

(Re)lire Andersen

Modernité de l'œuvre

sous la direction de
Marc Auchet

Ute Heidmann ¹

Raconter autrement

Vers une poétique de la différence
dans les *Contes racontés aux enfants*
de Hans Christian Andersen

Dans un livre consacré à la *diversité* de l'œuvre d'Andersen, cette contribution veut attirer l'attention sur une dimension elle aussi caractéristique de cette œuvre, à savoir la *différence*. Raconter *autrement*, écrire *autrement*, sont des objectifs qui orientent selon moi l'écriture d'Andersen dès le début. Cette mise en œuvre de la différence détermine ses choix souvent insolites de mots, de styles et de stratégies narratives. Sa volonté de raconter autrement ne se comprend pas hors de l'intense dialogue intertextuel qu'il engage avec des écrivains et des conteurs comme Adam Oehlenschläger, Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué, Adalbert von Chamisso, Heinrich Heine, E.T.A. Hoffmann et Wilhelm Grimm qu'il considère comme un « poète de contes » (*Eventyr Digter*) ². Plutôt que d'en rester au constat des ressemblances thématiques, je crois en

1. Professeure associée à l'université de Lausanne et l'Institut européen de l'université de Genève.
2. Voir à ce propos Cay Dollerup, *Tales and Translation. The Grimm Tales from Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1999, p. 67.

effet plus instructif de focaliser l'attention sur ce qui distingue les textes d'Andersen des œuvres de ces écrivains.

Dès le premier cahier des *Contes racontés aux enfants* (*Eventyr, fortalte for Børn*), paru en mai 1835, Andersen élabore à mon sens une véritable *poétique de la différence*. J'examinerai certains aspects de cette poétique qui confère aux premiers contes une indéniable densité sémantique et qui en fait de véritables textes littéraires³. Considérés comme les moins originaux du corpus, parce que trop proches d'une origine folklorique, il manquerait encore à ces premiers contes l'inventivité et l'originalité des contes ultérieurs. Une remarque de la préface du deuxième cahier de 1837 est souvent utilisée pour justifier ce jugement. Andersen y affirme que trois des quatre récits du premier cahier s'inspirent de contes entendus pendant son enfance :

De la sorte sont nés les quatre contes : « Le Briquet », « Le Petit Claus et le Grand Claus », « La Princesse sur le petit pois » et « Le Compagnon de voyage ». [...] Sont complètement de mon invention : « Les Fleurs de la petite Ida », « Poucette », « La Petite Sirène ». ⁴

Ce propos incite les critiques à faire porter leur effort analytique et interprétatif sur les contes jugés plus « originaux » et à en rester, pour les autres, au constat de leur ressemblance thématique avec les contes de la tradition en négligeant au passage une intertextualité littéraire importante. La recherche folkloristique a renforcé ce parti pris en érigeant les contes d'Andersen en réalisations exemplaires de certains *contes-types* répertoriés dans *The Types of the Folktales* d'Arne & Thompson. Le conte-type 562 (*The Spirit in*

3. Jean-Michel Adam insiste ici même également sur cette densité sémantique, en éclairant le tissage des relations co-textuelles qui relient les quatre contes du premier cahier.
4. Cité par R. Boyer, Andersen, *Œuvres*, t. 1. Textes traduits et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 4.

the Blue Light) est défini à partir de « Fyrtøiet » d'Andersen et le conte-type 704 (*Princess on the Pea*) à partir de « Prindsessen paa Ærten »⁵. Dans cette optique centrée sur les ressemblances thématiques, une phrase du commentaire d'Andersen n'a pas reçu l'attention qu'elle mérite. Se référant aux contes du premier cahier, il dit : « Je les ai racontés à *ma façon*, me permettant *toutes les modifications* que je trouvais convenables, laissant *mon imagination* aviver les couleurs pâlies des images. »⁶

En affirmant son intention de raconter à *sa façon*, Andersen annonce la poétique de la différence qu'il mettra en œuvre par des moyens langagiers et narratifs très particuliers⁷. Les premiers contes montrent la subtilité des différences qu'Andersen introduit par *sa façon* particulière de raconter des histoires thématiquement proches des contes de la tradition ou de contes écrits par d'autres. Les deux premiers contes du premier cahier (« Fyrtøiet » et « Lille Claus og store Claus ») racontent *autrement* deux contes thématiquement très proches des frères Grimm : « Das blaue Licht » et « Das Bürle ». « Den lille Idas Blomster » représente autrement un pan de l'histoire d'E.T.A. Hoffmann, « Nussknacker und Mausekönig ». « Den lille Havfrue » engage un dialogue intertextuel très serré avec *Undine* de la Motte Fouqué en lui opposant non seulement une

5. Nous avons montré les apories de cette position centrée sur les occurrences de certains motifs dans une analyse comparative de *Die Erbsenprobe* des frères Grimm avec la *Princesse sur le petit pois* (Jean-Michel Adam, Ute Heidmann, « Réarranger des motifs, c'est changer le sens. Princesses et petits pois chez Andersen et Grimm », dans A. Petitat éd., *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002.
6. Cité par Boyer *op. cit.*, p. 4. C'est moi qui souligne.
7. Marc Auchet a le grand mérite d'attirer l'attention des lecteurs francophones sur ce qu'il considère fort justement comme la « révolution stylistique » des premiers contes d'Andersen. Hans Christian Andersen, *Contes et histoires*. Edition intégrale des textes rassemblés par l'auteur. Introduction, traduction et annotation par Marc Auchet, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 2005, p. 28.

autre façon de raconter mais aussi une esthétique très différente du récit romantique.

