres lois de Grimm sur les mutations consonantiques de l'indoeuropéen aux langues modernes) sont inséparables du mouvement romantique allemand et de ses conceptions de la Nature.

De Wilhelm, on dit souvent qu'il était plus littéraire que Jacob, plus attiré par le côté

sensible, voire sensuel, des récits. Les possibilités poétiques de la langue l'intéressent plus que sa structure et son fonctionnement. Les œuvres de ses contemporains, il les lit comme des textes qui le concernent et l'enthousiasment. Globalement, son itinéraire est parallèle à celui de son frère aîné, mais on y décèle une légère inclinaison, des écarts, des stagnations, bref, une couleur propre. Une santé plus fragile, dès l'enfance, explique peut-être son esprit plus rêveur, une tendance à approfondir, puisqu'on le dit très minutieux, trop consciencieux, moins fécond et moins aventureux que son frère. Comme Jacob, il a fait des études de droit, comme lui, il enseignera.

Son amitié et son accord avec Arnim et Brentano sont sans doute plus profonds ; lorsque les deux amis se lancèrent dans leur projet un peu brouillon du *Cor Enchanté de l'Enfant*, ce recueil de légendes, chansons, récits, contes, qu'ils réécrivent, arrangent, reprennent sans grande méthode mais toujours animés par un certain « souffle », Wilhelm leur adressa, pour les aider, des contes intéressants que son frère ou lui-même avaient découverts. En 1809, les Grimm pensent même offrir à Arnim et Brentano la totalité des contes qui sont en leur possession. Ces histoires, pensent-ils, ne leur appartiennent pas ; elles sont à tous, elles viennent d'ailleurs, elles doivent circuler. D'ailleurs, dans toute la communauté romantique dispersée à travers l'Allemagne on échange ainsi des récits retrouvés. Un conte est un présent, un signe d'amitié ou d'amour ; l'authenticité d'une histoire a quelque chose de précieux.

Dans l'aventure des contes, Wilhelm s'est investi d'une façon différente de Jacob, moins en érudit qu'en écrivain. Après le succès du premier recueil à Noël 1812, c'est lui qui rédigea l'importante préface de l'édition de 1815 et il se chargea seul des éditions suivantes. C'est dans son texte *De l'essence du « Märchen »* qu'il a développé la thèse d'une continuité entre mythes et contes et l'idée

d'une signification quasi religieuse du conte dont les fragments exprimeraient l'essence du peuple (au sens large) et son accord originel avec la Nature. Wilhelm a d'ailleurs établi ces parallèles, très discutés depuis, entre des personnages de la mythologie germanique et certains personnages de contes. A Jacob, on doit de nombreuses notes érudites et des choix qui sont, en dernier recours, théoriques, mais Wilhelm est l'auteur du travail admirable et invisible sur la langue, le créateur d'un style parlé qui tente de rendre avec exactitude ce qu'était le style oral des contes traditionnels. Mais il ne faut pas oublier que Wilhelm a également beaucoup donné de son temps et de son énergie à l'élaboration du dictionnaire et à d'autres austères travaux, car le « devenir frères » passe aussi par ces tâches harassantes, par cette solidarité, cette collaboration de longue haleine.

Pour le faire comprendre, il faudrait pouvoir citer dans son entier l'émouvante lettre que Jacob Grimm adresse à Dahlmann du 14 avril 1858, et que Walter Benjamin reproduit dans son livre *Allemands* : « Vous savez que depuis l'enfance, nous vivons fraternellement ensemble et que rien n'a troublé notre vie en commun. Tout ce que fait Wilhelm, il l'élabore avec soin et conscience, seulement il travaille fort lentement et ne violente jamais sa nature. Je me suis souvent reproché de l'avoir, par ma faute, entraîné dans des questions grammaticales qui sont en réalité bien loin de son tempérament ; il aurait mieux utilisé son talent et tout ce en quoi il m'est supérieur dans d'autres domaines. » Lucidité et scrupules de Jacob, abnégation de Wilhelm sans doute, parfois.

