

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2018)

Heft: 47: Raum und Narration = Espace et narration = Space and narration

Artikel: Topographie(s) paratextuelle(s) de la narration des Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm dans leurs Zeugnisse

Autor: Núñez, Loreto

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006258>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Loreto Núñez

Topographie(s) paratextuelle(s) de la narration des *Kinder- und Hausmärchen* gesammelt durch die Brüder Grimm dans leurs *Zeugnisse*

Wie kein anderes Werk haben die *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* unsere Vorstellung vom Märchenerzählen geprägt: was die Erzählinstanz als auch den Raum anbelangt, wo eine solche Märchennarration stattfindet. Wie die aktuellen Forschungsergebnisse zeigen, entspricht dieses Bild nicht der Realität, sondern einer fiktiven Konstruktion und kann mit dem vom Maingueneau vorgeschlagenen Konzept der „Szenographie“ angegangen werden, einer fiktiven Sprechbühne, die sowohl eine zeitliche („Chronographie“) als auch eine räumliche („Topographie“) Komponente beinhaltet. Der vorliegende Beitrag fokussiert auf die Topographie der Märchen-Sammlung, wie sie von den Grimms im paratextuellen Abschnitt der „Zeugnisse“ konzipiert wird, wo die Brüder andere Autoren zitieren. Durch eine vertiefte Analyse wird aufgezeigt, wie sehr die Vorgehensweise der Grimms als Manipulation betrachtet werden kann, um ihre Topographie der Märchennarration zu gestalten.

Introduction

Dans cette contribution sur les *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*¹, il sera question de l'espace et de la narration non pas dans la perspective de l'histoire représentée mais dans celle de la narration à proprement parler, « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place ».² Je ne m'attarderai pas sur les espaces représentés dans les *Märchen* des Grimm mais sur l'espace de leur narration, de l'acte narratif qui les produit. Comme le rappelle Genette, cette situation narrative n'est pas toujours réelle, elle relève au contraire souvent de la fiction. Encore faut-il préciser que la narration des *Märchen* des Grimm n'est pas représentée explicitement en tant que telle. Les Grimm ne mettent pas en scène un narrateur parlant de sa situation narrative, de l'espace-temps de sa narration. Ils ne construisent pas non plus une situation enchâssée où un narrateur second serait décrit depuis l'extérieur par une autre instance.

Pourtant, surtout quand il est question de contes ou précisément de *Märchen*, le lecteur a souvent une image bien précise qui lui vient à l'esprit.

1 Le titre sera abrégé *KHM* par la suite ; pour me référer aux pièces constituant le recueil, je raccourcis l'expression générique *Kinder- und Hausmärchen* par *Märchen*.

2 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

On se figure une instance narrative avec des traits particuliers : généralement, on pense à une femme, plus concrètement à une vieille femme ; quelquefois une servante, placée dans un intérieur au coin du feu, souvent une grand-mère, qui s'adresse la plupart des fois à des enfants. Ces figurations de narrateurs et narrataires ainsi que de leur situation narrative ont été prises pour réelles par certains critiques, notamment par les chercheurs du domaine du folklore. Or, il ne s'agit pas d'une réalité, mais, selon Maingueneau, d'une « < scène [d']énonciation >, qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur ».³ Maingueneau explique qu'« < entre > le texte et le contexte il y a l'énonciation, < entre > l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation, un < entre > qui déjoue toute extériorité immédiate ».⁴ Il est donc question d'un procédé discursif qui dépasse la frontière de la fiction et relie cette dernière à son énonciation. C'est dans cette « scène narrative construite par le texte », poursuit Maingueneau, « que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation ».⁵

Dans ce qui suit, j'aborderai cette construction scénographique, en me focalisant sur les aspects topographiques, dans les textes accompagnant les *Märchen* à proprement parler des Grimm. Je survolerai d'abord certains éléments des péritextes, des « frontières du texte marquées par les énoncés du titre, du sous-titre, de la dédicace, de la préface, etc., bref l'ensemble de l'appareil d'encadrement du texte ».⁶ Ces textes sont d'une grande importance pour l'interprétation des œuvres, aussi en ce qui concerne la scénographie. Je me concentrerai ensuite sur les paratextes, les « signaux accessoires [...] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire ».⁷ Dans les paratextes, les Grimm me semblent réaliser deux stratégies. D'une part, ils se mettent en avant comme des chercheurs scientifiques (même si leur scientificité est discutable, nous le verrons). À partir de cette autorité ils disqualifient d'autres auteurs et dissimulent leurs intertextes pour faire passer leur recueil comme celui faisant foi.⁸ De l'autre, les paratextes soutiennent la scénographie mise en place dans les péritextes et les *Märchen*.

3 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 42.

4 Maingueneau, *Le Discours* (comme n. 3), p. 107.

5 Maingueneau, *Le Discours* (comme n. 3), p. 192.

6 Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* 153 (2004) : p. 62-72, ici p. 68.

7 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

8 Voir Ute Heidmann, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries* 9 (2012) : p. 9-28, en particulier p. 23-24 et Loreto Núñez, « Les commentaires paratextuels des *Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm », *Féeries* 9 (2012) : p. 197-247.

