

# GÉNÉALOGIE ET TYPOLOGIE D'UN GENRE : LE CONTE « D'ARTISTE » EN EUROPE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE

## « Le romantique typique est [...] un faiseur de contes » (Marthe Robert)<sup>1</sup>

Les amoureux du romantisme aiment à penser que toute modernité littéraire commence, en un sens, avec celui-ci. En matière de contes, cela reste en partie vrai, tant le genre exerça une véritable fascination. « [...] Aucune époque n'a voué au conte [...] autant d'amour et de science, aucune ne lui a confié tant de secrets ; aucune, somme toute, n'a su rédiger des contes aussi beaux ou aussi mûrs, aussi enfantins ou aussi capricieux que ne l'a fait [...] l'époque des grands poètes romantiques » écrivait le philologue allemand et spécialiste des contes, Friedrich von der Leyen<sup>2</sup>, dont une synthèse sur le *Märchen* fut également traduite dans l'ouvrage collectif dirigé par Albert Béguin sur le romantisme allemand<sup>3</sup>. « Contes fantastiques, merveilleux, bizarres, extraordinaires, macabres, cruels – le romantisme ne manque pas de termes pour rappeler sa parenté avec l'art de l'enfance, qui est aussi

- 
1. Cet ouvrage est le prolongement d'un colloque inter-universitaire (Nantes-Lille-Bordeaux) organisé à l'université de Nantes par Dominique Peyrache-Leborgne et Christiane Connan-Pintado les 14 et 15 février 2020, en partenariat avec l'université de Bordeaux-Montaigne. Consacré au conte d'artiste en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, ce colloque a été suivi d'une seconde rencontre inter-universitaire (Nantes-Lille-Bordeaux), consacrée au conte d'artiste à l'époque contemporaine, en Europe et en Afrique, organisé à l'université de Lille par Bochra Charnay, les 5 et 6 mars 2020.
  2. Spécialiste du folklore narratif et de littérature allemande médiévale, Friedrich von der Leyen (1873-1966) a été titulaire de la chaire de philologie allemande à l'université de Cologne. Il a publié de nombreux ouvrages sur les contes et les mythes. Voir notamment VON DER LEYEN F., *Märchen, Mythos, Dichtung* (1963), *Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm* (1964).
  3. VON DER LEYEN F., « *Le Märchen* », in BÉGUIN A. (dir.), *Le romantisme allemand*, Paris, Bibliothèque 10/18, 1949, p. 93.

pour lui l'enfance de l'art, l'âge d'or d'avant les livres où tout livre doit se retremper. Le romantique typique est avant tout un faiseur de contes » affirmait aussi joliment Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*<sup>4</sup>.

Décliné ainsi sous toutes ses formes, populaires et savantes, pour enfants et pour adultes, symboliques ou allégoriques, poétiques et philosophiques, le conte s'est placé au cœur de l'axiologie romantique, puis de la féerie victorienne et « fin-de-siècle ». Les événements que constituèrent les publications des contes de Perrault et des conteuses de l'Âge classique, puis des Grimm à partir de 1812, ne sont pas étrangers à cet engouement tenace. Et l'impact durable de Perrault et des Grimm explique aussi, en partie, les raisons pour lesquelles le conte romantique a souvent abrité des formes hybrides, partiellement inspirées des contes-types traditionnels, mais se développant souvent de manière très libre par rapport à la tradition. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les contes d'auteur (ce que nous appellerons « contes d'artiste ») ont ainsi côtoyé les contes populaires ou dits « populaires », collectés par les premiers folkloristes, et les deux veines se sont alimentées mutuellement : certains compilateurs, tel Andrew Lang, se sont plu à inventer leurs propres contes<sup>5</sup>, tandis que des auteurs de contes comme Nodier, Brentano, Sand ou Wilde, seront également des amateurs fervents de folklore.

Le « romantique typique » est donc un « faiseur de contes ». Mais le Classicisme avait lui aussi pratiqué assidûment la féerie, et livré, de M<sup>me</sup> de Murat à Louis de Mailly, ce qui sera regroupé sous le vaste ensemble du *Cabinet des fées* par le Chevalier de Mayer, entre 1785 et 1789. Le succès sera tel que *Le Cabinet des fées* sera traduit en Angleterre<sup>6</sup> et en Allemagne<sup>7</sup>. Pourtant, les hiérarchies qui prévalaient à l'époque classique avaient réduit le genre du conte au statut de « bagatelle » (divertissement de salon, récit de « bonnes femmes » ...) que les savants masculins et le rationalisme érudit tenaient en piètre estime. Perrault et maintes conteuses de grand talent comme M<sup>me</sup> d'Aulnoy, M<sup>lle</sup> Lhéritier et d'autres, durent feindre de s'excuser : ils réclamaient l'indulgence pour ces « baga-

4. ROBERT M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 105-106.

5. Pour les contes d'Andrew Lang, voir l'anthologie de ZIPES J., *Victorian Fairy Tales: the Revolt of the Fairies and Elves*, New York, Methuen, 1987, p. 248-262.

6. Voir THIRARD M.-A., « Le Cabinet des fées », in NÉDELEC Cl. (dir.), *Les bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 29-45 : « On en retrouve la trace en particulier en Angleterre dans les fameux *Books for the bairns*, petits livrets roses qui ne coûtaient qu'un penny et qui répandirent ainsi à des millions d'exemplaires les contes de Perrault, les contes de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, mais aussi les récits indiens, chinois, persans et autres. »

7. *Das Cabinet der Feen et Die Blaue Bibliothek*, 1790-1800. Voir FINK G.-L., *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne. 1740-1800*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 71-72.

telles » dont ils entendaient pourtant démontrer les valeurs morales, esthétiques et éducatives. Ainsi Perrault put-il écrire, dans sa préface des *Contes* en vers de 1694 :

[Les gens de bon goût] ont été bien aises de remarquer que ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisit et divertît tout ensemble. Cela devrait me suffire pour ne pas craindre le reproche de m'être amusé à des choses frivoles<sup>8</sup>.

À la fin de *Don Gabriel Ponce de Leon* (1698), M<sup>me</sup> d'Aulnoy cherche, elle aussi, à plaider pour ce genre mineur, et la narratrice dont elle met en scène la parole est du reste bien consciente de la modestie qui sied aux contes et aux conteurs :

Il me semble, ajouta Mélanie, [...] qu'il ne faut [...] rendre [les contes] ni ampoulés ni rampants, qu'ils doivent tenir un milieu qui soit plus enjoué que sérieux, qu'il y faut un peu de morale, et surtout les proposer comme une bagatelle où l'auditeur seul a droit de mettre le prix<sup>9</sup>.

La critique rationaliste, qui fera encore largement autorité au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle (l'on pense par exemple à Johann Christoph Gottsched pour les lettres allemandes), continua à considérer avec sévérité tout recours au merveilleux<sup>10</sup>. Cependant, la tradition littéraire du conte ne s'interrompra pas, et elle a même, par réaction à ce rationalisme, connu à partir de la fin des Lumières un essor prodigieux. « On a souvent parlé du mépris ou de la condescendance du XVIII<sup>e</sup> siècle pour le genre "conte" », écrit à ce propos Pierre Péju : le Siècle des lumières

aurait globalement négligé ce type de narration considérée comme radotage, réservée aux marginaux de la raison : peuple, femmes, enfants. [...] Dans les faits, de nombreux contes ont été recueillis et sauvés de l'oubli au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Certes ce fut 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 avec de perpétuels clins d'œil adressés à un public cultivé et peu crédule. [...] [Mais] ce qui change, avec les Romantiques, qui puiseront allégrement 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 le conte<sup>11</sup>.

8. *Contes en vers*, « Préface », in PERRAULT Ch., *Contes*, éd. C. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 75.

9. MADAME D'AULNOY, *Contes des fées*, éd. N. Jasmin, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques », 2008, p. 460.

10. GOTTSCHED J. Ch., *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* [1730], in *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1972.

11. PÉJU P., *L'Archipel des contes*, Paris, Aubier, 1989, p. 86.

## Un nouveau regard

Et c'est bien, en effet, de nouveau regard qu'il s'agit, un nouveau regard qui est comme une nouvelle naissance, accompagnant l'essor prodigieux de l'art et de la poésie romantiques. Si une transformation radicale s'est produite, dans la culture du conte, avec l'émergence du romantisme, ce n'est donc pas tant sur le plan de la production (celle-ci fut toujours vivace) que sur le plan du sens, désormais profondément orienté par la culture et l'axiologie nées de la grande rupture historique et épistémologique engendrée par la période révolutionnaire et post-révolutionnaire.

Les raisons de ce nouveau regard constituent un faisceau d'idées et d'idéaux convergents, intimement liés aux divers pans de l'ontologie romantique, à une vision du monde plus ouverte au merveilleux, à une nouvelle conception de l'enfance et du peuple, ainsi qu'à une méfiance vis-à-vis des excès du rationalisme de l'Âge classique. Cette méfiance, doublée de l'intuition qu'il existait d'autres modes d'appréhension du réel, poussa les premiers romantiques à explorer d'autres territoires de l'imaginaire, qu'il s'agisse du rêve, des symptômes de l'inconscient individuel, ou des expressions du Grand Tout de la Nature secrètement habité par l'Âme du monde.

Le premier phénomène d'importance correspond à la conception du peuple et de la culture populaire qui émergea dès le second XVIII<sup>e</sup> siècle et se poursuivit au XIX<sup>e</sup> siècle : c'est avec Herder, Musäus, puis Walter Scott, Arnim et Brentano, Nodier et surtout les frères Grimm, que commença vraiment la réhabilitation de la culture populaire. Le conte populaire fut ainsi une source d'inspiration inépuisable pour les contes d'auteurs. Malgré leurs différences, il est pourtant évident qu'il est impossible de maintenir une cloison étanche entre les deux catégories, tant le registre du merveilleux les rassemble d'une part, et tant un va-et-vient permanent s'est établi, au cours des siècles, entre inspiration personnelle et emprunts à la tradition, revisitation du folklore, d'autre part.

La seconde raison du développement du conte littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle provient d'une nouvelle façon de penser le merveilleux, de la conviction de son sens profond et non plus arbitraire ou seulement ludique. Avec Goethe, Tieck, Wackenroder, Novalis, Nodier, se fit jour l'idée que seul un langage indirect, nécessairement symbolique et poétique, était susceptible de suggérer la profondeur énigmatique du monde, les multiples pans de la réalité ; et que ce langage poétique, enraciné dans les mystères du monde et de la Nature, était aussi capable de valoir pour lui-même, pour le supplément d'« âme » et de beauté qu'il apportait.