Lorsque l'écrivain danois décide de s'essayer (après le théâtre, le récit de voyage, la poésie et le roman) au genre du conte, il s'aventure dans un domaine qui est à l'époque un véritable champ d'expérimentation littéraire et artistique, au Danemark comme partout en Europe. Loin de se situer dans un domaine vierge, l'écriture des contes est en réalité très fortement marquée par différents styles de narration et par des orientations génériques plus divergentes que l'étiquette faussement homogène de *conte merveilleux* ne le laisse croire⁸. Depuis une trentaine d'années, des événements littéraires se succèdent dans ce domaine.

En 1805, Adam Oehlenschläger publie une pièce intitulée *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe*. Devenue emblématique de la mentalité et de la culture danoise, cette pièce (désignée comme *dramatisk eventyr*, conte dramatique) amalgame des aspects génériques des contes dramatisés (*Lesedrama*) de Ludwig Tieck et des thèmes des *Mille et une Nuits* (traduits en danois en 1757-1788, à partir de la célèbre traduction française de Galland). Comme

8. Voir à ce sujet Jean-Michel Adam, Ute Heidmann, « Réarranger les motifs, c'est changer le sens. Princesses et petit pois chez Andersen et Grimm », dans A. Petitat éd., *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002 ; « Du théâtre de Coppet aux contes des Grimm : les mutations génériques d'un étrange récit », dans *Les Textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec* (textes réunis par M. Graf, J.-F. Tappy et A. Rochat), Carouge-Genève, Zoé, 2003, p.174-184 ; « Discursivité et (trans)textualité. La comparaison pour méthode. L'exemple du conte », dans *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, R. Amossy et D. Maingueneau éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 29-49 ; « Des genres à la généralité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, n° 153, Paris, Larousse, p. 62-72. La comparaison des contes thématiquement proches de Perrault et des frères Grimm d'une part et d'Andersen et des Grimm de l'autre montre clairement que nous n'avons pas affaire à de simples transcriptions de contes de la tradition populaire, mais à des élaborations de genres et de styles très marqués qui s'inscrivent dans des objectifs esthétiques et idéologiques très différents pour chacun des écrivains.

tous les Danois, Andersen connaît la pièce d'Oehlenschläger. Et depuis son enfance, il est familier des contes des *Mille et une nuits* qui ont nourri l'engouement français et européen pour le conte oriental depuis le début du dix-huitième siècle. En 1812, la parution du premier volume des *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm a un impact considérable sur les milieux artistiques et érudits danois, qui lisent l'allemand. Le recueil est à l'origine d'un vif intérêt pour le folklore nordique et plus particulièrement danois. Rasmus Nyerup, spécialiste des lettres danoises, qui connaît et estime les frères Grimm depuis leur traduction de ballades danoises de 1811⁹, incite l'un de ses élèves, Just Mathias Thiele, à rassembler des légendes danoises en suivant l'exemple des frères Grimm. En 1816, Adam Oehlenschläger publie la toute première traduction danoise de six contes des frères Grimm dans une anthologie intitulée *Eventyr af forskellige Digtere* (*Contes de divers poètes*¹⁰), sans doute également connue d'Andersen. Le premier volume de la deuxième édition élargie des *Kinder- und Hausmärchen* (de 1819) est traduit en danois en 1823¹¹, sous le titre *Folke-Eventyr samlede af Brødrene Grimm*. Cette traduction, initiée par Johan Frederik Lindencrone sur la base de la première édition de 1815, est anonymement augmentée et modifiée par sa fille, Louise Hegermann-Lindencrone, une proche d'Adam Oehlenschläger. Elle intègre les importantes modifications narratives et stylistiques apportées par Wilhelm Grimm en 1819 et reproduit aussi l'importante préface de la deuxième édition.

9. Voir, au sujet de l'intense échange culturel entre le Danemark et l'Allemagne et plus précisément au sujet des traductions danoises du recueil des Grimm, l'excellente étude de Cay Dollerup, *op. cit.*, p. 12-37. Quant à l'importance de Nyerup pour le jeune Andersen, voir la biographie de Jens Andersen, *Hans Christian Andersen. Eine Biographie*. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg, Frankfurt a. M. et Leipzig, Insel Verlag, 2005, p. 101.
10. Voir Dollerup, *op. cit.*, p. 21-24.
11. Voir au sujet de la date de 1823 au lieu de 1821, Cay Dollerup, *op. cit.*, p. 74.