Cela est particulièrement le cas dans la section paratextuelle des *Zeugnisse* : les Grimm y citent d'autres auteurs pour parler des *Märchen* en général et appuyer leur autorité scientifique ; en même temps, les passages évoqués présentent des chronographies et topographies telles qu'ils veulent les construire pour la narration de leur *KHM*.

I. Quelques éléments topographiques péritextuels

Le concept de scénographie a permis à Heidmann de montrer que les études défendant l'apparente origine populaire et orale des contes comme ceux de Perrault ou précisément des Grimm se construisent en fait sur une erreur qui prend pour réel ce qui est une construction textuelle à laquelle les images accompagnant les diverses éditions ont contribué. C'est notamment le cas pour les fameuses images du recueil de Perrault. Ce genre d'image construit une scène qui est devenue prototypique pour le genre que nous désignons comme « conte ». On fait croire au lecteur qu'il est en train de lire ce que quelqu'un a entendu raconter à des enfants dans un intérieur fermé, au coin du feu, et qu'il a ensuite mis par écrit. Toutefois, la chercheuse a montré jusqu'à quel point il s'agit là « d'une scénographie en trompe-l'œil » pour des contes non naïfs, mais « pseudo-naïfs ».⁹ Heidmann a poursuivi ses recherches en abordant aussi le corpus des Grimm. Selon elle, ces derniers se sont basés sur Perrault pour « légitimer la scénographie pseudo-populaire » de leurs *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*.¹⁰

A l'opposé de ce que les Grimm veulent faire croire, les recherches fouillées ont montré qu'ils ne sont pas allés collecter leurs *Märchen* à la campagne auprès de paysannes allemandes ; au contraire, ils ont été en contact avec des jeunes femmes huguenotes qui connaissaient bien, notamment, les contes littéraires français.¹¹ Or la scénographie fictive de collecteurs a été prise pour

9 Parmi les nombreux travaux de Heidmann à ce sujet, je me limite ici à mentionner deux particulièrement complets : « Intertextualité et dialogicité des contes », dans Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Garnier, 2010, p. 31-152, en particulier p. 54-65 et « L'efficacité heuristique du concept de scénographie pour l'étude comparative des contes », dans Johannes Angermüller et Gilles Philippe (dir.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p. 147-156.

10 Heidmann, « L'efficacité » (comme n. 9), p. 155.

11 Sur ces échanges, qui ne correspondent pas à l'image que veulent présenter les Grimm, cf. p. ex. Jens E. Sennewald, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 62-65, ainsi que Willem de Blécourt, « Fairy Grandmothers : Images of Storytelling Events in Nineteenth-Century

réelle, notamment à la suite de leur travail sur les péritextes entourant leurs *Märchen*, comme le sous-titre, « *gesammelt durch die Brüder Grimm* ». Heidmann a démantelé cette construction à travers son étude détaillée de la préface de la première édition du recueil des Grimm de 1812. Elle a mis en avant la construction de la topographie particulière des *Kinder-* et surtout des *Hausmärchen* « à la Grimm » en insistant sur ce qu'elle désigne comme le trait « contes-épis de blé » des *Märchen* reliés au terroir allemand ainsi que sur l'importance du *Heim*, familial ou national :

Le choix du titre du recueil des Grimm participe, comme chez Perrault, de l'élaboration de la scénographie. Si l'étiquette générique *Kindermärchen* était assez courante en 1812, le terme *Hausmärchen*, par lequel on peut entendre « contes pour la maison ou le foyer », était plus inhabituel, notamment en association avec *Kindermärchen*. En qualifiant leurs récits d'« innocents contes domestiques » (« *diese unschuldigen Hausmärchen* »), les Grimm associent dans ce syntagme l'innocence des enfants et l'intimité de « tous les endroits restés secrets dans les habitations et les jardins » (« *alle heimlichen Plätze in Wohnungen und Gärten* »), et menacés de disparition par l'invasion d'un luxe vain (« *einer leeren Prächtigkeit* »). Par le biais de l'évocation suggestive de ces endroits désignés comme *heimlich*, terme qui signifie à la fois « secret » et « propre au foyer » (*Heim*), les préfaciers créent la topographie du nouveau genre qu'il s'agit de promouvoir.¹²

Contrairement à d'autres auteurs, les Grimm n'ont pas eu recours massivement à des représentations iconiques pour soutenir leur scénographie, chronographie et topographie, cela malgré les différentes rééditions de leur texte.¹³ La première édition ne comportait pas de représentations. Par contre, pour celle de 1819, il y a une image pour chacun des deux volumes, réalisée

Germany », *Relief* 4.2 (2010) : p. 174-197, en particulier p. 180-182 et en général Willem de Blécourt, *Tales of Magic, Tales in Print. On the Genealogy of Fairy Tales and the Brothers Grimm*, Manchester, Manchester University Press, 2012 ; cf. aussi Heidmann, « Le dialogisme » (comme n. 8), p. 17-22.