## « Reine des facultés » et « âme du monde »

La prise au sérieux du merveilleux est donc l'une des clés de ce « nouveau regard » porté sur le conte. Au-delà de son usage dans le jeu littéraire (Perrault) ou dans la parodie critique (Wieland<sup>12</sup>), le merveilleux issu des traditions populaires, à l'Âge classique, était surtout conçu comme une forme de pensée magique archaïque, fruit de l'ignorance des peuples et de l'arbitraire de l'imagination<sup>13</sup>. Puissance « ennemie » et trompeuse, « la folle du logis » était pour Pascal « maîtresse d'erreurs et de fausseté<sup>14</sup> ». Le romantisme, au contraire, va faire de l'imagination sa nouvelle idole, la véritable « reine des facultés<sup>15</sup> », et le merveilleux qui en est l'émanation (ainsi que l'étrange et le fantastique qui s'invitent aussi dans le genre du conte) sera alors compris comme une voie essentielle pour déchiffrer les signes du monde invisible, pour exprimer les mystères de la vie spirituelle comme de la vie naturelle. L'expression « reine des facultés », qui est de Baudelaire, pourrait en réalité s'appliquer à l'ensemble des conteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse des premiers romantiques allemands, tels Novalis et Tieck<sup>16</sup>, ou des grands créateurs de la féerie victorienne, tel Oscar Wilde ou George MacDonald. À partir du romantisme (et pour longtemps), le surnaturel va devenir, comme l'a souligné Christian Chelebourg, « l'une des sources de rêverie les plus fructueuses » ; car il « poétise la vie en nous suggérant sans cesse que quelque chose de plus grand, de plus puissant, de plus beau ou de plus inquiétant, se cache derrière le voile de la nature sensible, que le visible n'est pas tout, que la froide raison échoue à expliquer des pans entiers de notre réalité<sup>17</sup> ». Dans ce cadre, le merveilleux finit par apparaître « comme le privilège de l'art et comme le plus haut accomplissement

- 
12. WIELAND Ch. M., *Le Triomphe de la nature sur la rêverie ou les Aventures de Don Sylvio de Rosalva* (*Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, 1764), trad. fr. et éd. A. Montandon, Paris, Classiques Garnier, 2019.
  13. Voir MONTANDON A, « Introduction », in *Le Triomphe de la nature sur la rêverie ou les Aventures de Don Sylvio de Rosalva, op. cit.*, p. 17 : « Ce besoin de merveilleux est qualifié par [Wieland] de faiblesse humaine (*die schwache Seite der menschlichen Natur*) contre laquelle il convient de lutter fermement par l'expérience et la raison. »
  14. PASCAL, *Pensées*, 44-82, in *Œuvres Complètes*, préface d'H. Gouhier, présentation et notes de L. Lafuma, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1963, p. 504.
  15. BAUDELAIRE, Ch., « La Reine des facultés », *Salon de 1859*, in *Œuvres Complètes II*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 619.
  16. Tieck a d'ailleurs écrit un petit texte sur le rêve et le merveilleux qui évoque les mystères de la vie intérieure et de ses aspects irrationnels. Voir TIECK L., *Sur le rêve et le merveilleux*, trad. fr. A. Guerne, in GUERNE A. (éd.), *Les romantiques allemands*, Paris, Phébus Libretto, 2004, p. 214-216. *Nachgelassene Schriften von L. Tieck*, II, éd. R. Koepke, Leipzig, Brockhaus, 1855.
  17. CHELEBOURG Ch., *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006. p. 5.

de la poésie<sup>18</sup> ». Souvent aussi, selon Catherine Rapenne, le travail poétique sur le merveilleux ranime, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'animisme des temps anciens, et il contribue au développement d'une vision panthéiste du Grand Tout<sup>19</sup>, en accord avec les théories romantiques de « l'âme du monde » développées notamment par Schelling<sup>20</sup>.

## Contes et « esprit d'enfance »

Replongeant donc artistes et lecteurs dans un « autre monde », monde intérieur où l'imagination est reine, le conte a aussi pour privilège de restaurer la magie de l'enfance, ou plus exactement de permettre au poète de retrouver cet « esprit d'enfance » dont tous les romantiques furent épris. Celui-ci n'est pas à comprendre comme un simple effet de la nostalgie, ni comme un désir régressif ou puéril d'échapper aux vicissitudes de l'existence. Il est un état de grâce poétique, il dit une innocence retrouvée, une véritable délivrance spirituelle pour ceux qui, comme nombre de romantiques éprouvés par les bouleversements révolutionnaires, post-révolutionnaires et le mal du siècle, vécurent dans la conscience douloureuse de l'Histoire et du Temps. Les frères Grimm conçurent aussi cette « qualité d'enfance<sup>21</sup> » comme une des beautés propres au conte populaire – trace d'une enfance de l'humanité –, et les deux savants ne cessèrent d'en célébrer la poésie « simple » et « pure », dans les préfaces qu'ils rédigèrent pour la publication des *Kinder- und Hausmärchen* :

Pour ce qui est de la substance de ces contes, ils sont traversés par la même pureté que celle qui fait que les enfants nous semblent si merveilleux et bienheureux; [...] Toute la nature aussi y est animée, comme dans ces mythes qui parlent de l'âge d'or. [...] Cette familiarité innocente du plus grand et du plus petit porte en elle une grâce indescriptible, et nous aimons mieux écouter la conversation des astres avec une pauvre enfant abandonnée dans la forêt que la musique des sphères. [...] Parce que cette poésie est si proche de la vie primitive et la plus simple, nous voyons en cela la raison de sa diffusion universelle [...] <sup>22</sup>.

18. GOIMARD J., article « Merveilleux », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 15, p. 830.

19. RAPENNE C., « Sensations et retrouvailles avec la nature dans le conte romantique », in BAHIER-ORTE Ch. et SEMPÈRE E. (dir.), *L'univers sensible des contes, Féeries*, n° 15, 2018, [<http://journals.openedition.org/feeries/1906>], consulté le 28 novembre 2021.

20. SCHELLING F. W. J., *De l'Âme du monde (Von der Weltseele, 1798)*, trad. fr. S. Schmitt, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2007.

21. L'expression est de Nicole Belmont; voir notamment BELMONT N., *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11.

22. GRIMM J. et W., « Préface » de la première édition des *Contes* (1812), trad. fr. et éd. N. Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, vol. I, p. 474, 475, 477. GRIMM J. et W., *Kinder- und*

Dans une perspective analogue, Clemens Brentano, ami des frères Grimm, grand amateur de traditions populaires et auteur de contes personnels inspirés de la tradition, a orienté ses plus beaux contes (même les plus complexes) vers la quête de cet esprit d'enfance. Le conte « *Gockel, Hinkel und Gackeleia* », rédigé dans une première version dès 1815-1816, et publié à titre posthume, se termine sur un vibrant éloge de l'innocence enfantine, cette transparence des cœurs et de l'esprit qui est pensée comme un idéal spirituel à reconquérir :

Ah, dit Gackeleia, tout est si magnifique, notre bonheur est si grand. Que reste-t-il à souhaiter, sinon que nous soyons tous enfants, et que cette histoire soit un conte [...].

À peine eut-elle dit cela qu'[...] au même instant tous les assistants furent changés en autant d'enfants beaux et joyeux [...] <sup>23</sup>.

« Le conte de fées n'est pas seulement [aux yeux du conteur romantique] le vestige gracieux d'une époque révolue [...] c'est le genre primordial, le modèle parfait [...] dont seul l'écrivain redevenu enfant peut espérer saisir le sens ou entrevoir le reflet » écrit encore Marthe Robert <sup>24</sup>, dans une formule qui s'appliquerait parfaitement non seulement aux Grimm et à Clemens Brentano, mais probablement à l'ensemble des conteurs romantiques.

L'assimilation du poète à l'enfant s'enracine en outre très fortement dans la pensée religieuse du romantisme, en faisant écho aux *Évangiles* <sup>25</sup> dont la lecture irrigue particulièrement les textes de Brentano mais aussi les premiers recueils de celui qui est certainement le plus grand conteur de l'époque romantique, Hans

---

*Hausmärchen* (1812-1815), « *Vorrede* » (1812), éd. M. Holzinger, Bonn, Dietz, coll. « Berliner Ausgabe », 2013, p. 12-13 : « *Innerlich geht durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und seelig erscheinen [...] Auch, wie in den Mythen, die von der goldnen Zeit reden, ist die ganze Natur belebt, [...] Diese unschuldige Vertraulichkeit des größten und kleinsten hat eine unbeschreibliche Lieblichkeit in sich, und wir mögten lieber dem Gespräch der Sterne mit einem armen verlassenen Kind im Wald, als dem Klang der Sphären zuhören. [...] Weil diese Poesie dem ersten und einfachsten Leben so nah liegt, so sehen wir darin den Grund ihrer allgemeinen Verbreitung [...].* »

23. BRENTANO C., *Gockel, Hinkel et Gackeleia*, trad. fr. H. Thomas, in TUNNER E. et SCHNEIDER J.-Cl. (éd.), *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 399. BRENTANO C., *Gockel, Hinkel und Gackeleia* : « *Ach, sagte Gackeleia, alles ist so herrlich und so glücklich, was bleibt zu wünschen übrig, als daß wir alle Kinder wären und die ganze Geschichte ein Märchen [...]. Kaum hatte sie dies gesagt, der [...] in demselben Augenblick waren alle Anwesende in lauter schöne, fröhliche Kinder verwandelt, [...].* » [<https://www.projekt-gutenberg.org/brentano/italmaer/chap009.html>], consulté le 29 novembre 2021.

24. ROBERT M., *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 105-106.

25. *Évangile selon saint Matthieu*, 18, 3 : « Si vous ne redevenez pas comme des enfants, vous n'entrez pas dans le royaume des cieux. »

Christian Andersen<sup>26</sup>. Plus généralement, l'esthétique du « simple » et du « naïf » s'accorde chez les romantiques avec la quête d'une pureté spirituelle plus grande, d'une candeur libératrice qui est en réalité le fruit de la réflexion ; la « naïveté » est donc en même temps l'aboutissement paradoxal d'une démarche intellectuelle, philosophique, qui pense la complexité pour mieux aboutir à un idéal de simplicité. L'esprit d'enfance est alors à comprendre aux deux sens, religieux et esthétique, que peut prendre le terme de « grâce » tel que le développe de façon allégorique l'essai philosophique d'Heinrich von Kleist sur le théâtre de marionnettes :

[...] c'est lorsque la connaissance a pour ainsi dire parcouru un infini que la grâce est retrouvée ; de sorte qu'elle apparaît simultanément et de la façon la plus pure dans la constitution d'un corps humain ne possédant aucune conscience ou bien alors dans une conscience infinie, c'est-à-dire le pantin articulé ou le dieu<sup>27</sup>.

L'esprit d'enfance des contes, comme la « grâce » kleistienne de la marionnette, a pour les romantiques la profonde vertu de mettre fin à la conscience malheureuse qui était due en partie aux échecs de la pensée rationaliste, vécue comme profondément séparatrice<sup>28</sup>. Il restaure aussi un don d'émerveillement et une faculté de vision qui sont à la source de toute génialité créatrice. Pensons à tous ces aphorismes qui résonnent à l'unisson au sein de la culture romantique, bien au-delà du genre du conte d'ailleurs, mais qui expliquent aussi cette passion pour le conte. C'est Novalis, qui peut écrire dans les fragments de *Blüthenstaub* (*Grains de pollen*), en 1797 : « Où est l'enfance est l'âge d'or<sup>29</sup> » ; ou bien le poète anglais William Wordsworth, qui pose le paradoxe selon lequel « l'enfant

26. Voir par exemple « La Reine des neiges » (« *Sneedronningen* », *Nye Eventyr*, 1844), in *Contes et Histoires*, trad. fr. et éd. M. Auchet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2005.

27. KLEIST H. von, *Über das Marionettentheater* (1810) : « [...] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. » [<https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/marionet/marionet.html>], consulté le 28 novembre 2021. Trad. fr. P. Deshusses, « Sur le théâtre de marionnettes », in *Petits écrits (Œuvres Complètes, tome I)*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1999, p. 218.