Cette préface, certainement remarquée par les lecteurs danois intéressés par le conte, codifie en quelque sorte les caractéristiques du conte dit populaire (*Volksmärchen*) que les frères Grimm prétendaient « transcrire ». En affirmant qu'ils ne faisaient que modifier l'expression (*den Ausdruck*) sans toucher au contenu (*den Inhalt*) des contes¹², caractérisés comme des produits *purs* et *innocents* du peuple, ils y expriment en fait leur propre conception romantique de la *Volkspoesie* (poésie populaire). Ils créent ainsi un type idéal du conte écrit dit populaire qui canonise en réalité leur façon propre de conter¹³. L'édition danoise des contes des Grimm inspire et oriente aussi la collecte et la publication de contes populaires danois par Mathias Winther, publiés en 1823 et lus par Andersen¹⁴.

En 1830, dix ans après la première traduction danoise des *Histoires et contes du temps passé, avec des moralités* de Charles Perrault, le jeune Andersen fait avec « Dødningen » (*Le Mort*) une première tentative de réécriture d'un conte populaire danois qu'il intègre dans son premier recueil de poésie¹⁵. Il est alors sévèrement critiqué par Christian Molbech, professeur d'histoire littéraire, rédacteur d'un dictionnaire de danois et éditeur d'anthologies de contes à succès. Il qualifie le style d'Andersen de « trop subjectif »¹⁶ et il lui reproche d'avoir complètement manqué le « ton épique » avec lequel ces

12. « [...] sondern ihren Inhalt so wiedergegeben wie wir ihn empfangen hatten ; dass der Ausdruck grossenteils von uns herrührt, versteht sich von selbst [...] » Grimm, Jacob und Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm, Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837), herausgegeben von Heinz Rölleke, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 18.
13. Voir à ce sujet Adam & Heidmann, « Du théâtre de Coppet aux contes des Grimm : les mutations génériques d'un étrange récit », *Les Textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec* (textes réunis par M. Graf, J.-F. Tappy et A. Rochat), Carouge-Genève, Zoé, 2003, p. 174-184.
14. Jens Andersen, *op. cit.*, p. 315-316.
15. Voir à ce sujet Marc Auchet, « Andersen et la tradition du conte », Festival littéraire de l'Aubrac « À la rencontre d'écrivains » 2003 (à paraître).
16. Jens Andersen, *op. cit.*, p. 286-287.

contes « devaient » être racontés¹⁷. Le professeur et éditeur fonde ce jugement normatif probablement sur les caractéristiques narratives dont les Grimm avaient fait le modèle canonique du genre des contes populaires. Molbech lui-même travaille en effet au même moment sur les contes des Grimm qu'il utilise dans ses propres publications. En 1832, il publie un livre didactique qui « recycle » six contes des frères Grimm¹⁸ pour inciter les écoliers à la lecture¹⁹. Un autre ouvrage, *Julegave for Børn (Cadeau de Noël pour enfants)*²⁰, paraît en 1835 en même temps que le premier cahier d'Andersen. Il contient neuf contes que Molbech emprunte au deuxième volume de l'édition de 1819 des *Kinder- und Hausmärchen* des Grimm²¹. Ce livre est recensé en même temps que celui d'Andersen dans le premier numéro de la *Dansk Literatur-Tidende* de 1836. Comparant les deux ouvrages, le journaliste arrive à la conclusion que le style narratif « calme et simple » de Molbech est « plus juste et plus sain » que la récitation moins « ordonnée » de la narration orale d'Andersen²².

Dans sa récapitulation très documentée de la vie littéraire et éditoriale à Copenhague, Jens Andersen souligne le fait que les quatre compte rendus parus entre 1835 et 1837 vont dans le même sens. Selon lui, ils illustrent bien les opinions et conventions qui

17. Jens Andersen, *op. cit.*, p. 288.

18. KHM, 10, 73, 75, 87, 152 et 206. Les trois premiers étaient repris de la traduction du premier volume par Hegemann-Lindenchrone et les trois autres provenaient du deuxième volume, probablement traduits par l'éditeur Molbech lui-même.

19. Ce livre intitulé *Dansk Læsebog i Prosa til Brug ved Sprogundervisning i Modersmaalet, særdeles for Mellemklasser i Skolerne* était, selon Cay Dollerup, le premier exemple de l'utilisation des contes des Grimm pour l'instruction scolaire.