12 Heidmann, « Le dialogisme » (comme n. 8), p. 14.

13 Etant donné la situation complexe des rééditions du recueil des Grimm, voici un survol de l'histoire éditoriale : 1810, feuillets manuscrits des Grimm à Clemens Brentano ; 1812, publication du vol. 1 et 1815 du vol. 2 de la 1^{ère} édition, avec 6 *Zeugnisse*, juste après la préface ; 1819, publication de la 2^{ème} édition ; 1822, 1^{ère} publication du vol. 3 séparé contenant les annotations et d'autres passages paratextuels ; 1825, 1^{ère} publication de la sélection *Kleine Ausgabe* (Petite édition), avec illustrations de Ludwig Emil Grimm ; entre 1837 et 1850, publication d'éditions retravaillées : 3^{ème} éd. 1837, 4^{ème} éd. 1840, 5^{ème} éd. 1843, 6^{ème} éd. 1850 ; 1856 : publication du vol. 3, avec 37 *Zeugnisse* ; 1857 : publication de la 7^{ème} édition des vol. 1 et 2 (dernière du vivant des Grimm).

par le frère des auteurs, Ludwig Emil Grimm. La première représente une scène du *Märchen* « Brüderchen und Schwesterchen » :



Image 1 : Ludwig Emil Grimm : frontispice avec image en lien avec le *Märchen* « Brüderchen und Schwesterchen », *KHM* vol. 1 (1819)

L'espace représenté est de ce fait celui de l'histoire, non celui de la narration. La page de titre à droite fait écho au bois dessiné sur le frontispice. En même temps, cependant, les ornements sont déjà un clin d'œil à la topographie de la narration des *Märchen* liée à la nature et au terroir allemand. Les ornements naturels réapparaissent dans la page de titre du deuxième volume (image 2).

Ces ornements sont toutefois bien davantage mis en relation avec la topographie prétendue naturelle et populaire des *Märchen* par le fait qu'ils sont accompagnés d'un frontispice représentant Dorothea Viehmann, la figure que les Grimm ont choisi de styliser comme leur informatrice principale. Son portrait iconique est prolongé de façon textuelle dans la préface, mais seulement en évoquant sa façon de raconter et sa mémoire extraordinaire, sans décrire l'espace dans lequel elle aurait effectué sa narration. Comme pour le portrait du frontispice, la topographie ne reste qu'implicite. La combinaison du portrait iconico-textuel de la Viehmännin avec le titre du recueil qui place les Grimm en collecteurs construit la scène telle qu'elle sera représentée ultérieurement par d'autres artistes : les Grimm chez la Viehmännin,



Image 2 : Ludwig Emil Grimm : frontispice avec Dorothea Viehmann, *KHM* vol. 2 (1819)

l'écouter raconter des récits. L'image de la Viehmännin est conservée jusqu'à la dernière édition du vivant des Grimm, en y ajoutant même le sous-titre « *Märchenfrau* » (femme des contes) ; mais Jacob et Wilhelm ont évité d'intégrer dans leur recueil une représentation iconique explicite de leur scénographie, topographie incluse. Ils ont même rejeté une esquisse de leur frère représentant la conteuse racontant des histoires à des enfants dans une ébauche d'intérieur non-défini. Ils ont préféré poursuivre la construction de leur scénographie de façon textuelle, plus concrètement paratextuelle, à travers leurs préfaces respectives et le volume 3.

II. Topographie(s) paratextuelle(s)

Ce troisième volume apparaît de façon autonome en 1822 et comporte les *Anmerkungen* (annotations), *Bruchstücke* (fragments), *Zeugnisse* (témoignages), un chapitre intitulé *Literatur* (littérature) et un registre. Il est présenté par les Grimm comme relevant du discours scientifique :

Der dritte Teil, dessen Inhalt sich lediglich auf den wissenschaftlichen Gebrauch der Sammlung bezieht und daher nur in einem viel engern Kreis Eingang finden konnte, ist diesmal nicht mit abgedruckt [...]. In der Folge soll dieser dritte Teil als ein für sich bestehendes Werk erscheinen, in welchem auch die in der vorigen

*Ausgabe vorangesetzten Einleitungen von dem Wesen der Märchen und von Kindersitten einen Platz finden werden.*¹⁴

La troisième partie, dont le contenu se réfère uniquement à l'usage scientifique du recueil et qui pour cela n'a touché qu'un cercle beaucoup plus limité, n'est cette fois pas imprimée ici [...]. Dans la suite, ce troisième volume devra paraître comme une œuvre en elle-même, dans laquelle trouveront aussi place les introductions sur l'essence des contes et les mœurs enfantines, qui, dans l'édition précédente, étaient placées au début.