28. Pensons par exemple à cet aphorisme lourd de sens que Hoffmann place au cœur de son roman-conte, *Prinzessin Brambilla* (1821), chap. 3 : « *Der Gedanke zerstörte die Anschauung* » (« La pensée a détruit la contemplation »). L'ensemble du récit cherchera alors à montrer comment, par la pratique artistique, l'homme peut s'affranchir d'une intellectualité et d'une rationalité décevantes, incapables d'appréhender le Grand Tout de l'univers, pour retrouver une forme de grâce spontanée, et un contact harmonieux, intuitif, contemplatif, avec la nature et le monde.

29. NOVALIS, *Blüthenstaub* : « *Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter* », [<http://www.zeno.org/Literatur/M/Novalis/Fragmentensammlung/Bluthenstaub>], consulté le 19 octobre 2021.

est le père de l'homme<sup>30</sup> » parce qu'il possède un savoir intuitif plus grand que celui des adultes, en gardant en lui des réminiscences de l'éternité et de l'au-delà. C'est Baudelaire enfin qui, dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), affirme que « rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] [car] le génie n'est que *l'enfance retrouvée à volonté*<sup>31</sup> ».

Ainsi s'explique que la catégorie du « conte pour enfants » ait également tant séduit les adultes : les frères Grimm intégrèrent dans leurs *Kinder- und Hausmärchen* (le corpus complet étant pensé d'abord comme une œuvre patrimoniale) quelques *Kindermärchen* au sens strict, c'est-à-dire écrits d'abord par des adultes pour des enfants. « *Die Bienenkönig* » (« La Reine des abeilles »), par exemple, ne provient pas d'une source directement populaire, mais d'un conte (« *Die drei Königsöhne* »), certes inspiré de la tradition, mais écrit par leur homonyme Albert Ludwig Grimm, qui publia en 1808 un recueil de *Kindermärchen*<sup>32</sup>. Surtout, en 1825, Jacob et Wilhelm Grimm décidèrent de donner une orientation pédagogique à leur compilation « scientifique », qui se concrétisa par la publication de la *Kleine Ausgabe* (la « Petite Édition »), anthologie comprenant une sélection de cinquante contes, spécialement conçue pour les enfants et les familles, et illustrée par leur jeune frère, Ludwig Emil Grimm. Wilhelm emprunta également à Caroline Stahl sa version de « *Schneeweißchen und Rosenrot* » (« Neigeblanche et Roserouge ») que la femme de lettres avait publiée en 1818 dans son recueil de *Fables, contes et récits pour les enfants*, puis que le jeune littérateur et précepteur souabe, Wilhelm Hauff, avait également intégrée dans son *Almanach des contes* de 1827. Wilhelm Grimm, finalement, y alla aussi de sa plume pour retoucher légèrement et poétiser ce conte, prévu pour la nouvelle « Petite Édition » de 1833.

L'on constate aussi que les ambitions pédagogiques de certains auteurs, et l'essor de la littérature de jeunesse, au milieu du siècle, renforcèrent la légitimité du conte merveilleux : la comtesse de Ségur se lança en littérature avec la publication de ses *Nouveaux Contes de fées pour les petits enfants*<sup>33</sup>. George Sand dédia quant à elle son *Histoire du véritable Gribouille* (1850-1851) à une enfant de

30. WORDSWORTH W., « *The Child is father of the Man* », « *Ode Intimations of Immortality* » [« Ode : Pressentiments d'immortalité », 1807]. Voir WORDSWORTH W., *Ballades lyriques*, trad. fr. D. Peyrache-Leborgne et S. Vige, Paris, José Corti, 2012, p. 240-241.

31. BAUDELAIRE Ch., *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 690.

32. GRIMM A. L., *Kindermärchen* [1808], Hildesheim, OLMS-Weidmann, 1992.

33. SÉGUR S. de, *Nouveaux Contes de fées pour les petits-enfants* [1856], in *Œuvres I*, éd. Cl. Beaussant, préface de J. Laurent, Paris, Robert Laffont, 2009.

son entourage (Valentine Fleury), et publia le conte dans *Le Nouveau Magasin des enfants*, collection pionnière sur le plan des livres pour la jeunesse, fondée en 1843 par Pierre-Jules Hetzel. Plus tard, elle écrivit ses *Contes d'une grand-mère* (1873-1875) pour ses petites-filles. On n'oubliera pas non plus que le domaine britannique fut aussi particulièrement fécond dans la production de contes ou de récits merveilleux qui prirent le parti de s'adresser aux enfants, tout en étant aussi des contes pour adultes. Nombre de grands Victoriens s'y sont essayés, Thackeray, Ruskin, Dickens, George MacDonald... Ce dernier, pasteur calviniste et éditeur d'un magazine pour enfants, *Good Words for the Young* (1868-1872), fut un véritable pionnier en matière de pédagogie, faisant de ses contes le support d'un discours utopique en lutte contre le rigorisme éducatif de son temps<sup>34</sup> et rendant lui aussi hommage à l'esprit d'enfance wordsworthien<sup>35</sup>. Et le plus célèbre des récits merveilleux anglais, à l'origine une histoire racontée à la petite Alice Liddell et à ses sœurs, devint *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice au pays des merveilles*, 1865), présenté par Lewis Carroll comme « *a fairy tale* », bien qu'il relevât également d'autres genres et d'autres registres (le roman, la fantaisie, le *nonsense*<sup>36</sup>). Volker Klotz, dans sa vaste synthèse sur le conte européen, n'hésite d'ailleurs pas à classer *Alice*, ainsi que le roman-contes de Collodi, *Pinocchio* (1881), parmi les *Kunstmärchen* (littéralement « contes d'artistes » ou « contes artistes<sup>37</sup> »), du fait de son usage du merveilleux<sup>38</sup>. Il faudrait enfin évoquer la vaste entreprise de compilation de contes, dirigée par Andrew Lang, journaliste et anthropologue écossais, et par sa femme Nora Lang. Leurs *Coloured Fairy Books* (*Blue Fairy Book*, *Crimson Fairy Book*, etc.) constituent une série de douze recueils publiés dans des couvertures de différentes couleurs, entre 1889 et 1910, et dont le contenu provenait

34. Voir ZIPES J., *Les contes de fées et l'art de la subversion* [1983], trad. fr. F. Ruy-Vidal, Paris, Payot, 1986, p. 167-182.

35. Voir TOUSSAINT B., « *For the childlike is the divine* : la quête de la jeunesse éternelle dans les contes et romances de George MacDonald », *Cahiers victoriens et édouardiens*, vol. 63, avril 2006, p. 323-334.

36. Voir NIERES I., *Lewis Carroll en France (1870-1985) : les ambivalences d'une réception littéraire*, thèse en Lettres, sous la direction de J. Bessière, université de Picardie, 1988 ; ainsi que la préface (d'I. Nières-Chevrel) et l'introduction (de C. Picaud) à CARROLL L., *Alice au pays des merveilles*, trad. fr. J. Papy, ill. A. Rackham, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2021.

37. Le terme allemand *Kunstmärchen* peut en effet trouver un équivalent assez précis en français dans l'expression « conte artiste », comme le propose, notamment, Évelyne Jacquelin. Voir JACQUELIN É., « Musäus, Tieck, Grimm, Hoffmann. Notes sur quelques recueils de contes allemands entre Lumières et Romantisme », in BESSON A., FOUCAULT J., JACQUELIN É. et MDARHRI ALAOUÏ A. (dir.), *Le merveilleux et son bestiaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 67.

38. KLOTZ V., *Das europäische Kunstmärchen*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1985.

d'un large éventail de sources écrites, de pays différents, qu'ils firent traduire en anglais. Inspiré par ce travail de compilation et par la valorisation de l'enfance et de l'enfance des peuples qui le sous-tend, Andrew Lang inventa lui-même cinq contes merveilleux, *The Princess Nobody* (1884), *The Gold of Fairnilee* (1888), *Prince Prigio* (1889), *Prince Ricardo of Pantouflia* (1893) et *Tales of a Fairy Court* (1907)<sup>39</sup>.

Comme l'ont montré Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier dans leur ouvrage sur la littérature de jeunesse dans l'Europe romantique, contes merveilleux et littérature de jeunesse se sont ainsi mutuellement renforcés et légitimés, ne serait-ce que par la place qu'ils ont su accorder aux personnages d'enfants<sup>40</sup>. Pensons à Alice, bien sûr, ou à Pinocchio, mais aussi, avant eux, à la petite fille aux allumettes du conte d'Andersen (1845), aux personnages de Gerda et Kay dans « La Reine des neiges » (1844), au petit Alioscha de « La Poule noire » (1829) de Pogorelski, ou encore à la petite Marie de *Casse-Noisette et le Roi des Rats* (1816) de Hoffmann. On sait à quel point ce *Casse-Noisette* a connu une immense postérité, grâce à ses traducteurs et adaptateurs (notamment Dumas en France), et ses adaptations dans le cadre du ballet (Petipa et Tchaïkovski), puis de l'album pour la jeunesse. Enfin, le développement de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle (avec une accélération à la fin du siècle au moment de « l'âge d'or de l'illustration » en Angleterre) a permis de faire découvrir aux plus jeunes des contes souvent complexes, destinés en réalité à tous les publics, ou même plutôt réservés aujourd'hui à des publics d'adultes (Tieck, Brentano, Nodier, Sand, Ruskin, Rossetti, Wilde...)<sup>41</sup>. Pour ne citer qu'un ou deux exemples de la valorisation immédiate du conte par l'illustration, l'on citera deux contes qui furent d'emblée (ou presque) des iconotextes. Le premier est dû à la complicité et aux affinités artistiques de George Sand et de son fils Maurice, qui illustra par de belles vignettes, pour certaines inspirées de la fantaisie d'un Grandville, le conte à dimension politique écrit par sa mère, *Histoire du véritable Gribouille*<sup>42</sup>. Le second est le long conte satirique, également proche de la fable politique, que Thackeray publia en 1854 accompagné de ses

39. LANG A., *My Own Fairy Book*, New York, Longman, 1895 (ce recueil a regroupé les contes de 1888, 1889 et 1893). Voir aussi ZIPES J. (éd.), *Victorian Fairy Tales. The Revolt of the Fairies and Elves*, op. cit., p. 248-262.

40. RAULET-MARCEL C. et TELLIER V., « Introduction », in *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, *Cahiers d'études nodiéristes*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 15.

41. Voir dans la bibliographie générale les adaptations des contes de ces auteurs en albums ou livres illustrés à destination de la jeunesse.

42. Le conte illustré par M. Sand fut encore réédité par Gallimard en Folio Junior en 1978. Le texte fut également illustré par plusieurs artistes au XX<sup>e</sup> siècle, dont le grand G. Spirin (Paris, Albin Michel, 1987).

propres illustrations, *The Rose and the Ring or The History of Prince Giglio and Prince Bulbo*<sup>43</sup>.