20. Jens Andersen, *op. cit.*, p. 292.

21. KHM, 91, 121, 123, 134, 149, 151, 153, voir à ce sujet Dollerup 1999 : 75.

22. Voir Jens Andersen, *op. cit.*, chap 5, p. 293 qui cite le *Dansk Literatur-Tidende*, n° 1, 1836, p. 10.

définissaient alors le genre du conte. Les critiques stigmatisent l'introduction du langage parlé dans l'écriture littéraire et soutiennent la nécessité de donner des leçons morales aux enfants. Andersen enfreint ces deux préceptes en choisissant un langage oralisé qui parle directement aux enfants et en terminant ses contes sans qu'aucune voix d'adulte n'intervienne pour séparer clairement le bien du mal et moraliser explicitement²³. Andersen est bien en train d'inventer une façon d'écrire et de dire très différente des modèles, des styles et des conventions établis.

Faisant allusion à la rédaction des contes du premier cahier, Andersen écrit à Ingemann en février 1835 : « [...] je crois que ça réussit. J'ai donné quelques-uns des contes qui me rendaient heureux, enfant, et que je ne crois pas connus. Je les ai écrits tout à fait *comme je les raconterais à un enfant* »²⁴. Bien que souvent citée pour affirmer qu'Andersen écrit de la littérature enfantine, cette remarque décrit en réalité une *posture* narrative et un choix stylistique : « comme je les raconterais à un enfant. » Sa remarque ne désigne pas l'enfant comme destinataire exclusif, mais elle met en place, comme nous allons le voir plus loin, une double position narrative. Le choix du destinataire enfantin permet certes au narrateur d'écrire pour être compréhensible par des enfants, mais il instaure, par ce moyen stylistique en apparence naïf et simple, un décalage potentiellement subversif et ironique à l'égard du monde adulte. Ce décalage, qui caractérise tous les contes du premier cahier, est clairement thématiqué dans « Les Nouveaux Habits de l'empereur » du troisième cahier de 1837.

Andersen considère cette nouvelle façon de (ra)conter suffisamment importante pour la mettre en évidence par le titre qu'il donne à son ouvrage : *Contes racontés aux enfants (Eventyr, fortalte for Børn)*. Par le rajout de *fortalte*, son titre diffère subtilement des *Kinder-und Hausmärchen* des frères Grimm. Les contes des Grimm sont certes

23. Voir Jens Andersen, *op. cit.*, p. 293.

24. Cité par Boyer, *op. cit.*, p. 1321, c'est moi qui souligne.

écrits dans une intention éducative et moralisatrice que la réécriture au fil des éditions ne fait que renforcer et que les ouvrages de Molbech exploitent de toute évidence, mais ils n'adoptent pas, à la différence des contes d'Andersen, la posture de la *perspective* enfantine, dont je montrerai qu'elle se double chez Andersen d'une perspective adulte profondément ironique. Le rajout du *fortalte* désigne cet important changement de perspective et distingue le livre d'Andersen du recueil des Grimm, mais aussi des ouvrages de Molbech qui portent le plus simple *for Børn* ou celui d'Otto Speckter, paru en 1834, intitulé *Fabler for Børn*²⁵. Dès le choix du titre de son ouvrage, Andersen élabore donc une poétique de la différence dont il développe les moyens langagiers, narratifs et génériques au fil des *Contes racontés aux enfants*. En intitulant son premier recueil *Eventyr, fortalte for Børn*, Andersen indique une réflexion méta-poétique sur le mode de représentation du conte, peut-être pour se distinguer également du célèbre *Aladin* d'Adam Oehlenschläger, méta-poétiquement qualifié de *dramatisk eventyr*.

Le tout premier texte, intitulé « Fyrtøiet » (Le Briquet), revêt dans cette perspective une valeur programmatique. Dans une lettre à Andersen datée du 6 novembre 1835, Carsten Hauch reproche à « Fyrtøiet » de n'être qu'« une *imitation* d'un poème meilleur, *La Lampe d'Aladin* ». Ce jugement hâtif repose une fois encore sur la ressemblance thématique frappante et la présence de certains motifs communs. Dans le conte d'Andersen, un soldat obtient un briquet magique qui lui donne le pouvoir sur trois énormes chiens qui l'aident dans la réalisation de ses désirs, comme Aladin reçoit une lampe magique d'un génie aux pouvoirs infinis. Le choix de cette histoire comme premier conte n'est pas, à mon sens, le signe d'une imitation et d'une faiblesse d'Andersen. C'est, tout au contraire, une façon délibérée d'instaurer un dialogue intertextuel

25. On peut voir la page de titre de cette édition dans le collage fait par Hans Christian Andersen pour le livre d'images destiné à Astrid Stampe dans Jens Andersen, *op. cit.*, p. 310.

différentiel avec la célèbre pièce d'Adam Oehlenschläger. Je n'ai pas la place d'analyser et de comparer ici les effets des sens différents que produit l'adoption de la perspective enfantine dans un récit par ailleurs fortement théâtralisé. Symétriquement, le *dramatisk eventyr* d'Oehlenschläger, façonné sur le mode du *Lesedrama*, comporte une forte narrativisation de la matière théâtrale. La façon dont l'écriture dramatique d'Oehlenschläger tend vers le récit tandis que le conte d'Andersen vise une forme sinon de théâtralisation, du moins de mise en scène de la parole mériterait une analyse comparative. Celle-ci permettrait d'élucider certains aspects de la poétique de la différence élaborée par Andersen que la seule considération de la ressemblance thématique des deux textes ne permet pas de prendre en compte.

