

## UN PROTAGONISTA SALE DE LA OSCURIDAD

Corona SCHMIELE

Université de Caen Normandie

corona.schmiele@gmail.com

### Resumen:

“Froschkönig oder der eiserne Heinrich” sorprende al anunciar en el título aquello que precisamente resulta más extraño: el carácter doble del cuento, único en los KHM. ¿Es posible ver alguna coherencia entre el cuento y su apéndice, en sí hermoso pero cuya función no se entiende a primera vista? Si bien el viaje del príncipe a su reino acompañado por su amada es un motivo clásico, en este caso la princesa desaparece. Saliendo de la oscuridad, Enrique el Férreo reivindica su lugar en el relato. No es de extrañar que algunas versiones omitan simple y llanamente esta escena. Sin embargo, se trata de una elección consciente e intencionada como lo muestra claramente la génesis del cuento. ¿Con qué intención? ¿Existe algún tipo de coherencia oculta entre las dos partes del cuento? Intentaremos responder a estas preguntas.

**Palabras clave:** Hermanos Grimm, “El Rey rana”, génesis del cuento, trabajo de autor, metapoética.

## UN PROTAGONISTE SORT DE L'OMBRE

### Résumé

« Froschkönig oder der eiserne Heinrich » surprend d'abord par son titre, annonceur de ce par quoi le conte lui-même dérange plus profondément : il est double, et il l'est d'une façon unique parmi les KHM. Peut-on voir une cohérence entre le conte lui-même et son appendice, très beau en soi, mais dont la nécessité échappe à première vue ? Si le voyage du prince vers son royaume en compagnie de

sa bien-aimée est un motif classique, en l'occurrence la princesse disparaît. Sorti de l'ombre, Henri-de-Fer prend sa place dans le récit. Il n'est pas étonnant que certaines interprétations escamotent purement et simplement cet appendice. Pourtant, il s'agit bel et bien d'un choix conscient et volontaire, d'une intention, comme le montre clairement la genèse du conte. Quelle est cette intention ? Peut-on déceler entre les deux parties une cohérence secrète ? La présente étude cherchera à apporter des éléments de réponse à cette question.

**Mots-clés :** Frères Grimm, « Roi grenouille », genèse du conte, travail d'auteur, réflexion métapoétologique

## A PROTAGONIST STEPS OUT OF THE SHADOWS

### Abstract

The first thing that startles us about “The Frog King; or, Iron Henry” is its title. It announces an aspect of the actual tale that is even more disconcerting: it is dual, in a way that is unique in *Grimm's Fairy Tales*. Is it possible to perceive a coherence between the tale proper and its coda, which is a beautiful story in itself, but at first glance does not seem necessary to the narrative? The prince's journey to his kingdom with his beloved is a classic motif, but here, the princess disappears while Iron Henry steps out of the shadows to take her place in the narrative. Not surprisingly, some interpretations simply omit the coda. Yet its presence stems from a conscious, deliberate choice - an intention - as is shown by study of the origins and development of the tale. This study attempts to determine what that intention was and whether it is possible to discern a secret coherence between the two parts.

**Key words:** Brothers Grimm, “Frog King”, literary genesis of the tale, authorial process, metapoetological reflection.

Les contes de Grimm s'intéressent tout particulièrement à tous les marginaux et laissés-pour-compte. Suivons l'exemple et intéressons-nous à celui qui, dans « Le roi grenouille », dans ses interprétations et adaptations de toute sorte, reste si désespérément en marge, à savoir Henri-de-fer.

La présente étude restera elle aussi, par cet angle de vue, en marge des réflexions recueillies ici, portant sur la destinée du conte dans la littérature de jeunesse. Car sous cet angle, le tour est vite fait :

Henri passe généralement à la trappe.

Serait-il destiné aux lecteurs adultes ? Quoi qu'il en soit, il n'est pas là par hasard ou par maladresse. Il est improbable voire impensable que les Grimm aient choisi comme premier conte du recueil un conte particulièrement mal ficelé et bancal. Il ne s'agit pas non plus d'un vestige de l'oralité, car maintes versions qui circulent se passent totalement d'Henri. Il s'agit bel et bien d'un choix d'auteur, conscient, volontaire, bien médité, d'une intention, comme l'a fait remarquer Mark-Georg Dehrmann récemment<sup>1</sup>. D'une intention profonde même, puisque le conte du roi grenouille est, par sa position initiale, le portail qui invite le lecteur à entrer dans l'univers des contes.

