



HAL
open science

article "Romantisme", Dictionnaire des contes, sous la direction de Jean-Loïc Le Quellec, CNRS éditions, à paraître en 2025.

Dominique Peyrache-Leborgne

► **To cite this version:**

Dominique Peyrache-Leborgne. article "Romantisme", Dictionnaire des contes, sous la direction de Jean-Loïc Le Quellec, CNRS éditions, à paraître en 2025.. 2025. hal-04529321

HAL Id: hal-04529321

<https://hal.science/hal-04529321v1>

Preprint submitted on 25 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Romantisme

Qu'il s'agisse du conte d'origine populaire ou du conte d'auteur (merveilleux et fantastique), du conte pour enfants ou du conte destiné aux adultes, l'on ne s'étonnera guère de découvrir que cette forme « brève » ou « simple » (pour reprendre le titre de l'ouvrage d'André Jolles, *Formes simples*, 1930) fut l'une des plus prisées du Romantisme, toutes aires géographiques confondues. C'est en effet avec le premier XIX^e siècle que l'engouement pour les arts populaires va prendre un essor considérable. De plus, parce qu'il est le genre au sein duquel l'imagination et la fantaisie se révèlent être les « reines des facultés » (la formule est de Baudelaire), le conte a constitué pour les Romantiques une voie d'accès privilégiée au surréel et à la poésie. Le merveilleux y est investi d'un pouvoir nouveau, celui de traduire les expériences oniriques, les énigmes de la vie, les signes du monde invisible, l'intuition de l'âme du monde. Parce que son langage repose sur de mystérieux motifs de nature symbolique, le conte fut rapproché de l'allégorie et associé à l'idée d'art total, microcosme reflétant le macrocosme, fantaisie et philosophie à la fois. Replongeant artistes et lecteurs dans un état d'émerveillement et de dépaysement, le conte romantique ouvre aussi la voie à l'« esprit d'enfance » ; il ressuscite une bienheureuse innocence, et propose une sorte de délivrance à ceux qui vivaient dans la conscience douloureuse de l'Histoire ou avec le sentiment que l'existence constituait une séparation, une perte progressive de l'unité édénique. Simplicité, harmonie primitive avec la grande Nature, intuition (parfois certes profondément déstabilisante) d'un au-delà souvent vertigineux, capacité à subsumer et à transcender les individualités dans et par les traditions collectives, à unir le passé et le présent, telles sont les lignes de force d'une utopie poétique qui a traversé la conscience romantique dans son ensemble.

Ceci explique que l'exploration romantique du genre se soit cristallisée à la fois dans les collectes « scientifiques » et fondatrices des frères Grimm, et dans l'invention poétique de contes personnels, création qui a passionné d'innombrables artistes, Andersen au premier chef, lui qui a sans doute réalisé l'ensemble le plus internationalement célèbre de contes d'auteurs. Mais, de Novalis et Ludwig Tieck jusqu'à

Oscar Wilde, en passant par Nodier, Pouchkine, Andersen, Bécquer et George Sand, tout le XIX^e siècle, pourrait-on dire, fut aussi conteur, et il resta, d'une certaine façon, romantique tant qu'il fut conteur... Car, à côté du conte merveilleux, l'époque « inventa » aussi le conte fantastique, un fantastique « subjectif », qui renouvela profondément la voie ouverte par la veine gothique, et ceci jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Le conte au cœur de l'axiologie romantique

Le Romantisme commençant d'abord en Allemagne, il n'est guère étonnant, là encore, que les premiers grands artistes romantiques du conte soient, à une écrasante majorité, des Allemands (voir Philippe Forget, 2012 : 453-455). La liste serait longue : Goethe, Novalis, Wackenroder, Tieck, Brentano, Achim von Arnim, Hoffmann, Chamisso, La Motte-Fouqué, Wilhelm Hauff, Eichendorff... sans oublier, bien sûr, les frères Grimm, collecteurs qui ne se pensaient pas comme auteurs, mais qui pourtant ont « inventé » un style qui est devenu le modèle canonique du conte populaire.

À vrai dire, le succès des contes, depuis l'Âge Classique (du *Cabinet des fées* aux traductions des *Mille et Une Nuits*), ne s'était pas tari à la fin des Lumières, malgré l'axiologie rationaliste qui imposa une distance critique par rapport à tout ce qui pouvait relever de l'irrationnel. Mais c'est le regard porté sur le merveilleux et le surnaturel, ainsi que sur la culture populaire, qui changea radicalement, et qui explique que le conte soit devenu une forme artistique presque entièrement renouvelée, bousculant la hiérarchie des genres, et traduisant une nouvelle ontologie, fascinée par la transcendance et l'onirisme. Le projet global d'élucidation du monde porté par la *Naturphilosophie* schellingienne, la démarche métaphysique visant à articuler le visible à l'invisible, qui déterminèrent le projet esthétique du Romantisme allemand, eurent aussi des répercussions sur l'ensemble du Romantisme : le conte, langage par excellence de l'Autre-monde et d'une sur-Nature, devint l'*organon* de la spiritualité, un langage orphique en quête de mystères.