J'ai choisi d'esquisser ici une autre comparaison. Régis Boyer a justement signalé un autre texte qui comporte « de frappants parallèles »²⁶ avec « Le Briquet » : le conte des frères Grimm intitulé « Das blaue Licht » (La Lumière bleue). Ce conte paraît pour la première fois en 1815, dans le deuxième volume de la première édition des *Kinder- und Hausmärchen*, sous le chiffre 30. Il est repris, avec quelques modifications de ponctuation dans le deuxième volume de la deuxième édition, parue en 1819 (qui passe à une numérotation continue), sous le chiffre 116. Wilhelm Grimm introduira des modifications plus importantes dans les éditions de 1837 et de 1857. Andersen a très probablement lu le conte des Grimm dès l'édition de 1819 dans laquelle, à la même époque, Christian Molbech puisait pour composer son *Julegave for Børn*. Si cette hypothèse est juste, on peut supposer que l'écrivain danois engage dans « Fyrtøiet » un dialogue intertextuel non seulement avec la pièce d'Oehlenschläger, mais aussi avec le conte des Grimm. Par ce dialogue intertextuel il montre qu'il raconte *autrement*, qu'il se distingue du modèle et du style du conte écrit dit d'origine populaire, canonisé par les frères Grimm et diffusé au Danemark par Christian Molbech.

26. Régis Boyer, *op. cit.*, p. 1322.

Même si l'on pense qu'Andersen n'a pas lu le conte des Grimm et qu'il puise uniquement dans sa mémoire des contes entendus pendant son enfance, la comparaison de « Fyrtøiet » et de « Das blaue Licht » est intéressante, parce qu'elle permet de montrer comment et en quoi sa façon de raconter se distingue du conte dit du folklore. Selon l'*Enzyklopädie des Märchens*, le conte des Grimm est en effet la plus ancienne représentation écrite du conte-type 562 (*Spirit in the Blue Light*). Toutes les autres, comme « L'Esprit de la chandelle » collationnée par Grundtvig, sont postérieures au conte d'Andersen²⁷. Tout en indiquant que le « Fire-Steel » d'Andersen représente de façon exemplaire le conte-type 562, Aarne et Thompson donnent un résumé qui reprend en fait l'essentiel de la trame du conte des Grimm dans lequel le « *spirit* » est incarné par un petit bonhomme noir :

562 *The Spirit in the Blue Light* (= Andersen's « Fire-Steel ») Three nights in succession brings the princess to the hero. In his flight the hero leaves the blue light behind. A comrade brings it to him in prison and it saves him from punishment. The spirit comes in response to a light made by a fire-steel or firestone found in an underground room. When the hero is to be executed he asks permission to light his pipe and thus calls the spirit to his rescue.²⁸

Étant donné la proximité thématique des deux histoires, nous pouvons considérer ces deux contes comme deux façons différentes de raconter une histoire semblable. En procédant à une

27. Bengt Holbek ne fait aucune mention du conte des Grimm dans son article souvent cité « Hans Christian Andersen's Use of Folktales ». Holbek établit le lien avec la pièce d'Oehlenschläger et le conte-type 561 (*Aladin*), mais passe complètement sous silence le conte-type 562.

28. Aarne Anti, Thompson Stith, *The Types of the Folktales. A Classification and Bibliography*. Second revision, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica (FFC n° 184), 1964.

comparaison différentielle et discursive²⁹, on peut espérer éclairer les particularités stylistiques, narratives et génériques des deux textes en dehors d'un lien génétique assuré. Les façons différentes de raconter une histoire semblable apparaissent dès le début des deux contes. « Das blaue Licht » débute ainsi :

Il était une fois un roi qui avait un soldat pour serviteur, et comme celui-ci devint tout vieux et inutile, il le renvoya et ne lui donna rien. Alors ne sachant pas comment faire pour survivre, il chemina tristement tout le long de la journée et arriva, le soir, dans une forêt.³⁰

La situation initiale du conte des Grimm met en relation un roi ingrat et un soldat fidèle. Le début du conte d'Andersen ne fait pas du tout allusion à une telle relation, capitale pour la suite de l'intrigue des Grimm. En renonçant au *Il était une fois* qui ouvre canoniquement le conte des Grimm, le narrateur d'Andersen évoque d'emblée l'arrivée du héros de l'histoire :

Un soldat arrivait sur la grand-route, une, deux, une deux ! Il avait son sac sur le dos et un sabre au côté, car il avait été à la guerre et maintenant il rentrait.