Et cet autre passage de la même lettre : « Je ne sais si vous représentez bien notre arrangement domestique. Presque tous les livres sont disposés le long des murs de ma chambre et Wilhelm a le plus grand penchant à les transporter dans sa chambre à lui. Il les met sur sa table, où on les retrouve difficilement ; s'il les rapporte à leur ancienne place,

les portes ne cessent de claquer, ce qui est fort pénible pour l'un et pour l'autre. » On comprend mieux, après avoir lu le conte « Les deux frères », à quel point cet arrangement fraternel-domestique en vue du travail intellectuel commun est supérieur pour les Grimm à tout autre état. D'ailleurs, si Wilhelm finit par se marier, à trente ans, avec Dorothea Wild, il prénommera son premier enfant Jacob.

Le mot « Märchen » est en allemand le diminutif du terme ancien « Mar » qui signifie d'une part la tradition et d'autre part l'information, la nouvelle que l'on apporte puis qui passe et qui glisse. D'abord, il y a un bruit, une rumeur, un événement plus ou moins exceptionnel qui se met en boule et roule de village en village, de bouche en bouche. Le « Märchen » n'est pas une forme figée, mais une forme mobile ; il est le résultat du « travail de la narration » à partir de ce qui s'est passé et qui, au départ, peut être quelque chose d'infime. Ce travail de la narration qui aboutit au « Märchen » exige :

- 1) la répétition : pour que le « Märchen » existe, il faut qu'il ait été maintes et maintes fois repris à travers le temps ; la redite produit une sorte de mouvement centrifuge d'épuration qui élimine les détails inutiles ;
- 2) la tradition populaire : il faut que se soit installée une sorte d'habitude de dire et d'entendre de tels récits et qu'on les reconnaisse presque immédiatement sans savoir depuis quand on les connaît. Le « Märchen » se tient à distance tout en inspirant un sentiment de familiarité ;
- 3) la collectivité : le « Märchen » fonctionne en relation avec la communauté villageoise dont les objets, les travaux fournissent une sorte de toile de fond. Le conte est un lien social. En tant que récit il appartient à tous, il est préservé et contrôlé par chacun ;
- 4) l'oralité : le « Märchen » s'est lentement élaboré à l'intérieur d'un style oral particulier, avec ses façons de dire, ses expressions

vivantes, imagées, ses intonations typiques, bref, tout un art du conteur.

Le « Märchen » est un peu différent de ce qu'une tradition issue du XVIII^e siècle a pu nommer « contes de fées ». D'abord parce que la fée sublimée n'y existe pas comme telle, même si l'on y rencontre une figure de vieille femme qui se tient entre la Parque, la sorcière, l'accoucheuse ; mais surtout parce qu'il n'a pas nécessairement d'intentions moralisantes ou rassurantes, qu'il peut s'achever en « queue de poisson » et revêtir une forme proche du « Witz », ce trait d'esprit, cette façon de dire qui se veut seulement habile, rapide, éblouissante. C'est le cas, par exemple, de « L'ondine de l'étang », ou de « La clé d'or ».

Comme le conte en général, le « Märchen » met en scène un héros au nom commun, à la psychologie sommaire, dont les aventures sont comme suspendues en dehors du temps et de l'espace. Le récit décrit souvent un passage, une traversée (la forêt figurant le lieu réel et symbolique de l'indétermination, de la coexistence des contraires, espace de rencontres où tout est possible) avant de permettre à celui qui est « mal parti » d'accéder à un nouvel état qualitativement supérieur.

On a souvent parlé du mépris du XVIII^e siècle pour le genre « conte » ; siècle des lumières, il aurait globalement négligé ce type de narration considérée comme radotage, réservée aux marginaux de la raison : peuple, femmes, enfants. On croit qu'il a fallu attendre le romantisme pour que le genre conte soit réhabilité. Dans les faits, de nombreux contes ont été recueillis et sauvés de l'oubli au cours du XVIII^e siècle. Certes ce fut le plus souvent pour les remodeler, les rapporter à un plan qui, lui, restait classique, en faire de petits chefs-d'œuvre littéraires bien tournés et séduisants. Contes-prétextes, bijoux faussement naïfs ou brûlots stratégiques. On pense à Perrault qui a affaibli le caractère initiatique des contes, introduit un érotisme codé et une morale conformiste. Sa réussite est

davantage celle d'un bon littérateur que d'un folkloriste.

Ce qui change avec les Romantiques, qui puiseront allègrement dans tout ce qui peut leur venir des siècles précédents (aussi bien Perrault que Basile, Musaeus ou les Mille et une Nuits traduites par Galland), c'est le regard sur les contes. D'après eux, les contes ont leur justification en eux-mêmes : « *Ce n'est peut-être qu'une petite goutte de rosée, retenue au creux d'une feuille, mais cette goutte étincelle des feux de la première aurore* », écrit Wilhelm Grimm. D'une gangue impure ils veulent extraire des fragments authentiques et remonter jusqu'à cette fameuse parole impersonnelle et populaire afin de reconstituer la langue pure des origines.