Des Lumières au Romantisme : l'impulsion décisive de Herder

Tout commence vraiment avec Herder (1744-1803). Si l'Allemagne romantique a joué un rôle fondamental dans la réhabilitation, voire l'absolutisation d'un genre considéré autrefois

comme mineur, c'est aussi en grande partie grâce au philosophe, à son appel à un retour aux traditions collectives (les *Volkslieder*, qu'il publie en 1778). Et c'est dans ce cadre que le philosophe développa le concept de *Naturpoesie* (« poésie naturelle » ou « de nature »), reposant sur le postulat d'un lien originel entre poésie primitive et « esprit de la nature ». De là découlait, pour lui, la distinction entre « poésie naturelle » et « poésie d'art » (*Kunstpoesie*) relevant de la création individuelle. Cette conception de la « poésie de nature » fera certes débat, mais l'assimilation entre *Naturpoesie* et *Volkspoesie*, puis entre *Märchen*, *Volkspoesie* et *Naturpoesie*, suscitera l'adhésion des frères Grimm, et conditionnera leur conception du folklore. À la fin de sa vie, Herder revint plus précisément, dans ses mélanges littéraires (*Adrastea*, 1801-1804), sur la question des contes : « les plus anciens contes cosmogoniques de tous les peuples étaient des explications de la nature, à partir des expériences que l'homme faisait au cours de sa vie quotidienne. Là où l'on ne savait pas, on chantait et on racontait. La plus ancienne théorie de la nature ne pouvait être autre chose qu'un conte. [...] Les fables sur le destin aussi bien que les contes naturels [*Naturmärchen*] anthropogoniques et cosmogoniques sont également presque inséparables de l'humanité. » (Herder, *Adrastea*, II, 3, 1802, 6 : « Märchen und Romane », 2000 : 256, 258 ; voir aussi Evelyne Jacquelin, 2009 : 118).

La transition entre contes des Lumières et contes romantiques doit également beaucoup à deux auteurs : Musäus et Goethe. Entre 1782 et 1786, quand il publie ses *Contes populaires des Allemands*, J. K. A. Musäus est le premier homme de lettres à obtenir une grande audience en appliquant concrètement les théories de Herder au genre du conte. Trouvant ses histoires dans les vieux livres populaires (les *Volksbücher* contenant chroniques médiévales et légendes), il réécrivit cependant ses contes en rationaliste sceptique, ce qui explique que les Grimm ne le considéreront pas comme un véritable collecteur. Tout en conservant les trames et le registre merveilleux du conte traditionnel, Musäus ne prend pas plus au sérieux le merveilleux que ne l'avaient fait Perrault et les conteuses de l'Âge Classique, et il continue à le mettre à distance par l'ironie et l'érudition.

Cependant, Goethe, Clemens Brentano, et même d'une certaine manière les frères Grimm, sont redevables à ce précurseur, dont l'influence (mêlée aussi de rejet) montre la continuité souterraine entre

Lumières et Romantisme (voir Friedrich von der Leyen : 1949). Et le succès de ses contes dépassa les frontières de l'Allemagne : apprécié et traduit en anglais par William Beckford puis Carlyle, Musäus fut également intégralement traduit en français, en 1826. Dans son article *Du Fantastique en littérature* (*Revue de Paris*, novembre 1830), Charles Nodier fera son éloge, en le plaçant à côté des grands initiateurs romantiques du conte littéraire (Tieck et Hoffmann).

Ami de Herder, Goethe donna, lui aussi, une impulsion décisive au conte romantique allemand, en intitulant *Das Märchen* un de ses courts récits allégoriques (traduit aussi en français par *Le Serpent vert*). Publié en 1795, ce conte a ouvert la voie à Novalis et Tieck. Complexe, voire obscur, le texte semble avoir été conçu par son auteur pour ne jamais pouvoir être réduit à une interprétation univoque, pour conserver un miroitement infini de sens et une profondeur mystérieuse. Le merveilleux serait alors ce qui permet de mesurer les limites du rationalisme et du réalisme, tout en traduisant l'intuition de réalités spirituelles supérieures. Là, nous quittons encore la matière du conte populaire pour entrer pleinement dans le conte « artiste », puisque Goethe ne reprend de la tradition collective que le goût des métamorphoses merveilleuses, et la trame de l'histoire qu'il compose renvoie surtout aux enjeux intellectuels de son époque : le conte met en scène un monde placé sous le signe de la dualité, de la séparation, que l'amour et le sacrifice rédempteur de créatures merveilleuses permettraient, peut-être, de dépasser.

Le conte « artiste » romantique et sa théorie : Novalis, F. Schlegel, L. Tieck

Ainsi s'effectue progressivement une rupture épistémologique bien réelle par rapport aux contes de l'Âge Classique. Cette rupture, nous l'avons dit, passe par deux divergences majeures : le renversement (ou du moins la réévaluation) des hiérarchies entre culture populaire et culture savante, et surtout un rapport entièrement repensé à toutes les expressions du surnaturel, en particulier un merveilleux « essentialisé » et « naturalisé », car placé au cœur de la Nature comme au cœur des expériences intérieures (onirisme, poussées de l'inconscient, signes du suprasensible, intuitions d'un Autre-monde...).

Le *Märchen* de Goethe, à son tour, fut sans doute à l'origine du désir qu'éprouva Novalis d'écrire un roman qui fût en même temps un

conte merveilleux, même si le poète, par ailleurs, se détourna du modèle gothéen et du réalisme du *Wilhelm Meister*. C'est vraiment avec Novalis que le conte merveilleux devient noyau de poésie pure. Le conte enchâssé de « Hyacinthe et Bouton de rose » dans *Les Disciples à Saïs* (1798-99), les contes dans le conte de *Heinrich von Ofterdingen* (1802), entraînent le lecteur dans un cheminement spirituel qui va du monde des apparences vers des révélations mystiques. Et celles-ci ont toutes trait à la « vraie vie » que, seule, la poésie est capable d'approcher. *Heinrich von Ofterdingen*, inachevé, est présenté par son auteur (lettres à Friedrich Schlegel du 5 avril et 18 juin 1800) comme un roman-conte à la manière médiévale, mais aussi un récit total, traversé de part en part par le merveilleux. Le rêve y transcende les catégories ordinaires du temps et de l'espace, l'univers secret des correspondances et de l'universelle analogie s'offre dans une épiphanie. Parallèlement, les fragments théoriques de Novalis font du *Märchen* – comme genre – le langage de l'absolu, capable de faire advenir la synthèse de l'Un et du Tout, de vaincre la mort et le temps : « Le conte est en quelque sorte *le canon* de la poésie » écrit Novalis ; « le véritable conteur est un voyant de l'avenir. » Et encore : « Un conte est proprement comme une image du rêve – sans cohérence – un *ensemble* de choses et de conditions merveilleuses – par ex., une *fantaisie musicale* – les suites harmoniques d'une sphère éolienne – la *nature elle-même*. » « Il est remarquable qu'une *synthèse* absolue et merveilleuse constitue souvent l'axe ou le but du conte. » (*Le Brouillon général*, fragments 940, 234, 986, 989, trad. Olivier Schefer : 2015).