J'ai pu montrer ailleurs¹⁵ jusqu'à quel point ce soi-disant discours scientifique est questionnable, avec des erreurs et manipulations de la part des Grimm eux-mêmes, comme je l'évoquerai aussi ici plus brièvement. Si ces pratiques peuvent être jugées négativement, on peut aussi les concevoir comme faisant partie de la construction de la scénographie du recueil des Grimm, avec la chronographie et la topographie qu'elle comporte. C'est aussi dans cette perspective qu'il convient d'aborder les *Zeugnisse*. Ils sont présentés par les Grimm eux-mêmes de la façon suivante :

*Die zusammengestellten Zeugnisse bestätigen das Dasein der Märchen in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern, oder sie enthalten Urtheile über ihren Werth, die um so mehr Gewicht haben als sie ohne Vorliebe, parteilos und gelegentlich, von Männern sind geäußert worden, welche sich einen freien und unbefangenen Blick bewahrt hatten.*¹⁶

Les témoignages réunis confirment la présence des contes à différentes époques et auprès de différents peuples, ou ils contiennent des jugements sur leur valeur, [des jugements] d'autant plus importants parce qu'ils ont été prononcés sans préférences, de façon impartiale et, parfois, par des hommes qui ont conservés un regard libre et sans préjugés.

Or, ces citations tirées d'autres auteurs, sont loin d'être sélectionnées de façon « impartiale ». Elles font partie intégrante de la construction de la scénographie des Grimm. Leur importance se perçoit entre autres dans l'augmentation de leur nombre tout au long des années : dans la première édition de 1812/1815, on n'en a encore que six ; ce chiffre passe à trente-sept

14 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, t. 1, 1837, « Vorrede », p. xxiii. Toutes les traductions sont miennes. Il ne s'agit pas de versions littéraires achevées mais de traductions de travail à proprement parler tentant de rendre le plus fidèlement possible les textes, surtout ceux des Grimm, qui en partie n'ont pas encore été traduits.

15 Núñez, « Les commentaires » (comme n. 8).

16 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Göttingen, Dieterich, t. 3, 1856, « Vorrede », p. iv.

dans la dernière édition parue du vivant des Grimm. Cet accroissement s'accompagne d'un double élargissement, temporel et linguistique et donc de ce fait aussi géographique et spatial. L'Antiquité, aussi grecque, reçoit plus d'espace, ainsi que le Moyen Âge (absent de la première édition), en particulier le monde médiéval germanique, ce qui est aussi un facteur spatial important. En outre, on constate l'augmentation de références à des auteurs contemporains des Grimm, y compris à des personnes ayant recensé les *KHM*, qui deviennent alors des cautions de l'ouvrage. Les *Zeugnisse* ont subi une autre modification : le changement de leur place au sein du recueil des Grimm. Dans les premières éditions, la section *Zeugnisse* apparaît juste après la préface. Elle précède le corpus des *Märchen* qui, à son tour, est suivi des annotations. Cette structure change en 1822, quand les Grimm publient le troisième volume. Alors que dans la première édition, les *Zeugnisse* devaient asseoir leur projet, la situation a changé lors de la publication du troisième volume avec les paratextes : l'idée du projet s'est réalisée et a été acceptée ; à présent, les *Zeugnisse* et les autres sections paratextuelles servent à consolider le projet des Grimm. De ce fait, on passe à un ordre généralisant de leur ouvrage. Cela se voit aussi dans le changement du nom des *Zeugnisse*. Si lors de la première édition il était question de « *Zeugnisse für Kindermärchen* » (témoignages de contes pour enfants), avec le volume paratextuel, on en vient à parler de « *Zeugnisse* » tout court, dans le sens, de nouveau implicite, qu'ils sont valables pour tous les *Märchen*.

La scénographie, chronographie et topographie incluses, que les Grimm construisent à travers les citations qu'ils ont retenues, a considérablement contribué à notre imaginaire des narrations de contes. Il convient donc de l'analyser plus en détail, aussi pour en déceler la construction. Je le ferai en me basant sur la dernière édition du volume paratextuel du vivant des Grimm (1856) qui contient plus de témoignages. La chronographie-topographie récurrente et sur laquelle on insiste le plus est celle du soir, dans une pièce, quelquefois au coin du feu. Au *Zeugnis* 7, avec une citation du juriste Odofrède (XIII^e siècle, même si les Grimm citent une édition du XVI^e siècle), il est question d'une « *fabula* » qui est dite près du feu (*apud ignem*), en famille, sur le tard (*de sero*).¹⁷ Au numéro 26, Gottlieb Wilhelm Rabener parle dans ses lettres satyriques des longues soirées d'hiver (*langen Winterabenden* [...] *langen Abende*) passées dans une pièce sans lumière (*Stube ohne Licht*).¹⁸ L'historien Johannes Müller évoque à la citation 30, dans une recension d'un ouvrage de fables, les récits des nourrices effectués au coin du feu (*ad ignem*).¹⁹ Dans son poème didactique *The Pleasures of Imagination* au *Zeugnis* 31, le poète-médecin Mark Akenside évoque, traduit par August

17 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 274.