Le romantisme valorise précisément l'enfantin, le dit sybillin, les savoirs du peuple. Il considère l'avènement de la conscience individuelle comme une perte, une chute, une rupture de la communion avec le Tout. D'où la sacralisation des « Volkbücher », l'idée de conte-joyau et d'anecdotes précieuses. Car les fragments authentiques représentent à leur tour autant de déclencheurs, autant de tremplins pour une imagination nouvelle. Le romantisme allemand est un mouvement nostalgique-prospectif, tourné vers le passé mais en pensant à l'avenir, accordant une même place à la poésie et à la science.

L'entreprise des Grimm de publier les *Contes de l'Enfance et du Foyer* appartient pleinement au mouvement romantique mais leur méthode d'une part, leurs principes d'autre part, donnent à leur recueil une valeur particulière.

Leur livre a un tel degré de perfection qu'il nous semble devoir indéfiniment flotter comme tel dans le temps, sans jamais dater, mais il ne faut pas perdre de vue que cette réussite est le résultat d'un travail et non d'un simple enregistrement passif. Leur méthode a d'abord consisté à ratisser le plus largement possible la mémoire actuelle du peuple, en

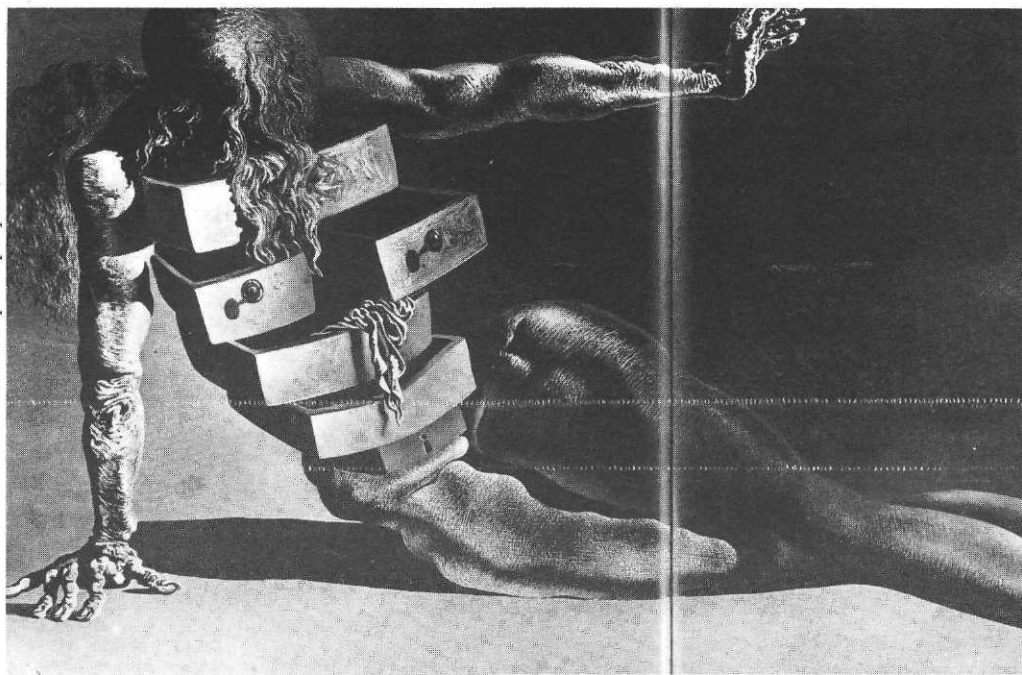
s'appuyant sur un réseau très vaste de correspondants : les amis, la famille, les possesseurs de vieux recueils ou d'archives, des servantes comme la vieille Marie. Tout le monde leur en envoie, Arnim et Brentano bien sûr, le peintre Philip Otto Runge, Jenny von Droste Hülshoff, etc. Dorothea, la femme de Wilhelm, racontera à son mari de nombreux contes qui lui viennent de sa famille. Les Grimm installent alors tous les récits et fragments sur un plan d'équivalence et procèdent à des recoupements, des comparaisons, des superpositions, des collages, jusqu'à parvenir à une version qui leur paraît pure, signalant les variantes au passage. Partis de rien, ils posent les bases d'une science comparative des textes traditionnels.