Mais Novalis n'avance pas seul dans cette révolution du langage poétique et dans cette réévaluation complète du *Märchen*. Au sein du Romantisme d'Iéna, les fragments de Friedrich Schlegel et les expérimentations de Tieck vont dans le même sens. Pour le théoricien qu'est F. Schlegel, le conte est un « microcosme cosmogonique » (Fragment 139, in Charles Le Blanc *et alii*, *La Forme poétique du monde*, 2003 : 533), parce que sa forme, brève et condensée, est, comme le fragment, susceptible d'exprimer, par fulgurances, la totalité.

Ludwig Tieck, qui publia *Heinrich von Ofterdingen* après la mort de son ami, fut aussi un grand conteur et un théoricien occasionnel du conte. Deux recueils montrent cette imbrication de la pratique et de la théorie. En 1797, paraît d'abord un recueil expérimental de haute fantaisie, placé sous le signe de l'ironie romantique, de la réflexivité et

du « chaos » (l'excentricité formelle, à la manière de Sterne). Intitulé *Volksmärchen* (*Contes populaires*), le recueil, soi-disant édité par un certain Peter Leberecht, joue sur le mélange des formes (contes personnels en prose, et pièces de théâtre sur les thèmes populaires du *Chat botté*, de *La Barbe Bleue* et du *Petit Chaperon rouge*). Le merveilleux et le populaire, utilisés comme les deux signatures de la fantaisie romantique, sont aussi une façon d'exprimer une rupture par rapport à la culture classique et rationaliste. Tieck en profite pour proposer toute une série de variations génériques autour du *Märchen* : « Le Chat botté » est présenté comme un « conte pour enfants » (*Kindermärchen*) « en trois actes », tandis que « La Barbe Bleue » est un « conte de nourrice » (*Ammenmärchen*) « en quatre actes » (voir Evelyne Jacquelin, *Romantisme et frontière* : 2009). Plus tard, entre 1812 et 1816, Tieck reprendra ces contes dans un autre recueil, *Phantasmus*, en mêlant là encore les formes, et en entrecoupant les fictions de discussions théoriques, à la manière de *L'Entretien sur la poésie* (1800) de Friedrich Schlegel ou des dialogues des *Frères de Saint Sérapion* (1819-1821) d'Hoffmann (ce dernier s'inspirant directement sur ce plan de Tieck). Tieck esquisse dans ces dialogues des vues nouvelles sur les contes, évoquant brièvement l'idée d'un *Naturmärchen*, catégorie dans laquelle la nature devient un protagoniste essentiel, le lieu des expériences magiques (voir aussi Alain Montandon, *Les Yeux de la nuit* : 2010). Or cet aspect théorique correspond aux innovations essentielles des contes personnels les plus profonds et les plus troublants du *Phantasmus*, comme *La Montagne aux runes*, *Le Fidèle Eckart et le Tannenhauser*, *Eckbert le blond*.

Deux catégories aux frontières indécises : *Volksmärchen* et *Kunstmärchen*

Grâce à Tieck, mais aussi à Clemens Brentano qui toute sa vie collectionna des contes populaires pour les réécrire à sa façon (comme il l'avait fait avec les chants traditionnels, publiés avec Arnim, dans le grand ensemble du *Cor enchanté de l'enfant – Des Knaben Wunderhorn*, 1805-1808), les deux catégories jumelles que sont le conte populaire et le conte « artiste » vont alors converger vers un idéal commun et renforcer mutuellement leurs attraits. S'y énonceront le même intérêt pour un patrimoine collectif national, la même essentialisation du merveilleux, une commune fascination pour les

thèmes de l'âge d'or et de l'innocence enfantine. Les pays de langue allemande ont ainsi produit toute une tradition de contes « artistes » (que la critique désignera par le terme de *Kunstmärchen*), du premier Romantisme d'Iéna au Romantisme tardif. Outre Novalis et Tieck, les plus importants auteurs de *Kunstmärchen* sont Wackenroder (*Un merveilleux conte oriental du saint ermite nu*, 1797) Clemens Brentano et Achim von Arnim, F. de La Motte-Fouqué (*Ondine*, 1811), A. von Chamisso (*Peter Schlemihl*, 1814), Eichendorff (*La Statue de marbre*, 1819), et surtout Hoffmann. Son abondante production de récits, souvent associée à la notion de contes fantastiques (les *Nachtstücke* : « pièces nocturnes »), comporte également des contes merveilleux qui empruntent à la matière du *Cabinet des fées* et au théâtre fiabesque de Gozzi, tout en renouvelant profondément la portée symbolique. *Le Vase d'or* (1813) est publié dans le recueil des *Fantaisies à la manière de Callot* (1814-1815) ; puis *Casse-Noisette et le roi des rats* (1816) ainsi que *Les Mines de Falun* prennent place en 1819 dans *Les Frères de Saint Sérapion*. À chaque fois, le conte allégorique fait de la quête tourmentée de l'artiste, écartelé entre réel prosaïque et idéal, la voie d'accès à la Beauté et à l'Unité. De plus, dans la tension entre merveilleux et fantastique se jouent le dépassement des dualités mais aussi la confrontation potentiellement mortelle avec les abîmes, ceux du monde et ceux de l'esprit. Comme Novalis, mais en développant des registres plus divers (le comique, l'ironie romantique et surtout la veine sombre du fantastique), Hoffmann confère également au conte l'ampleur de la forme romanesque, surtout dans ses dernières œuvres, *Le Petit Zachée* (1819), *Princesse Brambilla* (1821) et *Maître Puce* (1822).