29. Les présupposés épistémologiques et méthodologiques d'une telle comparaison discursive et différentielle sont développés et explicités dans Ute Heidmann, « Comparaison et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », dans *Sciences du texte et analyse de discours*, J.-M. Adam et U. Heidmann édés., Lausanne, Études de Lettres, 1-2, et Genève, Slaktrine, 2005, p. 99-118.

30. « Es war einmal ein König, der hatte einen Soldaten zum Diener, wie der ganz alt wurde und unbrauchbar, schickte er ihn fort und gab ihm nichts. Da wusste er nicht, womit er sein Leben fristen sollte, ging traurig fort den langen Tag und kam Abends in einen Wald » (Grimm, Jacob und Wilhelm 1982, *Kinder- und Hausmärchen*. Nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, textkritisch revidiert und mit einem Nachwort herausgegeben v. Heinz Rölleke, Köln, Dietrichs, p. 411). Traduction U. Heidmann et J.-M. Adam, à partir de l'édition de 1819.

Sans mention de l'avant-histoire du soldat, le début de « Fyrtøiet » évoque d'emblée une présence très physique du personnage par l'imitation de la marche militaire : « Une, deux, une deux ! » Ce style évocateur, proche de la narration de reportage, diffère de façon frappante du style récapitulatif et « narratif-épique » des Grimm. Un effet d'hypotypose focalise l'attention des lecteurs sur la présence énergétique du personnage. La scansion de sa marche et l'adverbe *nu* (maintenant) le rendent visible, comme s'il était scéniquement présent.

Le fait que le soldat soit, dans « Das blaue Licht », victime d'un tort moral causé par le roi rend toute l'intrigue du conte des Grimm très différente de celle du conte d'Andersen. Toutes les actions du soldat, présenté comme travailleur et méritant par les Grimm, sont motivées par la nécessité de se venger et de punir l'injustice du roi et les autres injustices dont il est successivement victime. Lorsque le malheureux soldat arrive à la maison de la sorcière, il subit un nouveau tort : il travaille durement pendant trois jours pour la sorcière, sans qu'elle le rémunère. Lorsqu'il remonte du fond du puits où il est allé chercher la lumière bleue, elle se met en colère et le précipite au fond :

Alors la sorcière se fâcha et le poussa, avec la lumière, au fond du puits. Le soldat, en bas dans la boue noire et humide, était triste car sa fin était proche, alors sa pipe, encore à moitié pleine, lui tomba dans la main [...].³¹

Le soldat apparaît comme la victime d'une nouvelle injustice. L'esprit de la lumière bleue – un petit bonhomme noir – aura pour mandat de le venger. Chez Andersen, le soldat ne subit aucun méfait et la sorcière lui offre d'emblée de l'argent :

31. « Da erboste die Hexe und stieß ihn mitsammt dem Licht hinunter in den Brunnen und ging fort. Der Soldat unten in dem dunklen feuchten Morast war traurig, denn ihm stand sein Ende bevor, da fiel ihm seine Pfeife in die Hand, die war noch halb voll [...] » (Grimm, *op. cit.* (1982), p. 411).

Et voilà qu'il rencontra une vieille sorcière sur la grand-route. Elle était vraiment dégoûtante, sa lèvre inférieure lui pendait jusque sur la poitrine. Elle dit : « Bonsoir, soldat ! Comme tu as un beau sabre et un grand sac à dos. Tu es un vrai soldat ! Maintenant, tu vas avoir autant d'argent que tu en voudras ! [...] »³²

C'est au contraire le soldat qui passe à l'offensive : il coupe la tête de la sorcière parce qu'elle refuse de lui dire à quoi sert le briquet auquel elle semble tant tenir. La causalité narrative est de nouveau radicalement différente : le soldat veut savoir quelque chose, et lorsque la sorcière refuse de l'informer, il fait ce que sont supposés faire tous les soldats lorsqu'ils rencontrent une résistance : il se sert du sabre qui fait de lui un « vrai soldat », comme le lui a confirmé la sorcière en le voyant arriver sur la route :

« Que veux-tu donc faire avec ce briquet ? » demanda le soldat.
« Cela ne te regarde pas ! dit la sorcière. Maintenant tu as de l'argent ! donne-moi donc le briquet !
– Taratata ! dit le soldat. Tu vas me dire tout de suite ce que tu veux en faire, sinon je sors mon sabre et je te coupe la tête !
– Non », dit la sorcière.
Et le soldat coupa la tête de la sorcière. Elle était là, par terre ! Mais il mit tout son argent dans son tablier, le prit comme un balluchon sur son dos, mit le briquet dans sa poche et partit aussitôt pour la ville.³³

La logique *morale* du conte des Grimm est remplacée chez Andersen par ce que l'on peut appeler *une logique de l'évidence*. À la différence du narrateur des Grimm, celui du conte d'Andersen ne prend pas la peine de justifier moralement les actes du soldat. À la place d'une cause ou d'une conséquence morale, il évoque l'effet physique et visuel de son acte. Si l'on coupe la tête de la « dégoûtante » et « vieille » sorcière, cela a pour effet choquant et évident qu'« elle