18 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

19 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

von Rode, la narration effectuée par une « petite mère, la nuit près du foyer clair » (*Mütterchen zu Nacht beim hellen Herd*).²⁰

Un autre aspect topographique récurrent est le lien avec des endroits de tissage, un *topos* de la littérature en général. Dans le récit picaresque par Johann Beer *Jucundus Jucundissimus*, au numéro 23, il est question d'un endroit « où les domestiques avaient l'habitude de délier les étoupes » (*das Gesind das Werg abzuspinnen pflegte*).²¹ L'endroit n'est pas décrit plus en détail ; l'attention est concentrée sur les partenaires de la narration, narrateurs et narrataires respectifs (je reviendrai sur ce passage). Le motif de l'espace du tissage est aussi présent dans le numéro 22 tiré du *Fabul-Hans* de Schuppius, une sorte de sermon polémique et apologétique pour l'inclusion de récits, anecdotes, contes dans les sermons. Il est question des « salles de tissage » (*Rockenstuben*) où l'on racontait des fables et contes aux enfants.²² Ce témoignage reprend donc ce qui réapparaît à plusieurs reprises, les auditeurs enfantins des *Märchen* ; or il ajoute un élément moins présent dans d'autres témoignages : le lien avec la religion et l'église.

Cela est effectué de façon concrète par l'évocation non seulement du sermon, mais de l'emplacement depuis lequel il est prononcé, à savoir la chaire du pasteur (*Canzel*).²³ Cette topographie reçoit plus de plasticité encore par la mention, dans le même témoignage, de Luther. L'entrée en jeu de la religion et de Luther n'est pas anodine si l'on sait qu'en allemand, le mot *Mære*, d'où vient le diminutif *Märchen*, est en lien avec la « Bonne Nouvelle » ; rappelons la fameuse chanson de Noël de 1539 de Luther qui annonce la « *gute neue Mähr* ». Dans ce *Zeugnis* portant sur Luther, ce dernier est aussi placé dans une position disons conviviale, puisqu'il est question du fait qu'il aurait raconté plusieurs contes « à table » (*über Tisch*).²⁴ La convivialité est présente lors de ces discussions à table au même titre que dans les salles de tissage. Ces deux espaces se transforment en pivots pour l'échange de *Märchen*.

La convivialité ou, plus précisément, la relation étroite entre les participants dans la communication de *Märchen* se perçoit également dans les mentions qui ébauchent des espaces non seulement en famille, mais aussi où la proximité familiale est exemplifiée physiquement. Au numéro 26, l'auteur satyrique Rabener évoque des souvenirs de garçon sur les genoux de sa nourrice (*junger Knabe auf deinem Schoße*).²⁵ Semblablement, au numéro 18, Fischart mentionne dans sa traduction-réécriture du *Gargantua* de Rabelais comment le protagoniste a entendu les contes « (à cheval sur la jambe

20 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

21 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 278.

22 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 277.

23 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 277.

24 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 277.

25 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

du grand-père) » (*[auf des Großvaters Bein reitend]*).²⁶ Comme on peut le remarquer à travers la mention de la traduction par Fischart du *Gargatua*, ainsi qu'à travers les citations des écrits satyriques de Gottlieb Wilhelm Rabener ou de la biographie picaresque *Jucundus Jucundissimus* par Johann Beer, les Grimm ne recourent aucunement qu'à des textes sérieux ou scientifiques. J'aimerais ici revenir précisément sur le cas du *Zeugnis* 23 tiré du *Jucundus Jucundissimus* en citant plus longuement le passage :

*Dergestalt kamen wir an diesem Ort zusammen, alwo das Gesind das Werg abzuspinnen pflegte. Weil es nun ohnedem der Gebrauch war daß einer nach dem andern ein Märlein oder andere Geschichte erzählen musten. Dann die Wahrheit zu gestehen, so hatte an solchen Erzählungen nicht allein die Edelfrauen sondern auch ich und der Schreiber unser ganzes Vergnügen, gestaltsam wir dann oftmalen die alten Bettler zu solchen Erzählungen angehalten und ihnen um einen Zweier mehr spendiert.*²⁷

C'est ainsi que nous nous réunissions à cet endroit où les domestiques avaient l'habitude de filer l'étope ; puisque c'était de toute façon l'usage de raconter l'un après l'autre un conte ou une autre histoire. Et puis, à vrai dire, non seulement les femmes nobles, mais moi aussi et le scribe, nous prenions pleinement plaisir à ce genre de récits, de sorte qu'alors nous invitions souvent de vieux mendiants à raconter ce genre de récits et que nous leur offrions de surcroît environ deux sous.

Comme dans un tableau, nous nous trouvons en présence de figures de « collecteurs » de contes qui ressemblent à ceux de la scénographie des *KHM*, sans que les auteurs n'ajoutent aucun commentaire. Le témoignage est au discours direct, présentant et légitimant ainsi l'activité de collecteurs semblable à celle que les Grimm s'octroient. Or, comme ils ne sont jamais allés collecter les contes, ce portrait reste en quelque sorte à distance, et cela doublement. D'une part, le texte cité, le *Jucundus Jucundissimus*, est précisément loin d'être un ouvrage qui reflète uniquement la réalité. Les mots du titre suffisent à montrer qu'on entre dans un univers différent, car il est question d'un « récit de vie curieux » (*wunderliche Lebensbeschreibung*), de « maints événements aventureux et bizarres » (*lauter abentheurliche und seltsame Begebenheiten*).²⁸ D'autre part, on relève l'absence de remarque ou d'intrusion quelconque de la part des Grimm dans le passage. En soi, ce manque n'est pas surprenant, puisque, dans la section des « Témoignages », il s'agit précisément de laisser parler d'autres personnes.