Enfin, avec le jeune et proluxe précepteur Wilhelm Hauff (1802-1827), le Romantisme souabe offre encore une autre illustration du conte « artiste », en revisitant la manière orientale tout en l'associant à l'idée de culture populaire, au genre du *Kindermärchen* et à l'idée d'éducation (*Contes*, 1825-1827, trad. N. Casanova et P. Deshusses : 1998). Le premier conte s'ouvre sur l'histoire métalittéraire de la « reine Imagination », déversant depuis des siècles sur les humains le trésor de ses bienfaits, jusqu'à ce que sa fille aînée, la « princesse des contes », vêtue d'une simple robe d'almanach (c'est-à-dire de livre populaire), répande à son tour ses images enchantées auprès des enfants. L'axiologie romantique, garantissant l'esprit d'enfance d'une

poésie universelle, y est ainsi splendidement mise en scène, et elle n'est sans doute pas étrangère à l'influence des frères Grimm, qui ont publié, dix ans plus tôt, leurs *Kinder- und Hausmärchen*. La boucle est alors bouclée et le *Kunstmärchen* ou conte « artiste » en vient à énoncer un idéal et des valeurs proches de celles que célèbrent presque au même moment les Grimm dans leurs préfaces, eux qui voient dans les contes populaires la conservation d'un âge d'or, l'expression d'une naïveté bienfaisante et d'une vie simple propre aux humbles gens du peuple.

Le conte populaire et les collectes des frères Grimm

En 1797, L. Tieck pouvait jouer avec la notion de « contes populaires », en référence à Musäus, alors que ses propres contes expérimentaux n'avaient rien de populaire (en dehors de leurs thèmes ou de certains motifs). De même, Clemens Brentano retravailla avec virtuosité une matière traditionnelle empruntée tantôt à Basile et tantôt aux légendes allemandes (dans ses *Contes italiens* et ses *Contes du Rhin*, publication posthume en 1846-47). Mais, avec les frères Grimm, tout change. Les deux savants ne vont pas vouloir créer une œuvre littéraire à partir de la tradition, mais au contraire poursuivre le travail de Herder dans un but de conservation patrimoniale, en restituant le plus fidèlement possible la matière de récits ancestraux.

C'est vers 1806 que, poussés par leurs amis Arnim et Brentano, Jacob et Wilhelm Grimm entreprirent la collecte de contes, ce qui aboutit, en 1812, à la publication de leur premier volume des *Kinder- und Hausmärchen* (*Contes pour les enfants et la maison*), complétée en 1815 par un second volume. À la manière de Herder, Jacob Grimm lança aussi, en 1815, un appel à la collecte (« Zircular wegen Aufsammlung der Volkspoesie », in Siegfried Schödel éd., 2002 : 49-52). Six rééditions des contes s'échelonnèrent ensuite, entre 1819 et 1857, comportant modifications et réécritures de la part de Wilhelm et, en 1825, une anthologie plus particulièrement destinée aux enfants vit le jour, la « Petite Édition ». Au final, le corpus complet rassembla deux cents contes, auxquels Wilhelm, qui s'occupa plus particulièrement de la mise en forme, donna une qualité de prose poétique exceptionnelle : une prose imagée et simple, des situations intemporelles et universelles dans un cadre indéterminé, accompagnant un matériau mythique surnaturel d'une grande richesse, tout cela explique le succès pérenne, et mondial, des contes.

Certes, la méthode de collecte fut très éclectique (mêlant sources écrites et sources orales, à partir d'informateurs issus de leur entourage proche et appartenant à toutes les classes de la société) ; et leur conception de la « fidélité » nous apparaît aujourd'hui bien sujette à caution, au regard des pratiques modernes de la folkloristique. La comparaison du manuscrit de 1810 et des éditions successives montre à quel point Wilhelm a retravaillé le style et comment il a été amené aussi à combiner plusieurs versions, pour créer la forme qui lui semblait la plus riche, la plus pure et la plus cohérente (voir Cyrille François : 2017). Il faut néanmoins considérer que les Grimm furent vraiment les premiers à hisser au rang de méthode le principe de fidélité aux sources, et ils furent aussi des théoriciens avisés des contes traditionnels, qu'ils interprétèrent comme des fragments de mythes, une forme de mythologie encore vivante. Les préfaces et commentaires qu'ils écrivirent au fil du temps témoignent de leur érudition et de leur compréhension en profondeur du folklore narratif.