Il est donc intéressant de s'interroger sur la cohérence du récit, et de ne pas considérer trop vite que la deuxième partie est une simple pièce annexe dont la nécessité ne s'impose pas, même si celle-ci échappe jusqu'à aujourd'hui aux lecteurs, dont certains vont jusqu'à dire que les Grimm auraient mieux fait de s'en passer, comme le fait Bruno Bettelheim<sup>2</sup>, pour ne citer qu'un exemple. Pourquoi donc les Grimm ne se sont-ils pas contentés, par exemple, de garder simplement le motif, sans aucun doute très beau et émouvant, des cercles de fer en l'attribuant à la princesse, comme le font en effet certaines versions, connues des Grimm ? Et qui est ce personnage énigmatique qui a si parfaitement réussi à s'éclipser, à se soustraire au regard de générations de lecteurs et interprètes, comme il s'éclipse dans le récit même, tout en accomplissant sa fonction qui consiste à mener les personnages vers leur destination voire leur destin : en se tenant derrière eux de façon à rester invisible.

Quelqu'un semble vouloir se dévoiler en lui, tout en se cachant et nous devons nous demander de qui au juste il s'agit : qui est le porteur de ce masque, qui parle et se dévoile à travers lui ?

### **I. Disparition du personnage dans la réception**

Si Henri-de-fer arrive avec autant de brio à s'escamoter, c'est en profitant de la grande séduction immédiate de l'histoire de la princesse et du prince : les adaptations et relectures pour la jeunesse en donnent la preuve. C'est le bon droit de tout lecteur de prendre, pour utiliser une métaphore des Grimm, ce qui lui procure de la nourriture consistante et de laisser ce qui ne le nourrit pas. La deuxième partie,

---

<sup>1</sup> Voir récemment Dehrmann, M.-G. (2015). Il dit qu'il s'agit d'un «choix réfléchi» («eine bewusste Entscheidung für diese Fassung», p. 292).

<sup>2</sup> Bettelheim, B. (1977), p. 335, le dit explicitement, dans une note en bas de page : Henri n'enrichit en rien le récit et ceux qui le suppriment dans leurs versions ont «de bonnes raisons».

## Corona Schmiele

et donc le texte lu comme un ensemble, a un message qui dépasse l'horizon de la lecture enfantine et même qui ne lui est pas spécialement destiné<sup>3</sup>. Il n'est pas étonnant que dans toutes les formes de réception l'histoire de la grenouille-prince et de sa princesse ait fait de l'ombre au pauvre Henri, à tel point que la deuxième partie se trouve souvent tout simplement supprimée. On comprend aisément pourquoi on peut estimer qu'il n'enrichit d'aucune façon la signification du récit<sup>4</sup>. Si par exemple pour la psychanalyse l'histoire du prince-grenouille et de sa délivrance est, pour rester dans une métaphore de comestibles, du pain bénit, on voit mal quel miel elle aurait pu tirer d'Henri de fer. Elle n'en tire pas, se focalise bien plus sur la princesse et la grenouille. Le récit a déjà une logique plus facile à saisir si on tente de rétablir l'identité entre la princesse et Henri, telle qu'elle est présente dans des variantes pourtant écartées par les Grimm, comme le fait l'adaptation cinématographique par le studio d'état de la RDA (DEFA= Deutsche Film AG) de 1988, identité qui existe également dans une variante du récit que les Grimm n'ont cependant pas retenue. Il reste « rond » et complet, si on ne garde aucune trace de la deuxième partie du conte, comme le fait le film de Disney de 2009, adaptation libre d'un livre d'enfant qui, lui, ne s'inspire que vaguement du conte de Grimm.

Pourtant, il faut bien le dire : si on se penche sur le texte, on constate que c'est Henri qui, à la fin, éclipse la princesse<sup>5</sup>, la fait disparaître du récit et y prend sa place auprès du prince : il n'est plus question d'elle, le lien sentimental fort entre le prince et son serviteur, en revanche, est mis en avant et devient réellement palpable, au point de créer comme une identité entre les deux personnages. Car ce que le texte appelle « Erlösung » (au sujet du prince), « délivrance », trouve sa plus belle illustration dans les cercles de fer qui éclatent (autour de la poitrine du serviteur).

Il en est ainsi depuis la toute première version, manuscrite. Seulement, bien sûr, et cela aussi explique pourquoi les adaptations négligent Henri si majoritairement, à partir de son entrée en scène, il n'y a plus véritablement d'histoire, il ne se passe plus grand-chose.