Il est vrai aussi que les auteurs de contes philosophiques ou politiques se plurent à brouiller les frontières entre littérature pour adultes et contes pour enfants. Le rapport du conte littéraire au domaine de l'enfance fut d'emblée prodigieusement ambivalent, comme le montrent les discussions théoriques que Hoffmann introduisit dans les veillées des *Serapionsbrüder* (*Les Frères de Saint-Sérapion*, 1819-1821), justement à propos du fameux *Nußknacker und Mausekönig* (*Casse-Noisette et le Roi des rats*). Celui-ci est-il vraiment un « conte pour enfants » ? Rien n'est moins sûr, et la question fait débat lors des veillées et entretiens entre les « frères », Theodor (un des doubles fictionnels de Hoffmann), Otmar, Lothar (autre projection de Hoffmann) et Cyprian, qui racontent tour à tour des histoires. Si Lothar présente bien *Casse-Noisette* comme un « conte pour enfants », Theodor s'insurge contre cette définition qui lui semble en décalage par rapport à la complexité de l'histoire :

Cher Lothar, déclara Theodor, je voudrais bien savoir comment tu peux qualifier de « contes pour enfants » ton histoire de Casse-Noisette et du Roi des Rats. Il est parfaitement impossible que des enfants soient capables de distinguer les fils ténus qui courent à travers ce récit et en forment la trame, en dépit de l'apparente hétérogénéité de ses divers éléments. [...]

Cela ne suffit-il pas ? répliqua Lothar. [...] J'ai eu déjà l'occasion de lire ce conte aux seuls auditeurs que je tiens pour des juges compétents : aux enfants de ma sœur. Fritz [...] s'est passionné pour le combat. [...] Quant au royaume des poupées, il a comblé les enfants de bonheur<sup>44</sup>.

43. Ce conte bénéficie toujours, en anglais et en français, de deux types de publication, dans des éditions illustrées pour la jeunesse et dans des éditions pour adultes. En France, l'ouvrage a été publié sous le titre *La Rose et l'anneau* (1964) ou encore *La Rose et la bague* (2000) dans le cadre de la littérature pour adultes, et sous le titre *La Rose et l'anneau ou l'histoire du Prince Giglio et du Prince Bulbo*, en 1979, à L'école des loisirs, pour les plus jeunes. Cette édition est accompagnée des illustrations de Thackeray (voir bibliographie générale).

44. HOFFMANN E. T. A., *Les Contes de Saint-Sérapion*, I, trad. fr. M. Laval, Paris, Verso Phébus, 1981, p. 344-345. HOFFMANN E. T. A., *Die Serapions-Brüder*, erster Band, Zweiter Abschnitt, [<https://www.projekt-Gutenberg.org/etahoff/serapion/serapion.html>], consulté le 19 octobre 2021 : « Sage mir, sprach Theodor, sage mir, lieber Lothar, wie du nur deinen Nußknacker und Mausekönig ein Kindermärchen nennen magst, da es ganz unmöglich ist, daß Kinder die feinen Fäden die sich durch das Ganze ziehen, und in seinen scheinbar völlig heterogenen Teilen zusammenhalten, erkennen können. [...] Und ist dies nicht genug erwiderte Lothar. [...] Ich las mein Märchen schon Leuten vor die ich allein für meine kompetenten Kunstrichter anerkennen kann, nämlich den Kindern meiner Schwester. Fritz, [...], die Schlacht riß ihn ganz hin. [...] Das Puppenreich machte die Kinder übergücklich. »

La divergence d'appréciation qui est mise en scène, comme l'a bien vu Georges Zaragoza, souligne le statut ambigu des contes merveilleux, ainsi que leur double destination toujours possible. Dans cette ambiguïté se loge tout l'intérêt des contes, capables d'allier la plus grande complexité allégorique à la naïveté enfantine, en favorisant plusieurs niveaux de lecture sans exclure un public enfantin<sup>45</sup>. Et c'est bien le sort que la postérité a réservé à *Casse-Noisette*, à la fois conte philosophique et *Kindermärchen*, toujours susceptible d'intéresser un très large public. Ce conte a ainsi connu un destin autonome<sup>46</sup>, indépendamment de son contexte théorique (les débats sur l'art d'un cénacle romantique). Mais parallèlement, « l'esprit d'enfance » présent dans le conte n'a pas pour autant réduit sa portée philosophique, et le personnage de Lothar, à la fin de la deuxième Veillée, insiste bien sur le fait que l'alliance de la simplicité et de la sophistication littéraire n'est qu'en apparence paradoxale. Le naïf possède une dimension programmatique, en accord avec les ambitions esthétiques et philosophiques du romantisme. Il permet de retrouver, par l'art, une joie nécessaire et innocente qui affranchit l'homme de ses tourments, et l'arrache aux gouffres d'une connaissance toujours incertaine et fragmentaire. Kleist et son théâtre de marionnettes, une fois de plus, ne sont pas loin :

Et je vous fais solennellement serment [...] d'être surtout plus naïf, plus enfantin. Pour cette fois, réjouissez-vous de ce que je vous ai tirés des sombres horreurs de la fosse de Falun, vous aidant à retrouver cette gaieté et cette bonne humeur qui sièent si bien aux Frères de Saint-Sérapion [...] <sup>47</sup>.

45. Voir ZARAGOZA G., « Qu'est-ce qu'un conte pour enfants ? Les *Casse-Noisette* de Hoffmann et Dumas », in RAULET-MARCEL C. et TELLIER V. (dir.), *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, op. cit., p. 123-138.

46. Parmi les livres illustrés et albums adaptant le *Casse-Noisette* de Hoffmann à un lectorat potentiellement enfantin, l'on citera le livre illustré par M. Sendak, et publié chez Gallimard en 1985 ; celui de R. Innocenti, en 1996, également chez Gallimard Jeunesse ; l'adaptation plus récente accompagnée des illustrations de L. Zwerner aux éditions Nord-Sud, en 2003. La version d'A. Dumas, *Histoire d'un Casse-Noisette* a été illustrée en 1996, par M. Seguin-Fontes, aux éditions Livres du Dragon d'or. Des albums musicaux ont également vu le jour, par exemple *Casse-Noisette*, texte de A. Desarthe, raconté par N. Dessay, musique de Tchaïkovski, illustrations de J. Barbanègre, Paris, Gallimard Jeunesse, « Les albums musique », 2019.

47. HOFFMANN E. T. A., *Les Contes de Saint-Sérapion*, I, op. cit., p. 347. HOFFMANN E. T. A., *Die Serapions-Brüder*, erster Band, Zweiter Abschnitt, [<https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/serapion/serapion.html>], consulté le 19 octobre 2021 : [...] *und ich gelobe euch, [...] frömmer, kindlicher zu sein. – Für heute seid zufrieden, daß ich euch aus der entsetzlichen schauervollen Pinge zu Falun ans Tageslicht gefördert habe und daß ihr so fröhlich und guter Dinge geworden seid, wie es den Serapions-Brüdern ziemt, [...]* ».

Le grand ami de Hoffmann, K. W. S. Contessa, écrivit dans le même esprit, et en collaboration avec Lamotte-Fouqué, des *Kinder-Märchen*<sup>48</sup>. L'on pourrait ajouter qu'ailleurs aussi, au Danemark avec Andersen, en Russie avec Pouchkine ou Pogorelski, en France avec Nodier, Dumas ou Sand, dans le domaine britannique avec Thackeray et Dickens, Christina Rossetti ou Oscar Wilde, les contes littéraires connurent le même entre-deux. Thackeray donna pour sous-titre à *The Rose and the Ring* : « *A Fireside Pantomime for great and small Children* » (« Une pantomime pour le coin du feu, destinée aux grands et aux petits enfants »). Andersen, de son côté, avait commencé par intituler ses premiers recueils, de 1835 à 1842, *Eventyr, fortalte for Børn* (*Contes racontés aux enfants*), mais l'immense succès qu'il rencontra confirma l'écrivain dans l'idée que ses récits pouvaient s'adresser à tous les publics. Dès lors, les publications suivantes portèrent le simple titre de *Contes (Eventyr)*. Cyrille François rappelle à cet égard un commentaire très éclairant de l'artiste :

[...] pour donner un point de repère au lecteur, je les [les contes] ai appelés « contes racontés aux enfants » bien que mon idée fût qu'ils devaient être à la fois pour les enfants et les adultes [...] Les contes devinrent une lecture pour enfants et pour adultes, ce qui, à mon avis, doit être l'objectif à notre époque de celui qui veut écrire des contes<sup>49</sup>.

## Le merveilleux, l'étrange et le fantastique

Après celle du lectorat adulte ou enfantin, la seconde ambivalence majeure à laquelle nous confronte le conte littéraire, au XIX<sup>e</sup> siècle, tient à la pluralité des modes d'approche du surnaturel. Parallèlement au conte merveilleux, l'époque développa aussi le conte fantastique, un fantastique « subjectif », onirique, marqué par cette « inquiétante étrangeté » que Freud décela chez Hoffmann<sup>50</sup>, et qui renouvela profondément, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà, la voie ouverte par la veine gothique.

La proximité du fantastique et du merveilleux, à l'époque romantique, est en réalité plus grande qu'aujourd'hui, et elle peut s'expliquer par deux causes. La

48. CONTESSA K. W. S., *Kinder-Märchen*, Berlin, Reimer, 1839.

49. ANDERSEN H. C., *Mit Livs Eventyr*, Copenhague, Gyldendal, 1908, p. 325-326 ; trad. fr. C. François, in FRANÇOIS C., « Introduction » à ANDERSEN H. C., *Udvalgte eventyr og historier / Contes et histoires choisis*, trad. fr. D. Soldi, éd. C. François, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 33.

50. FREUD S., *Das Unheimliche und andere Texte / L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, édition bilingue, trad. fr. et éd. F. Cambon, préface de J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, Folio bilingue, 2001.

première provient du fait que les romantiques n'ont pas séparé les diverses catégories du surnaturel de façon aussi stricte que ne l'a fait la critique contemporaine, notamment depuis les essais de Roger Caillois<sup>51</sup>, de Louis Vax<sup>52</sup> et de Tzvetan Todorov<sup>53</sup>. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Nodier a employé de manière interchangeable les termes de merveilleux et de fantastique dans son essai sur *Le Fantastique en littérature* (1830), le fantastique étant aussi, étymologiquement, le fruit de l'imagination (*Phantasia*), comme l'entendent les romantiques allemands, et notamment Hoffmann dans ses *Fantasiestücke*<sup>54</sup>. Tout recours au surnaturel, ou même toute production de la fantaisie et de l'imagination, peut donc être, à l'époque, qualifié de « fantastique ». Alain Montandon le confirme à propos de Gautier, le terme de « conte fantastique » dans les années 1830 « est plus qu'un simple indicatif générique : il renvoie à une mode littéraire dans la lignée de Hoffmann traduit par Loève-Veimars<sup>55</sup> », dans laquelle en réalité merveilleux, étrange et fantastique (au sens moderne) se mêlent.

La deuxième cause de cette proximité provient de la variété des registres qui peuvent coexister dans les contes d'auteur. Dominique Iehl le souligne à propos de Hoffmann, son œuvre « est certainement celle qui, dans le romantisme allemand, se situe le plus nettement sous le signe du fantastique, [mais] avec des formes très variées, unissant la fantaisie et le rêve, le merveilleux et l'étrange, le tragique et le grotesque, l'humour et l'angoisse<sup>56</sup> ». Hoffmann s'est plu, en effet, à mettre en place une « esthétique hybride<sup>57</sup> », à mêler le réel ordinaire, la déstabilisation fantastique et le merveilleux traditionnel, un merveilleux soit emprunté aux contes « de fées » européens, soit aux contes orientaux, soit encore au théâtre « fiabesque »

51. CALLOIS R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

52. VAX L., *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » (1960), 3<sup>e</sup> édition mise à jour, 1970 ; *La séduction de l'étrange. Études sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1965.

53. TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

54. Dans son article sur « Merveilleux et fantastique allemands », É. Jacquelin rappelle qu'en Allemagne le terme de « *phantastisch* va conserver jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle une acception très générale, renvoyant simplement à la *Phantasie*, c'est-à-dire à l'imaginaire dans son ensemble. » JACQUELIN É., « Merveilleux et fantastique allemands », in TRITTER V. (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 600.

55. MONTANDON A., *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012, p. 91. Voir aussi WHYTE P., *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

56. IEHL D., article « Hoffmann », in TRITTER V. (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, op. cit., p. 414.

57. Voir JACQUELIN É., « Le fantastique littéraire. Problèmes de définition », in LACOMBE H. et PICARD T. (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 68.

de Gozzi<sup>58</sup>. Dans « *Der Goldne Topf* » (« Le Vase d'or ») *des Fantasiestücke in Callot's Manier* (*Fantaisies à la manière de Callot*, 1813-1815) ou dans « *Nußknacker und Mausekönig* », celui que les Français nommaient « le grand fantastique » a excellé à créer cette dimension de perturbation psychique (et, par voie de conséquence, générique) qui fait que le lecteur ne sait pas exactement dans quel monde il se trouve convié, ni quel est le pacte de lecture posé. S'agit-il d'abord du monde réel avec ses lois ordinaires, puis d'un merveilleux qui crée la rupture et nous plonge sans crier gare dans un monde « non mimétique<sup>59</sup> », ou encore d'un entre-deux étrange qui suggère alors que le monde réel pourrait être secrètement habité par une surréalité mystérieuse ou être producteur de phénomènes inconnus<sup>60</sup> ? L'on ajoutera que Nodier, comme Hoffmann, a fait lui aussi coexister le merveilleux avec ce que nous appelons désormais « fantastique » (au sens de Todorov), dans des récits qui tiennent à la fois du roman et du conte ; dans *La Fée aux miettes* (1832), il a ainsi créé des effets de glissements successifs, du réalisme vers l'onirique et l'étrange, de l'étrange vers le fantastique, et de la fantaisie vers un merveilleux allégorique ou symbolique.

Au-delà des cas de Hoffmann et de Nodier, bien des études, aujourd'hui, pointent les limites de toute « parcellisation du surnaturel<sup>61</sup> ». Comme le rappelle

58. Voir aussi les articles de : JACQUELIN É., « Merveilleux et fantastique dans *Der Goldene Topf*, d'E.T.A. Hoffmann » (p. 89-110) ; FEUILLEBOIS V., « Conte allemand et conte oriental dans « *Der Goldne Topf* » (p. 69-87) ; MUZELLE A., « Fantastique et grotesque dans les *Fantasiestücke d'E. T. A. Hoffmann* » (p. 157-178), in LACHENY I., MUZELLE A., PILLE R.-M. et TEINTURIER F. (dir.), *Nouvelles lectures des Fantasiestücke d'E. T.A. Hoffmann*, Paris, L'Harmattan, coll. « De l'Allemand », 2021.

59. J.-J. Pollet propose ainsi de distinguer merveilleux et fantastique à travers les catégories du « non-mimétique » pour le premier et de « l'anti-mimétique » pour le second. Fiction « non mimétique » qui présente « d'entrée de jeu les événements narrés comme non compatibles avec l'image convenue de la réalité » et « se situant hors du code du vraisemblable », le conte merveilleux se distingue alors de la nouvelle fantastique, « anti-mimétique », qui joue « d'abord le jeu de la *mimésis* pour en révéler l'inanité », pour la « déconstruire de l'intérieur ». Voir POLLET J.-J., *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris, Nathan, 1997, p. 6-7.

60. Voir notamment FALKENBERG M., *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*, Berne, Peter Lang, 2005 ; et PEYRACHE-LEBORGNE D., « Le grotesque et le fou » ; « Hoffmann ou la résorption comique des dualités », in *Grotesques et arabesques dans le récit romantique, de Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 597-634 et 684-732.

61. C'est en particulier le propos de Ch. CHELEBOURG in *Le surnaturel. Poétique et écriture*, op. cit. p. 5. Voir aussi BESSON A. et JACQUELIN É. (dir.), *Poétiques du merveilleux. Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*, Arras, Artois Presses Université, 2015 ; ainsi que BOZZETTO R. et HUFTIER A., *Les frontières du fantastique. Approche de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.

Julia Nussbaumer, « la fameuse distinction opérée par Tzvetan Todorov, portant sur la certitude du surnaturel que partagent personnages et lecteurs de l'univers merveilleux, tandis que le fantastique les maintient dans l'incertitude, a été beaucoup discutée. De fait, dans l'histoire littéraire du conte merveilleux, la frontière entre merveilleux et fantastique est parfois difficile à établir<sup>62</sup> ». Les deux catégories peuvent en effet toutes deux relever ponctuellement d'un même registre émotionnel, celui de la surprise et de l'étonnement<sup>63</sup>. Dans son article sur le merveilleux de l'*Encyclopaedia Universalis*, Jacques Goimard a mis en valeur ces vases communicants entre fantastique, étrange et merveilleux dans le conte littéraire : « le mot *merveille*, comme à l'origine le mot latin *mirabilia* dont il est issu, implique à l'origine un double effet d'étonnement et d'admiration [...] La théorie du merveilleux, à un stade ancien, a été une théorie de la surprise ». Et c'est quand « [l]'étonnement devient rupture et débouche sur le non-sens », quand « la merveille n'est plus tentante mais choquante » que l'on aboutit au fantastique<sup>64</sup>.

De ce fait, le conte littéraire n'exclut pas la cohabitation du réalisme, du fantastique et du merveilleux, ni les effets d'« inquiétante étrangeté » qui peuvent en résulter. Car il est toujours possible de faire coexister dans un même texte « l'enchantement, le miracle ou ses avatars signifiants, l'onirisme, la hantise, l'hallucination ou le dérèglement<sup>65</sup>. » Bien des conteurs ont joué sur cette plasticité et cette diversité, ces glissements d'un registre à l'autre. Les Lorrains Erckmann et Chatrian, que l'on a longtemps considérés comme des épigones français de Hoffmann, se sont en réalité distingués, dans leurs très nombreux « contes fantastiques<sup>66</sup> », par un usage de l'étrange tout à fait personnel. L'étrangeté est source d'effroi et de mystères troublants (ainsi dans « Messire Temps »), mais elle peut aussi conduire au merveilleux car elle entretient l'hypothèse d'une Surnature, d'une vie secrète et animiste des choses, susceptible d'abolir les frontières entre la vie et la mort, le monde matériel et le monde humain, les hommes et la Nature

62. NUSSBAUMER J., « Le rêve dans le conte merveilleux : d'une autre scène à l'autre », in MARTIN M. et SCHIFANO L. (dir.), *Rêve et Cinéma. Mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 31. Voir aussi de la même autrice, *Métamorphoses du conte, métamorphoses dans le conte : modèles et avatars formels du merveilleux, des origines à nos jours*, thèse, Paris Nanterre, 2014.

63. Du moins dans le conte d'auteur, libre de ses inventions, à la différence du conte populaire qui s'inscrit, lui, dans des conventions plus immuables, et ne relève majoritairement pas du fantastique, mais d'un merveilleux d'emblée accepté comme tel, fondateur du pacte de lecture.

64. GOIMARD J., article « Merveilleux », *Encyclopaedia Universalis*, art. cité, p. 826, 829.

65. CHELEBOURG Ch., *Le surnaturel. Poétique et écriture*, op. cit., p. 244.

66. ERCKMANN-CHATRIAN, *Contes et romans nationaux et populaires*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962-1963, 13 volumes.

(voir le conte « Le Chant de la tonne »). Croyances, superstitions, phénomènes paranormaux (« Une Nuit dans les bois ») semblent attester l'existence de principes maléfiques ou de terribles dérèglements mentaux, dont le savoir rationnel n'a pas la clé (« L'Œil invisible »); cependant de telles croyances peuvent aussi suggérer l'existence d'une âme du monde, la présence d'une vie divine au sein de la Nature (« La Reine des abeilles »). Le mystère de ces hypothétiques manifestations d'une Surnature n'est jamais complètement levé, et demeurent tantôt l'émerveillement, tantôt l'effroi devant ces manifestations troublantes<sup>67</sup>.

## Contes, récits, histoires : formes et registres du récit bref

Complémentairement à ces effets de brouillage dans le registre du surnaturel, l'époque romantique a autorisé aussi bien des flottements terminologiques au sein du récit bref. Elle a toléré des amalgames très libres entre le conte (ou *Märchen* en allemand), qui fait signe du côté d'un usage systématique du merveilleux, et d'autres formes d'histoires brèves, telles la légende, la nouvelle (réaliste ou fantastique), ou même l'anecdote édifiante. Wilhelm Hauff introduisit dans ses séries de *Märchen* (1826-1828) des légendes et des récits d'aventures<sup>68</sup>. Ludwig Tieck (et Joseph von Eichendorff à propos de « *Das Marmorbild* », *La Statue de marbre*, 1819) utilisaient assez indifféremment les termes de conte (*Märchen*), de conte-nouvelle (*Märchenouvelle*) et de récit (*Erzählung*) pour désigner des histoires génériquement proches ou qui créaient des effets de brouillage, voire de baroiage générique<sup>69</sup>. La Motte-Fouqué a choisi le sous-titre d'« *Erzählung* » pour

67. Sur les divers registres du surnaturel dans les « contes fantastiques » des deux Lorrains, voir notamment BENHAMOU N., *Erckmann-Chatrian, conteurs et moralistes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019; MAROTIN F. (dir.), *Erckmann-Chatrian entre imagination, fantaisie et réalisme : du conte au conte de l'histoire*, Clermont-Ferrand/Phalsbourg, Éditions du Musée de Phalsbourg, 1999; et LYSØE É. (dir.), *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004.

68. Voir MAYER M. et TISMAR J., *Kunstmärchen*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1977, p. 100.

69. À propos d'Eichendorff, voir *ibid.*, p. 96; et à propos de Tieck, GUIGNARD R., « Introduction », in TIECK L., *Contes Fantastiques*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, p. 44 : « [...] *La Montagne aux runes, Tannenhäuser, Erckbert le blond* [...] sont appelés *Märchen*, [...] ainsi que *Les Elfes; Amour et Magie* est simplement qualifié de récit (*Erzählung*) ». Voir aussi FEUILLEBOIS V., *Portraits de l'écrivain romantique en conteur nocturne*, Paris, Garnier, 2021, p. 108 : « [dans *Der Blonde Eckbert*], on a donc bien une interpénétration du genre de la *Novelle* et de celui du *Märchen*, ce que Tieck traduit en définissant sa nouvelle comme une *Märchenouvelle* : d'une part, le terme en soi est profondément problématique, car il réunit des rapports mutuellement exclusifs au merveilleux; d'autre part, il désigne ici non une succession mais une combinaison simultanée des codes de chaque genre [...] ».

qualifier son *Undine* (1811), bien que le merveilleux y fût très présent. Jean-Jacques Pollet rappelle aussi que l'histoire de Chamisso que nous considérons aujourd'hui comme un récit allégorique-fantastique et non un conte merveilleux, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*La Merveilleuse Histoire de Peter Schlemihl*, 1814), fut présentée par son auteur comme un conte pour enfants<sup>70</sup>. Andersen, de son côté, a fini par choisir d'intituler *Eventyr og Historier* (*Contes et Histoires*) ses récits brefs à partir de 1858, dans la mesure où certains « contes » ne relevaient pas *stricto sensu* du merveilleux. Ainsi en va-t-il pour des textes tardifs tels que « Ce que disait toute la famille », « Le jardinier et ses maîtres », « Ce que disait la vieille Johanne » ou « Tante Mal-aux-dents ». Mais les « contes » et « histoires » ont toujours été publiés ensemble, dans les mêmes recueils, ce qui traduit bien leur parenté profonde aux yeux de leur auteur.