Les *Kinder- und Hausmärchen* connurent une diffusion considérable, et devinrent un modèle, tant au plan littéraire que scientifique. Ils créèrent ainsi le paradigme romantique du « conte populaire », et c'est vraiment grâce à eux que s'amorça l'âge d'or du collectage et que se renforça encore l'idéalisation romantique du folklore. L'appel des deux frères gagna rapidement les autres pays de langue allemande, ainsi que l'Europe du Nord puis l'Europe centrale et la Russie, où nombre d'érudits, bibliothécaires, philologues, colligèrent des contes en rendant progressivement leurs méthodes plus rigoureuses. Outre l'Allemagne avec Ludwig Bechstein (et ses *Livres de contes allemands*, 1845 et 1856), les frères Theodor et Carl Colshorn (*Contes et légendes de Hanovre*, 1854), ou les beaux-frères Adalbert Kuhn et Wilhelm Schwartz (*Contes et légendes de Westphalie*, 1859), il faudrait citer l'Autriche avec les frères Zingerle (*Contes et légendes du Tyrol*, 1850-1854), le Danemark avec Just Mathias Thiele (*Légendes populaires du Danemark*, 1818-1823) et Mathias Winther (*Contes populaires danois*, 1823). Inspirés également par les frères Grimm, deux autres frères philologues, Arthur et Albert Schott, traduisirent en allemand et publièrent en 1845 des *Contes roumains*, d'abord écoutés dans leur état oral puis retranscrits. Une décennie plus tard, l'archiviste Alexandre Nikolaïevitch Afanassiev entreprit à son tour un monumental travail de collecte de *Contes populaires russes* (1855-

1863). C'est ainsi que toute l'Europe romantique et post-romantique déploya à grande échelle des investigations de terrain, qui jetteront les bases de l'ethnologie et de l'anthropologie (voir Dominique Peyrache-Leborgne, 2019 : 41-44).

Développement du conte littéraire dans les différents espaces géographiques et linguistiques du Romantisme : Russie, Danemark, Etats-Unis, Espagne, France, culture victorienne...

Le prestige du Romantisme allemand ne sera pas non plus étranger au développement considérable du conte d'auteur en Europe et aux États-Unis. Du tropisme germanique à la valorisation du folklore, de l'intérêt grandissant par les diverses facettes du surnaturel jusqu'au développement du livre illustré pour enfants, tout le contexte culturel du XIX^e siècle était de ce fait favorable à l'essor du conte. C'est ainsi que le conte littéraire, inspiré plus ou moins lointainement par la tradition orale, va fasciner les artistes : en Russie, Pouchkine, Joukovski, Erchov, Gogol, Pogorelski, Aksakov, Odoïevski publièrent des contes ; au Danemark, Andersen, d'abord influencé par les Grimm, conquiert très vite son autonomie et renouvella à son tour le genre. Aux États-Unis, Washington Irving publia en 1820 *Le Livre de croquis de Geoffrey Crayon, gentleman*, recueil qui comprend la fameuse *Légende de Sleepy Hollow*, chef d'œuvre du récit terrifiant ; puis l'auteur poursuit dans la tradition du conte avec *Contes d'un voyageur*, en 1824, et *Contes de l'Alhambra*, en 1832. En Espagne, les représentants du Romantisme – le duc de Rivas, Eugenio de Ochoa, Gertrudis Gomez de Avellaneda, Gustavo Adolfo Bécquer (voir Clark Gallaher : 1947) – pratiquèrent les contes fantastiques, à travers leurs lectures des Allemands et des Français, mais en s'inspirant aussi de la tradition espagnole des *leyendas*, mises à l'honneur dans les années 1840 par José Zorilla. Bécquer, quant à lui, créa des contes personnels traversés par une féerie étrange et musicale, où « le terrifiant, l'insolite et le rêve sont les fils conducteurs de l'évasion temporelle » (« Introduction » aux *Légendes espagnoles et contes orientaux*, Annick Le Scoëzec-Masson trad. et éd., 2019 : 10). En France, les ressources d'un merveilleux associé à l'enfance déterminèrent nombre de projets narratifs, dont témoigne la création par Hetzel du « Nouveau Magasin des Enfants » et de la « Petite Collection Blanche », collections illustrées dans lesquelles publieront Nodier, Alphonse Karr, Musset et George Sand.

Enfin, la féerie victorienne (et la *short story* américaine, d'Edgar Poe à Frank R. Stockton) prolongèrent l'héritage du Romantisme jusqu'à la fin du siècle.

Le corpus des contes russes d'auteurs, à l'époque romantique, témoigne d'une spécificité particulière. Imprégné de tout un ensemble d'influences étrangères (Perrault, Mme Leprince de Beaumont, les Grimm, les *Kunstmärchen*), il procède aussi d'un travail de russification de ces influences et d'un vif intérêt pour le folklore national. Son originalité provient de ses choix formels, qui le rapprochent souvent de la poésie. Si Gogol, Pogorelski ou Odoïevski choisissent la prose, Joukovski, Pouchkine, Erchov préfèrent le conte versifié. Un des plus célèbres contes de Pouchkine, le *Conte de la princesse morte et des sept chevaliers* (1833), est une adaptation personnelle, en vers, de la *Blanche-Neige* des Grimm, retravaillée à partir de la tradition russe des poésies épiques, les bylines qui célèbrent les tsars et les exploits guerriers de preux défendant la Russie. Cependant, le conte fameux, en prose cette fois, de Pogorelski, *La Poule noire et le monde souterrain* (1829) fonde, lui, la tradition du livre de contes russes pour la jeunesse et connaît un succès international.

Dans la lignée toute pure des Romantiques allemands, le plus grand inventeur de contes merveilleux romantiques fut sans conteste Andersen. S'il reprit au folklore un certain nombre de motifs ponctuels, il ne fut cependant pas un collecteur, et ses contes ne se conforment pas à la morphologie du conte populaire. Son premier recueil, publié en 1835, avait pour titre *Contes pour les enfants*, mais très vite, 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*, puis *Contes et Histoires*. En tout, Andersen créa un très vaste ensemble de 178 contes d'auteur. D'abord inspirés par les Grimm et les *Kunstmärchen* de Tieck, de La Motte-Fouqué et Chamisso, ses contes trouvent très vite une dimension plus personnelle, lyrique et allégorique, ainsi qu'un style totalement nouveau, au sein duquel la voix narrative introduit oralité, vivacité, et humour. Le merveilleux chrétien (sauf dans les derniers contes, qui sont des « histoires »), la tonalité mélancolique ponctuée de ruptures humoristiques, les issues tragiques pour certains personnages devenus inoubliables (*La Petite Sirène*, *La Petite Fille aux allumettes*, *Le Sapin*) font la singularité d'Andersen. Ses contes les plus célèbres, secrètement