Pourtant, force est de constater que les Grimm placent aussi leur propre discours dans les *Zeugnisse* et qu'ils vont encore plus loin en mélangeant, de

²⁶ Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 276.

²⁷ Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 278.

²⁸ Johann Beer, *Jucundi Jucundissimi*, Nürnberg, J. Hofmann, 1680, page de titre.

façon peu scientifique, le discours d'autrui avec le leur. Un exemple de cette façon de procéder se trouve dans le traitement du « Témoignage » 30 de Müller que j'ai mentionné : il s'agit d'une recension en allemand encadrant un passage en latin évoquant la topographie de la narration « au coin du feu » (*ad ignem*).²⁹ Le lecteur est invité à identifier l'allemand avec la voix des Grimm et le latin avec celui qu'ils citent. Toutefois, le tout est repris à Müller, si ce n'est que les Grimm ont modifié l'original : du compte-rendu souhaitant que le recensé « continue à chercher [...] la sagesse des peuples [...] » (*fortfabre, die Weisheit der Völker [...] aufzuspüren [...]*)³⁰, on passe avec les Grimm à l'affirmation qu'« on devrait chercher [...] la sagesse des peuples [...] » (*man sollte die Weisheit der Völker [...] aufspüren*).³¹ On passe d'une indication bien concrète à une version généralisée, avec un « on » (*man*), ajouté par les Grimm, applicable à tout le monde et à tous les *Märchen* qui, précisément, sont censés être racontés « au coin du feu ».

Un procédé typique de la méthode citationnelle de sources est la sélection. Dans ce sens, on remarque que par l'augmentation des *Zeugnisse* et leur extension chronologique et spatiale, les Grimm créent un effet d'exhaustivité. Toutefois doit-on constater que la sélection s'est quelque fois réalisée au gré des connaissances annexes des Grimm ou des rencontres fortuites : prenons le *Zeugnis* 7 où le juriste Odofrède évoque la topographie « au coin du feu » (*apud ignem*).³² On sait bien que les Grimm ont étudié le droit avant de devenir des chercheurs polyvalents. Or, la connaissance d'Odofrède ne leur viendra pas de façon générale à travers leurs études, mais probablement concrètement à travers les écrits de leur maître Friedrich Carl von Savigny. Ce dernier mentionne plusieurs fois Odofrède, juriste autrement pas vraiment connu par les non-initiés, dans sa *Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter*.³³ De même, quand les Grimm évoquent au numéro 34 « A. Bruguière de Sorsum Lao-Seng Eul, comédie chinoise », ils se réfèrent au diplomate, savant et traducteur polyvalent Antoine André Bruguière de Sorsum. Ce dernier a été élevé au rang de baron par le roi Jérôme Bonaparte, dont il a été le secrétaire particulier, et a séjourné aussi à Kassel, ville des Grimm. Jacob le mentionne avec gratitude dans sa biographie.³⁴ C'est donc non seulement

29 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

30 Johannes von Müller, *Sämmtliche Werke*, édition établie par Johann Georg Müller, Tübingen, Cotta, 1811, 10. Theil, p. 245.

31 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279, je souligne.

32 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 274.

33 Friedrich Carl von Savigny, *Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1815-1831, t. I, 1815.

34 Parlant de sa nomination à l'administration de la bibliothèque privée (*Verwaltung der Privatbibliothek*) du Roi Jérôme, Jacob Grimm dit dans son autobiographie qu'il aurait probablement été écarté du poste sans l'intervention de Bruguière de Sorsum dont il dit : « [er] war ein gebildeter Mann, selbst

grâce à un savoir encyclopédique, mais aussi au gré des connaissances que les Grimm sélectionnent leurs sources pour créer leur scénographie.

La mention de Bruguère et de la comédie chinoise qu'il a traduite ainsi que du « conte moral » chinois qu'il inclut dans le même volume³⁵ nous amène à un dernier aspect important dans la topographie que les Grimm construisent pour leurs *Märchen*. Je le mentionnais, les derniers *Zeugnisse* se rapprochent chronologiquement de la publication du recueil des Grimm. Cette proximité chronologique est accompagnée d'un double mouvement spatial qui peut sembler contradictoire. À travers l'intégration de « Témoignages » provenant du Moyen Âge, on constate une concentration sur le domaine germanique. Cette germanisation de l'espace des *Märchen* se voit reflétée aussi dans les préfaces, notamment dans celle de 1837 :

*Der wissenschaftliche Wert dieser Überlieferungen hat sich in mancher überraschenden Verwandtschaft mit alten Göttersagen bewährt, und die deutsche Mythologie nicht selten Gelegenheit gehabt darauf zurückzukommen, ja sie hat in der Übereinstimmung mit nordischen Mythen einen Beweis des ursprünglichen Zusammenhangs gefunden.*³⁶

La valeur scientifique de cette tradition a fait ses preuves à travers maints points de parenté surprenants avec les anciennes légendes des dieux et la mythologie allemande a souvent eu l'occasion d'y revenir, elle a même trouvé dans la correspondance avec des mythes nordiques une preuve du contexte d'origine.