Hoffmann, quant à lui, n'a employé le terme de *Märchen* que pour désigner les textes dans lesquels le merveilleux était bien présent (comme « *Der Goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* », « Le Vase d'or. Conte des temps modernes »), tandis que les récits fantastiques (au sens moderne) ou étranges relevaient de catégories plus larges, telles que « pièces de fantaisie » ou « tableaux nocturnes » (*Fantasiestücke...*, *Nachtstücke...*). Mais les traducteurs français se sont empressés de traduire (et d'uniformiser) ces concepts variés en « contes fantastiques<sup>71</sup> », ce qui est loin de donner la pleine mesure des registres hoffmanniens. Il en va un peu de même pour les *Contes bizarres* d'Achim von Arnim, ensemble de récits traduits sous ce titre par Théophile Gautier fils en 1856, mais qui relèvent plutôt de la nouvelle fantastique. Un récit tel que *Isabella von Ägypten* (*Isabelle d'Égypte*, 1812), s'il comprend bien des éléments surnaturels (la magie, l'homme-racine mandragore, l'homme à la peau d'ours, le golem, les spectres...), s'inscrit dans des lieux et une temporalité bien déterminés, l'époque de la jeunesse de Charles Quint, ce qui l'éloigne de la forme canonique du conte merveilleux. Enfin, parmi les auteurs romantiques français, la même diversité d'emploi du terme de « conte » est observable. On la rencontre chez Balzac (notamment dans ses *Contes drolatiques* à la verve rabelaisienne, en 1832-1837), Musset (et son réalisme fantaisiste et sati-

70. POLLET J.-J., *Introduction à la nouvelle fantastique allemande, op. cit.*, p. 104.

71. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les éditeurs français choisirent souvent le titre de *Contes fantastiques* (par exemple : *Contes fantastiques*, trad. fr. H. Egmont, Paris, Camuzeaux, 1836 ; *Contes fantastiques de Hoffmann*, trad. fr. P. Christian, Paris, Lavigne, 1843 ; *Contes fantastiques*, trad. fr. X. Marmier, Paris, Charpentier, 1843). Ce titre subsistera encore dans certaines éditions modernes : HOFFMANN E. T. A., *Contes fantastiques complets*, trad. fr. F. A. Loève-Veimars, H. Egmont et Th. Toussenel, Paris, Flammarion, 1964, 2 vol ; *Contes fantastiques*, trad. fr. F. A. Loève-Veimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980-1982, 3 vol.

rique), Mérimée (qui pose la forme canonique du récit fantastique « moderne » avec sa *Vénus d'Ille*, 1837), ou Gautier (où le surnaturel surgit de façon humoristique au cœur du réel ordinaire, comme dans *La Cafetière, conte fantastique*, 1831).

Il faudrait aussi rappeler dans ce cadre, bien que les contours de l'ouvrage ne nous permettent pas d'aborder pleinement la fin du siècle, que le second XIX<sup>e</sup> siècle, marqué par le réalisme et le développement de la presse, pratiqua abondamment un autre aspect encore du récit bref, au sein duquel « contes » et « nouvelles » se côtoient sans qu'il soit toujours facile de distinguer les deux. L'on pourrait en effet citer, rien que pour le domaine français, les *Trois Contes* de Flaubert, *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, les contes et nouvelles d'Alphonse Daudet<sup>72</sup>, d'Émile Zola<sup>73</sup>, de Maupassant<sup>74</sup>... Dans les pays de langue allemande, le même glissement du conte vers la nouvelle se décèle pendant et après la période romantique : Theodor Storm (1817-1888), après s'être intéressé au conte merveilleux<sup>75</sup>, publie ses nouvelles fantastiques d'abord sous le titre, en 1866, de *Drei Märchen (Trois Contes)*, puis de *Geschichten aus der Tonne*, littéralement *Histoires du tonneau* (trad. fr. *Contes du tonneau*, 1942<sup>76</sup>), en précisant d'ailleurs dans sa préface que la notion de *Märchen* n'a plus les faveurs du public, signe d'un changement d'époque<sup>77</sup>. Le Souabe Eduard Mörike<sup>78</sup>, l'Autrichien Adalbert Stifter<sup>79</sup> et le Suisse Gottfried

72. DAUDET A., *Lettres de mon moulin* (1869), *Contes du lundi* (1873).

73. ZOLA É., *Contes à Ninon* (1864), *Esquisses parisiennes* (1866), *Nouveaux Contes à Ninon* (1874), *Le Capitaine Burle* (1882), *Nais Micoulin* (1883).

74. MAUPASSANT G. de, *Contes et nouvelles*, texte établi et annoté par L. Forestier, préface d'A. Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1974, vol. II, 1979.

75. Notamment *Hans Bär* (1837), puis *Der kleine Häwelmann* (1849), trad. fr. *Jean-Le-Mignot*, Zurich, Éditions Nord-Sud, 1997) et *Die Regentrude* (1862, trad. fr. P. Nicolas, *La Dame de la pluie*, Paris, Éditions Mondiales/Cino del Duca, 1973) ; voir la bibliographie générale en fin de volume.

76. STORM Th., *Contes du tonneau*, suivis de trois nouvelles, trad. fr. et éd. R. Pitrou, Paris, Aubier-Montaigne, 1942.

77. Voir POLLET, J.-J., « Superstitions Biedermeier », in *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, op. cit., p. 53.

78. MÖRIKE E., *Sämtliche Novellen und Märchen*, éd. H. Schlafer, Munich, Goldmann Verlag, 1993 ; voir aussi *Le Lutin de Stuttgart* (1853), long conte de Mörike traduit pour la première fois en français, en 2020, par J.-Y. Masson (Éditions La Coopérative). Ce conte, qui met en relief la figure d'un conteur évoquant les traditions populaires de la Souabe, place en même temps son histoire merveilleuse dans le monde médiéval « historique » du Saint-Empire germanique.

79. Voir notamment *Die Narrensburg* (1842-1844)/*Le Châteaue des fous*, trad. fr. A. Coulon, intro. J.-L. Bandet, Paris, Aubier, coll. « Bilingue », 1979.

Keller<sup>80</sup> pratiqueront de leur côté la forme du récit bref, dans laquelle le cadre spatio-temporel réaliste propre à la nouvelle conservera néanmoins de nombreuses composantes merveilleuses issues des *Märchen*. La catégorie très souple qu'est le récit bref a ainsi permis aux écrivains du second XIX<sup>e</sup> siècle, parfois en même temps journalistes, de publier facilement dans la presse de petits textes, allant du conte de fées à l'anecdote piquante et à la satire des mœurs contemporaines. Dans ce cas, quand le merveilleux n'est pas présent et que domine le réalisme, le terme de « conte » renvoie alors au sens premier d'histoire que l'on raconte oralement. Comme l'a souligné Louis Forestier à propos de Maupassant, les « contes » (contrairement aux nouvelles) s'appuient alors explicitement sur des récits-cadres, des « causeries », la présence de personnages-narrateurs qui s'adressent à un public également mis en scène<sup>81</sup>.

Ainsi, la forme appelée « conte » (forme généralement brève, ou du moins plus brève, en général, que le roman) a donc autorisé, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, tant de libertés, au plan des sujets, des registres, des styles et des tonalités, que le conte d'auteur ne peut pas complètement être considéré comme un genre unifié<sup>82</sup>. Mais il apparaît comme une catégorie large et souple, au sein de laquelle la mise en scène d'un conteur reste souvent le code attendu du genre, tandis que les diverses modulations du surnaturel forment le cœur, le noyau poétique du récit.

### La notion de « conte d'artiste »

Cette pluralité des registres qu'offre le conte d'auteur peut aussi être un des traits qui le distinguent de la grande catégorie voisine, celle du conte populaire, issue, elle, de la tradition orale, collective et multiséculaire. Au sein de cette tradition, le surnaturel coïncide cette fois essentiellement avec le merveilleux, un merveilleux archétypal, provenant d'un fonds archaïque commun avec les mythes. Dans le conte

80. Voir notamment *Spiegel, das Kätzchen: ein Märchen* (1856; trad. fr. *Le Petit Chat Miroir*) et *Die Leute von Seldwyla* (t. 1, 1856; t. 2, 1874; trad. fr. *Les Gens de Seldwyla*). Voir bibliographie générale.

81. FORESTIER L., « Introduction », in MAUPASSANT G. de, *Contes et nouvelles, op. cit.*, vol. I, p. xxxvii.

82. Voir BURY M., « Conte », in AMBRIÈRE M. (dir.), *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, PUF, 1997, p. 304 : « Cette variété même ruine toute tentative de définition stricte du conte. On peut noter que l'appellation de contes semble mieux convenir aux récits à caractère merveilleux, philosophique ou symbolique; qu'elle désigne le plus souvent des histoires courtes (en comparaison de la longueur du roman) à la chute brusque, surprenante, voire saisissante; [...] On verra donc dans le conte un récit plaisant, le plus souvent imaginaire [...] allant de la trivialité paillardale à la sagesse des récits de grands-mères. »

populaire, le pacte de lecture est donc plus stable, car le principe de l'existence d'un autre monde que le monde réel est d'emblée accepté, de même qu'est déjà connue la trame générale de l'histoire racontée. Le conte d'auteur a au contraire toute latitude pour inventer des situations et des personnages humains et surnaturels atypiques, uniques dans leurs caractéristiques. Pensons par exemple à la magicienne du jardin fleuri que Gerda rencontre au cours de son aventure, dans « La Reine des neiges ». Contrairement aux sorcières, aux fées (ou vieilles « femmes sages » des contes populaires), cette magicienne n'est ni bonne ni mauvaise ; elle retarde simplement Gerda dans son périple initiatique parce qu'elle a besoin de compagnie et souhaite, dans ce but, garder la petite fille auprès d'elle. Le conte d'auteur est donc libre de suivre ou de ne pas suivre les figures archétypales, les schémas narratifs et les motifs issus de la tradition. Il est libre d'inventer autant de broderies artistiques et de figures inédites que peut en produire l'imagination singulière de l'artiste. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi le terme de « conte d'artiste », de préférence à « conte d'auteur » ou « conte littéraire », dans la mesure où il met davantage l'accent sur la réflexivité de la pratique artistique, l'autre raison étant que l'expression fait plus clairement signe du côté de l'immense influence qu'exercèrent le romantisme allemand et sa grande tradition du *Kunstmärchen*. Il nous faut donc aussi préciser l'origine et les effets de sens de l'expression « conte d'artiste », en regard du terme allemand *Kunstmärchen*, ainsi que des expressions plus habituelles en français de conte d'auteur ou conte littéraire d'une part, et de conte populaire de l'autre.