32. CEH, p. 67.

33. CEH, p. 70

était là, par terre ! » Le narrateur d'Andersen *montre* les effets des actes en les mettant très visuellement en scène, tandis que le narrateur des Grimm se contente de les évoquer en les *racontant* :

Lorsqu'ils furent arrivés en haut, le soldat dit au petit bonhomme noir : « maintenant frappe la sorcière à mort ». Après l'avoir fait, le petit bonhomme lui révéla les trésors et l'or de la sorcière que le soldat chargea sur son dos pour le transporter.³⁴

Cette différence frappante de la logique et de la stratégie narrative produit d'entrée de jeu un effet d'ironisation à l'encontre de la façon traditionnelle de raconter. Celle-ci est en effet remplacée par une *autre* façon de conter qui ressemble déjà à celle que le vingtième siècle inventera avec les réécritures ironiques et comiques des contes des Grimm par Roald Dahl ou Janosch.

La logique de l'évidence d'Andersen est d'abord une logique du *visuel*, plus immédiatement accessible à l'entendement enfantin. Cela explique la différence frappante de certains motifs : le briquet est un objet plus concret et plus quotidien que la mystérieuse *lumière bleue* dont on ne comprend pas tout de suite la forme d'apparition. Les chiens diffèrent de l'esprit-bonhomme noir : même si leurs yeux sont surprenants, il s'agit de « vrais chiens », comme le dit la sorcière, et leurs caractéristiques sont avant tout d'ordre visuel : les yeux du deuxième chien sont de la taille d'une assiette et ceux du troisième aussi grands que la tour ronde de Copenhague.

Des logiques narratives très différentes régissent également la description de la rencontre du soldat et de la princesse dans les contes de Grimm et d'Andersen. Le soldat des Grimm reste dans une logique de vengeance et de réparation des torts. S'il fait venir la princesse endormie dans sa chambre d'hôtel, c'est pour se venger

34. « Als sie oben waren, sagte der Soldat : "nun schlag mir die alte Hexe tot." Als das Männchen das getan hatte, offenbarte es ihm die Schätze, und das Gold der Hexe, das lud der Soldat auf und nahm es mit sich » (*ibid.*, p. 493).

du tort qui lui a été infligé par le roi : elle doit le servir comme il a servi le roi, c'est-à-dire sans être rémunérée et en étant humiliée :

Le roi m'a renvoyé et fait souffrir de la faim parce que je ne pouvais plus le servir, maintenant amène-moi la princesse ici, ce soir, elle devra me servir comme une servante et faire tout ce que je lui ordonnerai.³⁵

Chez Andersen en revanche, le soldat désire seulement *voir* la princesse recluse dont on lui a vanté la beauté :

Le soldat était devenu maintenant un monsieur distingué, et les gens lui parlèrent de leur ville et de leur roi, et ils lui dirent combien sa fille était une charmante princesse. [...] Personne d'autre que le roi ne peut lui rendre visite, car il a été prédit qu'elle se marierait avec un soldat tout ordinaire, et le roi n'aime pas cela !
– J'aimerais bien la *voir* », pensa le soldat, mais il était impossible qu'il obtienne la permission !³⁶

Et plus loin :

« Il est vrai que nous sommes en pleine nuit, dit le soldat, mais j'aimerais tellement *voir* la princesse ne serait-ce qu'un instant ! »
Le chien avait franchi la porte, et avant même que le soldat ait eu le temps de se retourner, il était de nouveau là avec la princesse. Elle était sur le dos du chien et elle dormait, et elle était tellement charmante que tout le monde pouvait *voir* que c'était une vraie princesse. Le soldat ne put pas se retenir, il fallut absolument qu'il l'embrasse, car c'était un vrai soldat.³⁷

35. « Der König hat mich fortgeschickt und mich hungern lassen, weil ich seine Dienste nicht mehr thun konnte, nun bring' mir die Königstochter heut Abend hierher, die soll mir aufwarten wie eine Magd und thun was ich ihr heisse » (*ibid.*, p. 412). Dans la dernière réécriture de ce conte en 1857, Wilhelm Grimm développe cette scène, il en fera une scène d'humiliation au cours de laquelle le soldat demande à la princesse de lui enlever les bottes pour les lui jeter ensuite au visage.

36. *CEH*, p. 71. C'est moi qui souligne.

37. *Ibid.*, p. 72-73. C'est moi qui souligne.

La logique du visuel et de l'évidence remplace chez Andersen la logique morale de l'injustice à venger. Cette différence de causalité narrative permet à Andersen de sortir « Fyrtøiet » du genre des contes moraux déterminés par le principe du méchant puni et du bon récompensé, principe que suit en revanche scrupuleusement le conte des Grimm. Ici aussi, on voit que le soldat agit selon une logique très simple, posée comme évidente : un vrai soldat ne peut qu'embrasser une jolie femme, fût-elle princesse.