Je ne peux pas entrer ici dans les détails de ce procédé de germanisation des *KHM*. Mentionnons pour les *Zeugnisse* seulement le numéro 36, où il est question de la « *ancient teutonic literature* ». ³⁷ Cette germanisation est

Schriftsteller und in der englischen Literatur, auch in der orientalischen, soweit man es aus Übersetzungen seyn kann, gut belesen ; gegen mich bewies er sich besonders freundschaftlich » (c'était un homme cultivé, lui-même auteur et bien instruit en littérature anglaise et orientale, autant que l'on peut l'être à partir de traductions ; envers moi il s'est montré particulièrement amical) ; citation de Jacob Grimm, « Jacob Ludwig Karl Grimm », dans Karl Wilhelm Justi (dir.), *Grundlage zu einer hessischen Gelehrten-Schriftsteller- und Künstler-Geschichte, vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830*, Marburg, Garthe, t. 19, 1831, p. 148-164, ici p. 156-157.

35 John Francis Davis/Antoine Bruguère de Sorsum, *Lao-Seng-Eul, comedie chinoise ; suivie de San-Iu-Leou, ou Les trois étages consacrés, conte moral, traduits du chinois en anglais par J. F. Davis, et de l'anglais en français par A. Bruguère de Sorsum avec additions du traducteur*, Paris, Rey et Gravier/London, Dulau et Compagnie, 1819.

36 Grimm, *KHM* 1 (comme n. 14), p. xxiv.

37 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 281. Relevons ici un élément qui ébranle de nouveau la scientificité de la sélection des *Zeugnisse* par les Grimm : ils citent ici

couplée à un mouvement de généralisation et universalisation : on perçoit que l'élément local germanique est étendu à toutes les autres cultures qui, implicitement, se baseraient sur l'exemple allemand. Le *Zeugnis* 32 de Walter Scott va dans cette direction, évoquant le *desideratum* d'un ouvrage sur « l'origine de [la] fiction populaire et la transmission de contes semblables d'âge en âge et de pays en pays » (*the origine of popular fiction and the transmission of similar tales from age to age and from country to country*).³⁸ Implicitement, ce sont bien les *KHM* qui rendent réalité le désir de Walter Scott de donner un tel panorama universel des *Märchen*. C'est dans le même ordre d'idées que va la longue citation au *Zeugnis* 34 de Bruguière. Le passage étend l'univers chronologique et spatial des *Märchen* : il commence aux « premiers âges du monde » et va jusqu'aux « nourrices de nos jours » ; il évoque le chemin des contes « à l'occident [accompagnant] la migration des peuples de l'Asie » ; il est question des « confins le plus reculés de la Tartarie », des « extrémités septentrionales et méridionales de l'Europe », ainsi que des « tribus scythiques ».³⁹ Le *Zeugnis* cité témoigne de l'universalisation des contes ou, plus concrètement, des *Märchen* telle que les Grimm la construisent. En outre, dans ce texte francophone, qui mentionne des contes de Perrault devenus canoniques (« Le petit Poucet », « La belle au bois dormant »), l'auteur français est évincé au profit d'une généralisation chronologique et spatiale qui va précisément dans la même direction que celle des Grimm. Qui plus est, cet évincement miroite, probablement sans le vouloir, la dissimulation des intertextes à laquelle les Grimm ont procédé.

Conclusion

Sans recourir à des représentations iconiques et sans procéder à de longues descriptions des espaces de la narration de leurs *Märchen*, les Grimm ont quand même réussi à créer des images concrètes de cet acte narratif au point d'influencer les arts visuels postérieurs et notre imaginaire. Une série d'images de Louis Katzenstein, postérieur aux Grimm, est un bon exemple de cette matérialisation de la scénographie fictive des auteurs. Insistons avec Blécourt qu'il ne s'agit pas là d'une reconstruction de la réalité, mais que

comme témoignage de l'importance de la tradition allemande un compte-rendu élogieux de leur propre ouvrage et qui se base sur leurs propres dires comme argument pour l'influence de la littérature allemande ; pour ce cercle argumentatif, voir Núñez, « Les commentaires » (comme n. 8), p. 200-201.

38 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 280, je garde le mot anglais « *origine* » comme le notent les Grimm.

39 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 281. Pour faciliter la lecture, j'ai corrigé ici les erreurs d'accents des Grimm pour « extrémités » et « méridionales ».

« l'œuvre de Katzenstein reflète l'opinion à la fin du XIX^e siècle sur les activités des Grimm » (*Katzenstein's work reflects late nineteenth-century opinion on the activities of the Grimms*).⁴⁰



Image 3 : Ludwig Katzenstein : « Die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm bei der Märchenerzählerin Frau Viehmann in Niederzwehren », in : *Die Gartenlaube* 1892, p. 505.