Le terme de « conte d'artiste » est une expression que certains traducteurs français de conteurs allemands avaient déjà utilisée, dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>83</sup> et que les traducteurs, aujourd'hui, continuent encore d'utiliser<sup>84</sup>. Il est le calque (sans doute imparfait) du terme de « *Kunstmärchen* », souvent employé par la critique allemande pour désigner le conte d'auteur<sup>85</sup>. L'expression allemande, qui s'est développée au cours du second XIX<sup>e</sup> siècle, s'est elle-même inspirée de la terminologie herderienne puis romantique, qui avait voulu distinguer, voire opposer, ce qui relevait de la « *Kunstpoesie* » (« poésie d'art », ou poésie individuelle de l'artiste, ou encore « poésie savante »), et ce qui provenait de la « *Volkspoesie* » (poésie « populaire », collective

83. A. GUERNE signale ainsi dans son édition des *Romantiques allemands* (Paris, Phébus Libretto, 2004, p. 943) que des contes de Tieck avaient été traduits en 1822 dans un ensemble de *Contes d'artistes* (4 vol., 1822) et dans des *Contes lunatiques* (2 vol., 1834), recueils devenus aujourd'hui introuvables.

84. Voir notamment MASSON J. Y., « Postface » à HOFMANNSTHAL H. von, *La Femme sans ombre*, trad. fr. et éd. J. Y. MASSON, Paris, Éditions Verdier, 1992, p. 169.

85. Voir WÜHRL P. W., *Das deutsche Kunstmärchen*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1984 ; et MAYER M. et TISMAR J., *Kunstmärchen* (1977), Stuttgart, Metzler, 2003.

et anonyme, véhiculée par la tradition). Dans le sillage de Herder, les frères Grimm tenaient beaucoup à cette distinction, bien qu'elle suscitât le scepticisme de leurs amis Arnim et Brentano qui, eux, étaient à la fois férus de traditions populaires et convaincus que l'artiste pouvait librement s'emparer de cette matière pour la retravailler à sa guise. Une lettre de Jacob Grimm, adressée à Achim von Arnim, résume sa position :

La poésie est la matière qui passe sans altération du cœur dans les mots, elle est donc un jaillissement incessant provoqué par la nature et capté par une faculté innée ; la poésie populaire [*Volkspoesie*] sort du cœur du Tout ; ce que j'entends par poésie d'art [*Kunstpoesie*] sort de l'âme individuelle. C'est pour cela que la poésie moderne nomme ses auteurs alors que l'ancienne ne sait aucun nom, elle n'a pas été faite par un, deux ou trois, elle est la somme du tout<sup>86</sup>.

Si, comme le montre Évelyne Jacquelin dans ce volume, « le terme de *Kunstmärchen* n'est pas encore en usage au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles – le *Deutsches Wörterbuch* des frères Grimm l'ignore du reste encore plus d'un demi-siècle plus tard », il entre dans la critique littéraire du second XIX<sup>e</sup> siècle. Le substantif *Kunstmärchen*, comme celui de *Kunstpoesie*, abrite alors des nuances, une complexité sémantique que le français aura du mal à rendre directement, dans la mesure où le terme de « *Kunst* » contient le double sens « d'art » et « d'artifice<sup>87</sup> ». Bernard Banoun a par exemple souligné que l'usage du terme *Kunstmärchen*, utilisé dans l'approche post-romantique du *Märchenoper* (littéralement « opéra-contes »), devient familier à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et sert à désigner les œuvres créées par un ou des artistes, et qui sont élaborées en fonction de normes ou de principes esthétiques intellectualisés et théorisés<sup>88</sup>. Le *Kunstmärchen* est donc aussi pensé comme

86. Lettre du 20 mai 1811, in STEIG R. (éd.), *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, Band 3, *Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm* (1904), Berne, H. Lang, 1970, p. 116 : « Die Poesie ist das was rein aus dem Gemüth ins Wort kommt, entspringt also immerfort aus natürlichem Trieb und angeborenen Vermögen diesen zu fassen, – die Volkspoesie tritt aus dem Gemüth des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des Einzelnen. Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiß keine zu nennen, sie ist durchaus nicht von einem oder zweien oder dreien gemacht worden, sondern eine Summe des Ganzen. » L'extrait de la lettre a été traduit en français par A. M. Buguet in JOLLES A., *Formes simples* (1930), Paris, Seuil, 1972, p. 175.

87. Voir l'éclairante synthèse sur le *Kunstmärchen* romantique en Allemagne proposée par J.-J. POLLET dans son *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, op. cit., p. 12.

88. BANOUN B., « “Les contes doivent prendre vie, devenir vivants, réels!” : quelques usages du merveilleux dans le *Märchenoper* et des ouvrages apparentés », in LACOMBE H. et PICARD T. (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 109 : « [Pour Leopold Schmidt, dans son essai *Zur Geschichte der Märchen-Oper* (1896), le *Kunstmärchen*] correspond à des œuvres moins artistiques qu'artificielles, agrémentant les récits d'éléments empruntés à des contes pour imiter le ton et la forme du *Volksmärchen* authentique. »

un genre « artificiel » au sens de « réflexif », « réfléchi » par la pratique artistique de l'écrivain. Et de ce fait, selon Bernard Banoun, demeure encore parfois, en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, une connotation péjorative – héritage herdérien et grimmien –, associée à l'idée d'œuvre « artificielle » (opposée à l'œuvre collective naturelle, spontanée, donc plus « authentique » que serait le *Volksmärchen*).

Il ne s'agira bien entendu pas pour nous d'entrer dans une hiérarchie de valeurs, artificiellement créée (et d'ailleurs fluctuante selon les époques et les milieux) entre *Volksmärchen* et *Kunstmärchen*, entre contes populaires et contes littéraires, ni même de maintenir une opposition tranchée entre les deux concepts. Dans leur livre consacré au *Kunstmärchen*, de Straparola aux conteurs allemands du XX<sup>e</sup> siècle, Mathias Mayer et Jens Tismar font le point sur cette question, et ils n'hésitent pas à intégrer certains contes « populaires » réécrits par Wilhelm Grimm, Wilhelm Hauff ou Ludwig Bechstein<sup>89</sup> dans la catégorie du *Kunstmärchen*<sup>90</sup>. À vrai dire, toute terminologie procède de vues de l'esprit qui parfois présentent autant de limites que d'avantages. Gommant la fluidité des interactions entre folklore et inspiration personnelle, l'opposition entre *Kunstmärchen* et *Volksmärchen* (ou *Kunstpoesie* et *Volkspoesie*) relève d'une reconstruction intellectuelle qui n'est pas pleinement satisfaisante, car elle ne permet pas d'évaluer la dimension spécifique des contes écrits reprenant « fidèlement » des canevas populaires, tout en leur imprimant un style particulier (ceux de Perrault et des Grimm au premier chef, mais l'on pourrait aussi citer les exemples, plus tardifs, du *Trésor des contes* d'Henri Pourrat ou des *Fiabe italiane* d'Italo Calvino). Cependant, cette distinction a néanmoins permis aux frères Grimm d'établir, au moins en théorie, le principe « scientifique » d'une fidélité aux traditions orales ou collectives (la *Volkspoesie*), fidélité qui deviendra après eux la base même des méthodes de collecte recherchées par les folkloristes.

## Contes populaires et artistes de l'oralité

Distinguer contes populaires (*Volksmärchen*) et contes d'artistes (*Kunstmärchen*) n'est donc pas toujours chose facile, et il faudrait sans doute établir des classifications plus précises : contes traditionnels oraux collectés par les folkloristes, contes littéraires imitant le conte populaire (Perrault), contes populaires littérisés mais centrés sur un objectif de fidélité (les Grimm), contes réécrits librement à partir de

89. BECHSTEIN L., *Sämtliche Märchen* [*Deutsches Märchenbuch*, 1857, ill. L. Richter; *Deutsches Märchenbuch*, 1845; *Neues deutsches Märchenbuch*, 1856; *Thüringische Volksmärchen*, 1823], Cologne, Anaconda, 2013; une belle anthologie existe en français : *Le Livre des contes*, trad. fr. C. et Cl. Lecouteux, Paris, José Corti, 2010.

90. MAYER M. et TISMAR J., *Kunstmärchen*, *op. cit.*, p. 85-88.

la trame d'un conte traditionnel (Pouchkine, Brentano, Nerval...), contes dont la trame est inventée (Tieck, Hoffmann, Nodier, Andersen, Sand, Oscar Wilde...).

De plus, l'expression « conte d'artiste » pourrait poser un autre problème : le conte populaire oral « brut », que le XIX<sup>e</sup> siècle commence à collecter et à consigner par écrit dans les anthologies des folkloristes, ne relève-t-il pas, lui aussi, de la littérature et de l'art ? Les conteurs et conteuses populaires, ces « informateurs » des folkloristes, ne peuvent-ils être considérés à bon droit comme des artistes de l'oralité, même s'ils ne se sont pas pensés comme des créateurs ? Il suffit de consulter les nombreuses anthologies de contes populaires éditées depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, et pour certaines traduites en plusieurs langues, pour se convaincre qu'elles appartiennent bien à la *Weltliteratur*, et que leur « oraliture<sup>91</sup> » témoigne d'une inventivité langagière qui est aussi d'une très grande richesse poétique. Un collecteur tel que Evald Tang Kristensen, qui fut l'un des grands folkloristes danois et publia à partir de 1881 les *Æventyr Fra Jylland (Contes du Jutland)*, avait pleinement vu, en homme de terrain, que la tradition orale était, comme l'écrit Jean Renaud, un « art en soi » et « qu'il [fallait] la respecter<sup>92</sup> ». Kristensen avait d'ailleurs réalisé des daguerréotypes de ces conteuses et conteurs traditionnels, et il avait publié des portraits de ses informateurs (*Récits des anciens sur la vie traditionnelle jutlandaise*, 1905 ; *Vieilles sources vives*, 1927)<sup>93</sup>. Ces contes oraux, restitués, semble-t-il, assez fidèlement à l'écrit par Kristensen, avec le rythme et la fluidité des énoncés spontanés (comme le révèlent certains documents sonores de 1909)<sup>94</sup>, sont bien à considérer comme des « bijoux » de la littérature orale, et ils illustrent parfaitement le fait « que l'excellence, en matière littéraire, n'est pas seulement affaire de papier<sup>95</sup> ».

## Contes d'artiste et écriture « artiste »

Ces précautions et précisions étant posées, nous voyons bien que ce que nous désignons par « conte d'artiste » (ou *Kunstmärchen*) ne relève d'aucune hiérarchie

91. Le néologisme « oraliture » a été proposé par E. MIRVILL dans un article du *Nouvelliste* de 1974. Il trouvera un écho et un prolongement dans les travaux de P. ZUMTHOR sur la « littérature orale » dans *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987. Voir aussi l'article « Oraliture et littérature » de M. LAROCHE, *Sociopoetica*, vol. 1, n° 3, 2009, [<https://docplayer.fr/3087074-Oraliture-et-litterature.html>], consulté le 27 septembre 2021.