autobiographiques, sont comme des allégories du Moi souffrant (*Le Vilain Petit Canard*), et conjuguent fantasmes d'abandon, de solitude, de désamour, de rejet social et d'injustice. Mais la palette de ses personnages et de ses histoires est aussi très large, allant de l'épique à l'historiette satirique (*La Grosse Aiguille*), du mythe (*La Reine des neiges*) aux récits méta-littéraires (*La Fée du bureau*) et aux allégories ou symboles du romantisme (*La Petite Sirène*). De plus, parce qu'il a renouvelé la notion de personnage (le protagoniste du conte peut être une aiguille, un petit soldat de plomb, un sapin...), Andersen peut être considéré comme l'inventeur du conte « d'objets », nouvelle catégorie que les romantiques allemands n'avaient pas véritablement explorée (hormis peut-être les automates et le casse-noisette d'Hoffmann).

Le Romantisme français quant à lui s'intéressera à nouveau au genre du conte, au fur et à mesure que l'intérêt pour le folklore se répandra, avec un certain retard. Même si les premières décennies du siècle connaissent une « Académie celtique » (appelée à partir de 1814 « Société des Antiquaires de France »), qui se livre à des recherches sur les antiquités nationales (Nicole Belmont, 1975 : 29), Émile Souvestre fait un peu figure de précurseur quand, en 1844, il publie *Le Foyer Breton*, recueil de contes et récits populaires bretons. Parallèlement, au début du siècle, intervient un autre précurseur, sur le plan du conte d'auteur cette fois : Nodier (1780-1844), pour qui le merveilleux et le fantastique, qu'il ne distingue pas, constituent bien la voie d'accès au surréel et au langage des songes. Dès 1806, Nodier se consacre intensément à l'écriture de contes, et de son abondante production émergent des chefs-d'œuvre tels que *Smarra ou les démons de la nuit* (1821), *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822), *La Fée aux miettes* (1832). Albert Béguin a établi, là encore, un parallèle avec le Romantisme allemand : « On a comparé Nodier à Tieck [...] parce qu'en lui et l'autre on reconnaissait des précurseurs admirablement perspicaces de la psychologie actuelle. [...] Le romantique allemand et le conteur français [...] ont demandé au merveilleux et à la féerie la seule expression d'eux-mêmes qui pût les satisfaire. Mais là s'arrêtent les ressemblances. Car si Tieck, en vieillissant, chercha à s'accommoder de la réalité et renonça à la magie du conte, Nodier, au contraire, ne parvint qu'avec les années [...] à créer pour ses propres nécessités vitales l'univers fantastique de *La Fée aux Miettes*. » (*L'Âme romantique et le rêve* : 337).

Le tropisme germanique des conteurs français se vérifie également chez Nerval, Dumas père, et le duo littéraire formé par les « Alsaciens » Erckmann et Chatrian. C'est au cours d'un voyage en Allemagne, en 1838, que Dumas retrouva Nerval à Francfort et recueillit tout un ensemble de contes (et notamment quelques versions francisées de Grimm et d'Andersen), qu'il publia ensuite dans la presse, puis en recueils, sous son nom : *L'Homme aux contes* (1857) et *Contes pour les grands et les petits enfants* (1859). De tels recueils tiennent à la fois de la traduction, du plagiat, du pastiche et de l'invention personnelle. Quant à Nerval, son intime connaissance de la culture germanique, sa passion pour le folklore ainsi que pour la fantaisie et le surnaturel, ne pouvaient que le conduire, non seulement à raconter, mais aussi à écrire des contes. En 1852, il rassembla trois contes, « La Main enchantée », « Le Monstre vert » et « La Reine des poissons » en un recueil de *Contes et facéties*. Tandis que « La Main enchantée » ressemble à un conte fantastique à la manière de Hoffmann, « La Reine des poissons » est, écrit-il, « un conte de veillée que je me souviens d'avoir entendu réciter par les vanniers ». Mais le doute demeure et le conte pourrait aussi être une « refonte [...] d'éléments empruntés au folklore. » (Jean-Nicolas Illouz in Nerval, *Les Nuits d'octobre* suivi de *Contes et facéties*, 2021 : 151).

Néanmoins, tout « fabriqués » qu'ils soient, ces contes montrent l'importance que Nerval confère à la culture populaire. La première publication de « La Reine des poissons », en 1850, est ainsi intégrée à un article (*Le National*, 29 décembre 1850), consacré aux « livres d'enfants ». Il s'agit d'un compte rendu des contes de George Sand, Alphonse Karr et Arsène Houssaye, qui mêle dans un même éloge littérature destinée à l'enfance et traditions populaires (Nerval, *Œuvres Complètes*, t. II, 1984 : 1252) : « Est-ce à dire que nous manquions de légendes nationales ou fabuleuses ? Nous possédons à peu près toutes celles dont se vantent les peuples du nord ; seulement, il faut les aller recueillir dans les récits de la campagne, aux veillées, ou dans ces vieilles chansons de grands-mères qui se perdent de plus en plus. »

Bien qu'ils soient moins connus aujourd'hui, les romanciers, très populaires en leur temps, que furent Erckmann et Chatrian, écrivent aussi de nombreux contes : *Contes fantastiques* (1860), *Contes de la montagne* (1860), *Contes des bords du Rhin* (1862). Ces récits s'inscrivent à la fois dans le contexte de l'héritage du *Kunstmärchen* et

dans l'ambition républicaine de créer une littérature pour tous, où le merveilleux vient enrichir et compléter l'approche rationnelle du monde. De ce romantisme tardif, l'on pourrait dire qu'il exploite un surnaturel qui est encore, comme l'écrit Christian Chelebourg, « l'une des sources de rêverie les plus fructueuses. 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 » (Christian Chelebourg, 2006 : 5).