L'image met en scène la figure féminine de la Viehmännin, qui est représentée dans un intérieur modeste, en train de raconter des histoires à des enfants et à Jacob et Wilhelm Grimm. La narratrice est présentée comme si elle avait été en train de tricoter, une activité proche du tissage qui apparaît souvent en lien avec la narration et dans les *Zeugnisse*. Le côté paysan ou de campagne est mis en avant, à travers les poules dans l'intérieur, la porte ouverte vers l'extérieur, une feuille d'arbre au centre de la chambre. L'impact de cette image, qui est elle-même déjà sous l'influence du travail scénographique des Grimm, n'est pas à sous-estimer, car elle a été publiée dans le très fameux et répandu hebdomadaire *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*.⁴¹ La

⁴⁰ Blécourt, « Grandmothers » (comme n. 11), p. 180.

⁴¹ L'image de Katzenstein constitue une série comportant deux autres tableaux, un de 1888, l'autre de 1890-1895 ; pour ces images voir respectivement Blécourt.

revue était beaucoup lue et véhiculait des valeurs spécifiques de la société allemande de l'époque dont l'importance de la famille et le repli sur l'intérieur⁴² ; la figure de la femme y est fortement stylisée dans ce sens.⁴³ L'image de Katzenstein, ainsi que la scénographie des Grimm sur laquelle elle se base concordent pleinement avec ce programme : la figure féminine est mise au centre de l'espace familial et présentée comme porteuse des valeurs et traditions allemandes. Cela se perçoit aussi dans le texte accompagnant l'image de Katzenstein, probablement d'A. Kröner, l'éditeur de la *Gartenlaube*.⁴⁴ Reprenant en partie littéralement le portrait textuel de la Viehmännin dressé par les Grimm, l'éditeur accentue le côté de mère et grand-mère de famille et conclut sur le ton de la gratitude du « peuple allemand » (*das deutsche Volk*) ainsi que de toute l'humanité (*Menschheit*) envers elle et les Grimm pour la transmission de ce « précieux héritage » culturel (*kostbare Erbe*). La gratitude n'est qu'augmentée par le fait que la Viehmännin est présentée comme une femme exemplaire, hébergeant dans sa « pauvre cabane » (*arme Hütte*) de paysanne (*Bäuerin*) toute sa famille et accueillant les Grimm, comme le suggère aussi Katzenstein, en prenant pour réel la scène ce que les deux frères ont créée de toutes pièces. Pour cette création, les Grimm ont avant tout travaillé textuellement, plus concrètement paratextuellement, aussi à travers les *Zeugnisse*. L'analyse de leur constitution, de leur position, sélection et manipulation révèle jusqu'à quel point il s'agit d'une construction, non pas d'une reconstruction d'une réalité quelconque. C'est une scénographie, incluant une chronographie et topographie particulières, créée par nos deux auteurs, qui dans les *Zeugnisse*, ont recours à la voix d'autrui pour asseoir leur projet. Si cette activité est présentée comme scientifique, nous avons pu évoquer certains aspects moins rigoureux, qui ont trait plus au romanesque qu'à la science. En effet, les *KHM*, sont aussi, selon Sennewald, un « roman philologique » (*philologischer Roman*).⁴⁵ Par une étude rigoureuse de leurs textes

« Grandmothers » (comme n. 11), p. 179 et le site http://malerei19jh.museum-kassel.de/show.html?kuenstler_id=99&nr=18&sort=K (consulté le 11.5.17). On constate avec le temps une accentuation du côté paysan de la maison de la Viehmännin ; en outre, sur les deux autres images Wilhelm Grimm a un cahier où il prend note de ce que raconte la femme. Ce signe de « collecte » des récits apparemment populaires disparaît dans l'image publiée dans la *Gartenlaube*, les Grimm sont transformés en simples auditeurs.

42 Pour une étude détaillée du magazine, cf. Kirsten Belgum, *Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in « Die Gartenlaube » 1853-1900*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1998.

43 Cf. Kirsten Belgum, « Domesticating the Reader : Women and *Die Gartenlaube* », *Women in German Yearbook* 9 (1993) : p. 91-111.

44 Les citations sont tirées de : Adolf Kröner, « Die Brüder Grimm bei der Märchenerzählerin », *Die Gartenlaube* (1892) : p. 515.

45 Sennewald, *Das Buch* (comme n. 11), p. 213, l'auteur souligne.

et leurs rééditions, dans la lignée de travaux comme ceux de Sennewald, on peut « désenvoûter comme mythe ce qui jusque-là avait guidé la plupart des recherches sur les *KHM* : la < vieille paysanne > comme *informatrice* qui aurait raconté ses contes aux Grimm dans sa < chambre de tissage > » (*als Mythos entzaubert, was bis dahin den grössten Teil der KHM-Forschung geleitet hatte : die « alte Bäuerin » als Beiträgerin, die den Grimms in ihrer « Webstube » Märchen erzählte*).⁴⁶ En effet, il s'agit d'un « mythe », ou du moins d'une scénographie avec une chronographie et topographie bien construites.

⁴⁶ Sennewald, *Das Buch* (comme n. 11), p. 65-66, l'auteur souligne.