92. Voir RENAUD J. (éd.), « Postface », in *La Cendrouse et autres contes du Jutland*, collectés par Evald Tang Kristensen, traduits du danois et édités par J. Renaud, Paris, José Corti, 1999, p. 395.

93. Dans son anthologie traduite en français, J. Renaud a d'ailleurs présenté un échantillon de ces portraits et photographies ; voir le « Dossier des conteurs », *ibid.*, p. 407-445.

94. *Ibid.*, « Postface », p. 397.

95. *Ibid.*, « Quatrième de couverture ».

par rapport au conte populaire oral. Il s'en distingue simplement par deux traits principaux (outre la grande variété des registres du surnaturel signalée précédemment) : le fait de reposer sur l'invention et/ou le style d'un créateur bien identifié se présentant comme un auteur, et le fait d'apparaître, presque toujours, d'abord sous une forme écrite<sup>96</sup>. Parmi les caractéristiques spécifiques du conte d'artiste, il faudrait aussi ajouter que celui-ci comporte souvent une dimension métalittéraire, thématissant la pratique et la portée de la création artistique. Enfin, si l'on veut encore affiner les effets de sens contenus dans l'expression « conte d'artiste », celle-ci ne peut manquer d'évoquer pour nous la notion « d'écriture artiste ». Quoique partiellement anachronique puisque utilisée et popularisée assez tard dans le siècle par les Goncourt<sup>97</sup>, la notion « d'écriture artiste » coïncide cependant bien avec la dimension de réécriture personnelle et poétique de motifs merveilleux empruntés plus ou moins librement à la tradition. Malgré sa grande variété générique, le conte a en effet été majoritairement pratiqué et appréhendé, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, comme un récit dans lequel le merveilleux était le langage même de la poésie, un condensé de poésie pure, en prose comme en vers. Le romantisme allemand s'est plu, en effet, à mêler constamment vers et prose (Novalis, Tieck, Brentano au premier chef), à travers l'insertion de descriptions, de paysages-états d'âme, de chants, de refrains, voire de poèmes entiers, au sein de la narration. La tradition russe, quant à elle, ainsi que la féerie victorienne, ont particulièrement apprécié le conte en vers (les contes de Pouchkine et d'Erchov<sup>98</sup>, *Goblin Market* de Christina Rossetti<sup>99</sup>, ou encore la réécriture en vers de la légende allemande du joueur de flûte de Hamelin par Robert Browning<sup>100</sup>). Plus que le simple terme de conte d'auteur, l'expression « conte d'artiste » (ou « conte artiste ») permet alors de mieux cerner la nature et la portée hautement poétiques, réflexives, et souvent philosophiques, qui furent celles du conte au XIX<sup>e</sup> siècle.

96. Il y a bien sûr des exceptions : Oscar Wilde, grand conteur, aimait aussi raconter oralement des contes de son invention, comme Andersen. Ces contes oraux n'étaient pas destinés à la publication, mais ils ont cependant été publiés sous le titre *Le Chant du cygne. Contes parlés d'Oscar Wilde*, recueillis et rédigés par Guillot de Saix, Paris, Mercure de France, 1942 ; rééd. in WILDE O., *Rien n'est vrai que le beau. Œuvres choisies, Lettres*, éd. P. Aquien, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2019.

97. Voir VOUILLOUX B., *L'art des Goncourt : une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; également DUFIEF P.-J. et MELISON-HIRCHWALD M. (dir.), *Écrire en artistes, des Goncourt à Proust*, Paris, Honoré Champion, 2016.

98. Voir dans ce volume l'article de V. Tellier.

99. Voir dans ce volume l'article de G. Letissier.

100. BROWNING R., *The Pied Piper of Hameln* (1842).

## Contours de l'ouvrage

Tout le XIX<sup>e</sup> siècle étant conteur, il convenait, face à une telle proximité et une telle variété, de délimiter un champ d'étude. On comprendra donc que, au-delà de la tentative de synthèse qui est proposée dans cet avant-propos, le présent ouvrage se devait de circonscrire son objet, de cibler quelques fils conducteurs, sans aborder forcément tous les courants de cette fascinante et abondante production (romantisme, réalisme, symbolisme, naturalisme, décadence...). Par souci de cohérence, ce sont les contes où domine encore le merveilleux qui ont été privilégiés dans ce volume. La veine purement fantastique, largement étudiée par ailleurs<sup>101</sup>, ainsi que les histoires placées sous le signe de l'oralité conteuse en régime réaliste-naturaliste, seraient en réalité matière à d'autres synthèses, et susciteraient d'autres problématiques. Les articles regroupés par Vérane Partensky, dans le numéro 12 de la revue *Féeries* (2015), ont d'ailleurs bien montré les évolutions qui déterminèrent, dans le second XIX<sup>e</sup> siècle, les transformations d'un merveilleux progressivement désacralisé, « désillusionné » ou simplement détourné pour s'adapter à une modernité plus matérialiste, et qu'il fallait tout de même ré-enchanter<sup>102</sup>. Ne sera pas non plus abordée ici l'importante production symboliste et décadente<sup>103</sup>, déjà bien explorée par Jean de Palacio<sup>104</sup>, Bertrand

101. Voir notamment CASTEX G., *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant* [1951], nouv. éd. aug., Paris, José Corti, 1987 ; CASTEX G., *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1972 ; VAX L., *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1960 ; CAILLOIS R., *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966 ; TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Sur le conte fantastique dans l'Europe romantique, l'on citera : ZARAGOZA G., *Autour de Charles Nodier : formes, structures et enjeux du fantastique dans le romantisme européen*, thèse, université de Paris-Sorbonne, 1991 ; et VEST J., *Construction du personnage et émergence du fantastique dans les récits brefs de l'époque romantique*, thèse Lettres, ENS Lyon/Nancy, 2017.

102. PARTENSKY V., *À la croisée des genres : intergénéricité du merveilleux au XIX<sup>e</sup> siècle*, *Féeries*, 2015 ; voir notamment les articles de PARTENSKY V., « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », p. 9-22 ; CABANÈS J.-L., « Banville au pays des merveilles : idéal et désillusion », p. 79-92 ; PIERRE Ch., « Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux », p. 93-108.

103. Théodore de Banville, Henri de Régnier, Marcel Schwob, Bernard Lazarre, Rémy de Gourmont, Catulle Mendès, Jean Lorrain, Jean Richepin, etc.

104. Voir PALACIO J. de, *Les perversions du merveilleux : « Ma Mère l'Oye » au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993 ; MENDÈS C., *Les Oiseaux bleus* [1888], éd. J. de Palacio, Paris, Séguier, 1993 ; LORRAIN J., *Princesses d'ivoire et d'ivresse* [1902], éd. J. de Palacio, Paris, Séguier, 1993 ; LORRAIN J., *Sonyeuse* [1891], éd. J. de Palacio, Paris, Séguier, 1993 ; RICHEPIN J., *Contes de la décadence romaine* [1898], éd. J. de Palacio, Paris, Séguier, 1994.

Vibert<sup>105</sup>, Nathalie Prince<sup>106</sup>, Hermeline Pernoud<sup>107</sup>..., et pour laquelle néanmoins la notion de conte d'artiste conviendrait encore parfaitement, tant la virtuosité de l'écriture « artiste » s'y donne libre cours, ainsi que le plaisir de la réécriture, du détournement et de la parodie<sup>108</sup>.

De même, le présent volume ne pouvait pas se pencher sur toutes les aires géographiques et linguistiques européennes. Il n'a pas pu, par exemple, se consacrer au domaine espagnol, alors qu'en Espagne pourtant, les grands noms du romantisme (le duc de Rivas, Eugenio de Ochoa, Gertrudis Gomez de Avellaneda, Gustavo Adolfo Bécquer...) se sont aussi intéressés aux contes, d'abord à travers leurs lectures des Allemands et des Français<sup>109</sup> mais aussi à travers leurs traditions nationales. Parmi eux, G. A. Bécquer a créé des contes très personnels, traversés par une féerie étrange et musicale que l'édition préfacée par Annick Le Scoëzec-Masson a contribué à mieux faire connaître<sup>110</sup>. Faute de pouvoir présenter un aperçu de cette tradition espagnole, nous renvoyons donc à cette précieuse étude qui révèle la richesse d'une production encore trop mal connue en France.

Notre objet d'étude se limitera ainsi au conte romantique de l'Europe du Nord et de l'Ouest, ainsi qu'au conte victorien, à travers trois volets qui donnent néanmoins un panorama éclairant de la vaste circulation des idées et des formes initiée par le romantisme. Le romantisme allemand, autour duquel s'organise logiquement le premier volet, a ouvert la voie, et il a favorisé aussi, indirectement, l'épanouissement du plus vaste et du plus célèbre corpus de contes d'artiste réalisé au XIX<sup>e</sup> siècle, celui d'Andersen (si l'on admet que les frères Grimm ne se pensaient pas comme les auteurs de leurs *Kinder- und Hausmärchen*, mais comme des collecteurs et des savants). Les *Kunstmärchen* romantiques ne sont pas étrangers non plus à l'essor des contes d'artiste russes et français (objets de la

105. VIBERT B. (éd.), *Contes symbolistes*, Grenoble, ELLUG, 2009 (vol. I, avec la collaboration de M. BÉGUIN et A. KALANTZIS) et 2011 (vol. II, avec la collaboration de M. VIEGNES et S. GRANGER); VIBERT B. (dir.), *Contes merveilleux et poésie, Féeries*, n° 14, 2017.

106. PRINCE N., « Le merveilleux à la renverse : de *Schneewittchen* des Grimm à *Neigefleur* de Jean Lorrain », in HEIDMANN U. (dir.), *Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm, Féeries*, n° 9, 2012, p. 85-111.

107. PERNOUD H., *Féeries pour une autre fois : réécritures et renouvellement des paradigmes des contes de fées (1808-1920)*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne Nouvelle, 2017.

108. On trouvera par exemple un échantillon de réécritures « fin de siècle » des *Contes* de Perrault dans COLLOGNAT A. et DELMAS M.-Ch. (éd.), *Les contes de Perrault dans tous leurs états*, Paris, Omnibus, 2007.

109. Voir GALLAHER Cl., *Le conte fantastique dans le romantisme espagnol*, thèse Lettres, Paris, 1947.

110. BÉCQUER G. A., *Légendes espagnoles et contes orientaux*, trad. fr. et éd. A. Le Scoëzec-Masson, Paris, Garnier, 2019.

seconde partie), production globalement un peu plus tardive malgré les innovations de précurseurs tels que Nodier, Pogorelksi et Pouchkine. Enfin, l'influence du *Kunstmärchen* ou plutôt ses échos se retrouvent aussi dans le « *tale* » britannique et la féerie victorienne (matière de la dernière partie); tradition couronnée par les productions d'un Oscar Wilde qui porta à la perfection l'art de la prose poétique et du conte philosophique, art nourri par une très riche intertextualité et par près de deux siècles (en intégrant les contes de l'Âge classique) de contagement fervent.

C'est ainsi que, tout au long du siècle, le conte a fasciné les artistes, dans la mesure où il leur a permis de bénéficier de la souplesse de la forme brève tout en cultivant la virtuosité poétique et le raffinement du style; où il leur a permis aussi de se sentir raccordés à une tradition, une mémoire collective, un esprit d'enfance, tout en donnant libre cours à leur subjectivité personnelle et à leur originalité créatrice.