Cette différence fondamentale dans l'orientation générique des deux contes apparaît de façon frappante dans la comparaison de leurs fins. « Das blaue Licht » se termine ainsi :

Le petit bonhomme commença donc et frappa à mort tous les gens à la ronde, alors le roi se mit à supplier et seulement pour rester en vie, il donna au soldat l'empire et sa fille pour épouse³⁸.

À la différence du narrateur distant et récapitulatif des Grimm qui résume les événements de la fin en une seule clause, celui d'Andersen, en participant ironique, les évoque sous la forme d'une scène au comique proche de Guignol et des spectacles de marionnettes :

« Aidez-moi maintenant pour que je ne sois pas pendu ! » dit le soldat, et les chiens se précipitèrent sur les juges et tout le conseil, attrapèrent l'un par les jambes, l'autre par le nez et les jetèrent en l'air à plusieurs toises de hauteur, si bien qu'ils partirent en morceaux lorsqu'ils retombèrent.

« Je ne veux pas ! » dit le roi, mais le plus grand chien le saisit, ainsi que la reine, et il les jeta derrière tous les autres. Les soldats prirent peur et tout le monde cria : « Petit soldat, tu seras notre roi et tu auras la ravissante princesse ! »

Ils placèrent alors le soldat dans le carrosse du roi, et les trois chiens le précédèrent en dansant et en criant : « Hourra ! », et les garçons sifflèrent dans leurs doigts et les soldats présentèrent les armes. La

38. « Also fing das Männchen an und schlug die Leute rings herum todt, da legte sich der König auf Gnadebitten und um nur sein Leben zu erhalten, gab er dem Soldaten das Reich, und seine Tochter zur Frau » (*ibid.*, p. 413).

princesse sortit du château de cuivre et devint reine, et cela lui fit bien plaisir ! Les noces durèrent huit jours, et les chiens étaient à table, eux aussi, et ils ouvraient de grands yeux.³⁹

Dans cette scène, le narrateur se donne comme une instance participante. À la manière d'un récit de reportage, le temps du narrateur, celui de l'action et celui du lecteur-auditeur coïncident. Une énonciation doublement adressée transparait dans les modalités stylistiques. Les incises exclamatives comme « Hourra ! » et les expressions de connivence comme « La princesse sortit du château de cuivre et devint reine, et cela lui fit bien plaisir ! » jouent un rôle important dans le contact entre le narrateur et son lecteur-auditeur. L'adresse à un lecteur enfantin, sensible à cette façon de raconter faite d'exclamations, de reprises d'expressions, de comparaisons hyperboliques, d'expressions de connivence et d'effets très visuels, se double d'une adresse ironique aux lecteurs adultes. Ceux-ci comprennent que la clausule canonique du conte moral à laquelle correspond la fin du conte des Grimm (« [Le roi] donna son royaume au soldat et sa fille pour épouse ») est ici irrespectueusement remplacée par l'évocation de la présence des chiens à la table royale : « Les noces durèrent huit jours, et les chiens étaient à table, eux aussi, et ils ouvraient de grands yeux. » Cette stratégie de la double adresse est au service d'une distanciation ironique et critique qui montre qu'Andersen ne se contente pas d'innover du point de vue stylistique, mais qu'il opère dans ce court texte une subversion du genre du conte aristocratique et met en place une forme de relecture ironique des contes traditionnels. Ce que confirme « La Princesse sur le petit pois », texte que nous avons longuement étudié en détail ailleurs⁴⁰.

La comparaison des textes des Grimm et d'Andersen dans une perspective différentielle et discursive montre que chaque conte est

39. CEH, 76.

40. Jean-Michel Adam, Ute Heidmann, « Réarranger des motifs, c'est changer le sens. Princesses et petits pois chez Andersen et Grimm », dans A. Petitat (dir.), *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002.

en réalité un acte d'énonciation singulier qui produit des effets de sens différents. À l'opposé de l'approche proposée ici, les approches d'inspiration folkloristique se servent de la comparaison non pas pour différencier les contes mais pour universaliser *le* conte. L'instauration d'un conte-type idéal et supposé universel et l'évaluation hiérarchique des contes en variantes plus ou moins représentatives du conte-type en témoignent. Dans la perspective exemplifiée ici, les contes d'Andersen et ceux des Grimm sont en revanche des formes différentes de mise en discours. Ce qui diffère d'un texte à l'autre et ce que nous comparons, ce sont les modalités de la création des effets de sens.

Une perspective discursive et comparative permet de penser le phénomène de l'intertextualité autrement que sous l'angle de l'influence et de l'imitation. Si l'on considère, avec Bakhtine, que les langues et les littératures se développent et construisent du sens nouveau grâce à leur dialogue perpétuel, il est possible de faire apparaître l'apport d'un dialogue intertextuel générateur de sens nouveau plutôt que de considérer le lien intertextuel comme une reprise imitative d'un sens déjà existant.