Mais c'est sans doute avec George Sand que la tradition française du conte d'auteur donne sa pleine mesure. L'écrivaine, elle aussi passionnée de folklore (elle écrivit avec son fils, Maurice, les *Légendes rustiques*, 1858), dédia le conte *Histoire du véritable Gribouille* (1850), allégorie politique et utopique, à une adolescente, et ses *Contes d'une Grand-mère* (1873-1876) à ses petites-filles. Elle dit n'avoir pas lu les contes de Grimm ni ceux d'Andersen, mais elle fut, elle aussi, tout imprégnée de la conviction que le conte offrait de multiples intérêts sur le plan poétique, philosophique et pédagogique (voir Pascale Auraix-Jonchière : 2017). Ses contes peuvent ainsi être compris à la fois comme des *Kindermärchen* (ils sont dédiés à des petites-filles), des *Kunstmärchen* du fait de leur dimension allégorique et métapoétique, et souvent des *Naturmärchen* car la Nature y est bien conçue comme la grande source du merveilleux, sa légitimation à la fois première et ultime (voir Béatrice Didier, « Préface » aux *Contes d'une Grand-mère* : 2006). L'animisme emprunté aux contes traditionnels donne en effet une formidable teneur poétique aux rêveries sur l'unité du vivant, sur l'âme du monde (métempsychose, palingénésie, correspondances et synesthésies, langage des fleurs et des oiseaux...). Le conte révèle également sa portée indirectement politique, soulignant la richesse des humbles : de même que la petite Fadette était une merveilleuse conteuse, de même le petit paysan boiteux des *Ailes du courage* rêve d'infini et comprend ce que disent les oiseaux-fées.

En 1876, le Romantisme français est donc toujours vivant et, à la même époque, la culture victorienne peut être considérée, sur le plan du conte, comme l'héritière du Romantisme. Là encore, de grands noms s'imposent, même si la chronologie « fin-de-siècle » de ces productions ne les associe pas, au premier abord, au Romantisme. Pourtant Oscar

Wilde et William Morris se réclament à nouveau ouvertement des utopies et de l'idéalisme romantiques, et c'est bien aussi en fonction de cette axiologie que l'on peut lire certains aspects de leurs contes, et ceux de John Ruskin, Christina Rossetti ou George MacDonald ... Outre les traces d'un intérêt précoce pour le folklore irlandais, dont Wilde était familier, grâce à une tradition familiale, se décèle dans ses contes l'influence conjuguée des Grimm, d'Andersen et de George Sand ; mais au-delà même de toute influence, l'inspiration raffinée et complexe de ses deux recueils (*Le Prince heureux et autres contes*, 1888 ; *Une Maison de grenades*, 1891), jette, de superbe façon, les derniers feux du Romantisme, et se transfigure, là encore, en prose poétique.

Considéré comme l'expression privilégiée d'une poésie universelle et éminemment partageable, le conte romantique s'est donc propagé dans l'ensemble de la culture occidentale ; et il a, de surcroît, investi toutes les formes d'art, participant au développement concret du concept d'art total. Un exemple en serait le travail du peintre autrichien Moritz von Schwind (1804-1871) qui réalisa des gravures et des cycles de grands tableaux dédiés à des contes célèbres (*Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Cupidon et Psyché*, *Les Sept Corbeaux*, *Mélusine*, *Le Chat botté*, etc.), qui surent restituer au niveau pictural l'atmosphère et les théories issues du Romantisme allemand. Un autre exemple rend compte de l'immense fortune du conte romantique dans le concert des arts : la production musicale et les adaptations pour le ballet et l'opéra (Tchaïkovski avec *Le Lac des cygnes* en 1877, puis *La Belle au bois dormant* en 1890 et *Casse-Noisette* en 1892 ; Offenbach avec ses *Contes d'Hoffmann* en 1881 ; beaucoup d'autres encore...). « Le conte est en quelque sorte *le canon* de la poésie » avait écrit Novalis ; les œuvres d'art total du second XIX^e siècle résonnent comme l'écho amplifié des paroles de ce « voyant de l'avenir ».

Dominique Peyrache-Leborgne (Nantes Université)

Bibliographie primaire

Anthologies :

-**Romantiques allemands**. 1963-1973. Maxime Alexandre, Jean-Claude Schneider et Erika Tunner (éd.), 2 vol., Paris, Gallimard : Bibliothèque de la Pléiade.

-**Le Blanc** Charles, **Margantin** Laurent et **Schefer** Olivier. 2003. *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris : José Corti.

Auteurs :

-**Andersen** Hans Christian. 2005. *Contes et Histoires [1835-1873]*, Marc Auchet (trad. et éd.), Paris : Librairie générale d'édition.

-**Bécquer** Gustavo Adolfo. 2019. *Légendes espagnoles et contes orientaux [1861-63]*, trad. Annick le Scoëzec-Masson, Paris : Classiques Garnier.

-**Dumas** Alexandre. 2004. *Contes pour les grands et les petits enfants, et autres histoires [1859]*, Francis Lacassin (éd.), Paris : Omnibus.

-**Goethe** Johann Wolfgang von. 2009. *Le Conte - Das Märchen [1795]*, trad. et prés. François Labbé, Paris : Orizon.

-**Grimm** Jacob & Wilhelm. 1884. *Kleinere Schriften*, Berlin : Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung.

-**Hauff** Wilhelm. 1998. *Contes [1825-1827]*, trad. N. Casanova et P. Deshusses, Arles : Actes Sud.