Leur principe est celui de la fidélité. Que signifie cette fidélité ? Etant donné la diversité des sources et le nombre des intermédiaires, il ne s'agit nullement du respect scrupuleux d'un texte de base qu'il faudrait reproduire mot à mot ; il s'agit plutôt d'une fidélité à l'esprit même du conte, de la préservation de détails, voire de métaphores et de tournures à replacer ici ou là. Tout récit, pensent les Grimm, est inséparable d'une langue dans

laquelle il se forge. La langue n'en est pas le simple véhicule mais la matrice. Ce qui doit être respecté scrupuleusement, c'est l'art populaire de raconter, avec ses onomatopées, ses raccourcis, ses expressions frappantes. La fidélité consiste à donner ce qu'on trouve comme on le trouve, d'où la cruauté ou l'horreur maintenue de certains épisodes, à laquelle conteurs et auditeurs devaient traditionnellement prendre plaisir (comme la description des membres baignant dans des baquets de sang dans « L'oiseau d'Ourdi »), d'où certaines fins malheureuses, amORALES ou frustrantes (comme dans « La mort MARRAINE »).

Les Grimm ont bien senti que les contes ont un impact en raison de la présence en leur sein d'images puissantes, de dispositifs particulièrement fascinants presque indépendants des récits — comme le cercueil de verre de « Blanche Neige », ou bien la caverne de vies humaines à la fin de « La mort MARRAINE », ou bien encore Hans-le-hérisson à cheval sur un coq ferré et posté dans un arbre. Toutes ces visions très denses remuent imperceptiblement en nous : elles nous aident à comprendre, à sentir, à exprimer les choses les plus délicates de notre existence.

Dali : « Le cabinet anthropomorphique », 1936.



La fidélité des Grimm est aussi une fidélité de traducteurs, d'adaptateurs, qui requiert non seulement une connaissance parfaite du vieil allemand mais un talent véritable d'écrivain moderne.

Si l'on oublie l'ampleur de ce travail, il nous reste un recueil qui vient précisément combler en nous le désir du livre, le besoin très ancien de posséder un livre unique, livre miraculeux car inépuisable et se réengendrant sans cesse lui-même, livre jamais achevé, livre passe-partout, véritable livre de poche semblant contenir tout l'univers dans un tout petit volume, livre de chevet, livre de voyage autant que livre voyageur, livre de tous les temps, passage d'écriture par lequel l'adulte communique avec l'enfantin, l'érudit avec le peuple, le passé avec le présent, la mémoire avec l'oubli.

A présent, il ne reste plus qu'à entrer dans ces contes comme dans une forêt où chacun suivra la piste de son propre désir, au gré des titres, des souvenirs, d'attentes diverses. Les frères Grimm se sont éloignés de nous, ils ont fini par disparaître sous tant de mots, sous tous ces récits comme sous une végétation

enchantée, ou sous une neige qui n'en finirait pas de tomber : « *Tout comme les flocons fins et serrés qui tombent du ciel recouvrent de neige toute la contrée*, écrit Jacob Grimm le 2 mars 1854, *à perte de vue, je suis moi aussi enneigé par la masse de mots qui m'assaillent venus de tous les recoins et de la moindre fente. Parfois, j'aimerais me relever et me secouer pour tout faire tomber de moi, mais le cœur n'y est pas. Ce serait folie de rester attaché, même avec nostalgie, à des intérêts moindres, et de perdre de vue le grand résultat final.* » Toute cette neige ! Les Grimm comparaient eux-mêmes leurs contes aux fragments d'une clef d'or trouvée sous la neige : puzzle aux multiples possibilités, collection définitivement ouverte. Et cette clef ? Qu'ouvrira-t-elle ? Qu'importe ! Chaque morceau de la clef brisée brille de son éclat unique.

« La clef d'or » : c'est aussi le titre de la dernière histoire de leur recueil. Un homme trouve une clef sous la neige, puis creusant la terre il trouve une cassette. Que contient-elle ? Ironie finale, frustration calculée : le lecteur ne le saura jamais et nous laissons aussi cet homme, seul dans la neige, avec son espoir et son désir. ■

« Femme-narrathon » :

DE LA PAGE À LA BOUCHE

par Muriel Bloch