-**Herder** Johann Gottfried von. 2000. *Adrastea*, II, 3 [1802], « Früchte Goldner Zeiten », 6 : « Märchen und Romane », in *Werke*, Bd. 10, Günter Arnold (éd.), Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag.

-**Nerval** Gérard (de). 2021. *Les Nuits d'octobre suivi de Contes et facéties [1852]*, Jean-Nicolas Illouz (éd.) avec la collaboration de Gabrielle Chamarat, Paris, Garnier : Classiques Jaunes.

_1984. *Œuvres Complètes*, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1984 : t. II.

-**Nodier** Charles. 1998. « Du Fantastique en littérature » [1830], in *Œuvres Complètes V-VI*, Genève : Slatkine Reprints.

-**Novalis** (von Hardenberg G. Ph. F). 2015. *Brouillon général* [1798-1799], trad. Olivier Schefer, Paris : Allia.

_ 2002. *Fragments* [1795-1800], in *Le Monde doit être romantisé*, trad. Olivier Schefer, Paris : Allia.

-**Sand** George. 2004. *Contes d'une grand-mère* [1873-1876], Béatrice Didier (éd.), Paris : Garnier-Flammarion.

-**Souvestre** Émile. 2018. *Le Foyer breton* [1844], Cressé : Éditions des Régionalismes.

-**Tieck** Ludwig. 1985. *Phantasus* [1812-1816], Manfred Frank (éd.), Deutsche Klassiker Verlag : Frankfurt am main.

Bibliographie secondaire

-**Aurais-Jonchière** Pascale. 2017. *George Sand et la fabrique des contes*, Paris : Classiques Garnier.

-**Bandet** Jean-Louis et **Tunner** Érika (dir.). 2001. *Formes du récit dans la première moitié du XIX^e siècle*, Nantes : Éditions du Temps.

-**Bandet** Jean-Louis (dir.). 2002. *Les Contes allemands. Grimm-Hoffmann-Mörrike*, Nantes : Éditions du Temps.

-**Béguin** Albert. 1937. *L'Âme romantique et le rêve* : Paris : José Corti.

-**Belmont** Nicole. 1975. « L'Académie celtique et George Sand : les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n° 9, « Le peuple » : 29-38.

-**Castex** Pierre-Georges. 1951. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris : José Corti.

- **Chelebourg** Christian. 2006. *Le surnaturel : poétique et écriture*, Paris : Armand Colin.

-**Connan-Pintado** Christiane et **Tauveron** Catherine. 2013. *Fortune des contes de Grimm en France*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.

- **Didier** Béatrice. 2006. « Préface » aux *Contes d'une Grand-mère*, Paris : Garnier Flammarion.

-**EUROPE** (Revue). 1994. *Les Frères Grimm*, n°187-188 : nov. 1994.

-**Fink** Gonthier-Louis. 1966. *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne (1740-1800)*, Paris : Les Belles Lettres.

-**Forget** Philippe. 2012. « Märchen (conte) », *Dictionnaire du Romantisme*, Alain Vaillant (dir.), Paris, CNRS Éditions : 453-455.

-**François** Cyrille. 2017. *Les Voix des contes. Stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

-**Gallaher** Clark. 1947. *Le Conte fantastique dans le romantisme espagnol*, Paris : thèse Lettres.

-**Grätz** Manfred. 1988. *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart : J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.

-**Jacquelin** Evelyne. 2008. « Musäus, Tieck, Grimm, Hoffmann. Notes sur quelques recueils de contes allemands entre Lumières et Romantisme », in *Le merveilleux et son bestiaire*, Besson Anne, Foucault Jean, Jacquelin Evelyne, Mdarhri Alaoui Abdallah (dir.), Paris, L'Harmattan : 55-73.

_ 2009. « Les avatars du “Volksmärchen” chez le jeune Tieck : une entreprise transgressive dans le contexte du Romantisme naissant » in *Romantisme et frontière*, Alain Muzelle (dir.), CEGIL-Nancy, coll. « Le texte et l'idée » : 57-68.

-**Klotz Volkler**. 2002. *Das europäische Kunstmärchen*, München : Wilhelm Fink Verlag [1985].

-**Kubiziak** Malgorzata. 2000. « Die Volksmärchen der Deutschen und ihre Rezeption in der Romantik », *Folia Germanica* 2, Lodz : 171-183.

-**Macé** Suzanne. 2003. *Enjeu philosophique du conte romantique. Conceptions esthétiques de Novalis*. Paris : L'Harmattan.

-**Montandon** Alain. 2010. *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

-**Peyrache-Leborgne** Dominique (dir.). 2017. *Vie et métamorphoses des contes de Grimm*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

_ (dir.). 2019. *L'Echo des contes. Des Fées de Perrault à Dame Holle des Grimm. Versions littéraires, variantes populaires et reconfigurations pour la jeunesse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

-**Péju** Pierre. 1981. *La Petite Fille dans la forêt des contes*, Paris : Robert Laffont.

-**Raulet-Marcel** Caroline et **Tellier** Virginie (dir.). 2019. *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, *Cahiers d'études nodiéristes*, Paris : Classiques Garnier.

-**Schödel** Siegfried (éd.). 2002. *Märchen. Arbeitstexte für den Unterricht*, Stuttgart : Reclam.

-**Schuhmacher** Hans. 1977. *Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen*, Wiesbaden : Atheniaon.

-**Tismar** Jens. 2003. *Kunstmärchen*, Stuttgart : Metzler [1977].

-**Von der Leyen** Friedrich. 1949. « *Le Märchen* », *Le Romantisme allemand*, Albert Béguin (dir.), Paris, Les Cahiers du Sud.

-**Wührl** Paul W. 1984. *Das deutsche Kunstmärchen*, Heidelberg, Quelle & Meyer.