Lutz Röhrich se demande s'il s'agit là d'un simple « appendice » qui « fait l'effet d'une contamination

3 Dans le titre *Kinder- und Hausmärchen*, en ce qui concerne Henri-de-fer, l'accent est mis sur « Haus » (« Maison ») comme titrait un article du *Berliner Tagesspiegel* il y a quelques années, au sujet des KHM en général : « Für Erwachsene gedacht, aber den Kindern vorgelesen » (« Destinés aux adultes, mais lus aux enfants »), Strodtmann, A., 13 – 09 - 1999. – Jacob Grimm dit explicitement que le recueil n'est pas écrit pour les enfants, voir une lettre à son ami Achim von Arnim du 28 -.01- 1813 : « Das Märchenbuch ist [...] *nicht für Kinder geschrieben* », in R. Steig et H. Grimm (éd.) (1904), p 279.

4 Voir note 2, p. 2.

5 Si bien que Agnes Gutter se demande si ce n'est pas Henri le vrai héros de l'histoire. Voir Gutter, A. (1976), p.16.

aléatoire » ou s'il y a une raison profonde, comme le suggère indubitablement le choix du titre<sup>6</sup>. La question est posée. Mais quelle peut bien être sa raison d'être ? Röhrich ne lève pas l'énigme. C'est Walter Scherf qui reposera la question<sup>7</sup>. Après avoir constaté, en retraçant le travail des Grimm sur les variantes, qu'il s'agit incontestablement d'un choix et d'une intention, il avance une hypothèse intéressante : il dit que Wilhelm a cherché à dresser en la personne du fidèle serviteur un monument à son frère Jacob et à leur relation de fidélité inconditionnelle. Mais il avoue ensuite que le texte lui-même ne donne pas de « code de déchiffrement » à cette lecture, c'est-à-dire aucune preuve, ce qui équivaut à une capitulation de l'interprète. Mais il n'est pas indifférent d'avoir posé la question.

## II. Travail des Grimm sur le conte

Relisons donc, une fois encore, l'histoire d'Henri, à la recherche d'un tel code de déchiffrement.

Dès la toute première version, manuscrite<sup>8</sup>, Wilhelm opte pour la version avec Henri. Il mérite d'être souligné d'emblée que ce n'est pas Jacob mais son jeune frère qui note ce conte. C'est donc, peut-on conclure, non seulement un choix, mais son choix à lui. Wilhelm ne semble pas avoir eu la moindre hésitation : la version qu'il note dans ce premier manuscrit sous le titre « Die Königstochter und der verzauberte Prinz<sup>9</sup> » (« La fille du roi et le prince ensorcelé ») dispose non seulement déjà de l'arsenal complet des personnages : le prince grenouille, la princesse, le carrosse et Henri, mais elle contient déjà aussi la formule marquante, répétée trois fois, des cerceaux qui se brisent. Et c'est dès la première édition des KHM de 1812 qu'Henri reçoit sa suprême promotion : il avance jusque dans le titre.

Attardons-nous un instant sur ce titre. Entre les différentes possibilités que les Grimm mentionnent dans leur volume scientifique – « Le prince grenouille », « La fille du roi et le prince ensorcelé », « Henri-de-fer » ou encore « Le roi grenouille ou Henri-de-fer » — Wilhelm Grimm a retenu celui, le seul, qui mentionne à la fois le prince **et** le serviteur. Cela déjà interpelle le lecteur. Mais ce n'est pas « Le roi grenouille **et** Henri-de-fer » : le titre dit bien « Le roi grenouille **ou** Henri-de-fer ».

Cette structure double du titre est unique dans le recueil. Aucun autre titre ne connaît ce « ou<sup>10</sup> ».

6 Röhrich, L. (1987). Ici : p.47.

7 Scherf, W. (1993), p. 145 - 157.

8 dite manuscrit d'Oelenberg.

9 Grimm, Brüder : *Kinder und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810*, (2007), p. 45/46.

10 Il y a d'autres contes en deux parties, comme « La sage Elise » ; il y a des diptyques, comme « Der faule Heinz » (« *Henri-le-Paresseux* », KHM 164) et « Die hagere Liese » (« La maigre Lise », KHM 168), mais ce qui intrigue à première vue dans le *Roi grenouille*, par rapport à ces autres formes de dédoublement, c'est l'apparente absence de cohérence entre les deux parties. – Voir aussi Röhrich, L., op. cit., p. 47.

**Corona Schmiele**

Sous cette forme, non seulement il annonce non seulement qu'il existe un équilibre entre les deux parties, mais il introduit d'emblée, de façon moins flagrante, mais visible pour le lecteur averti, une des caractéristiques structurelles profondes des contes de Grimm en général, à savoir leur caractère d'image piège (Vexierbild), d'illusion d'optique où l'on voit tantôt une image, tantôt une autre, très différente, selon le regard que l'on pose sur eux – images qui ne sont souvent pas vues par ni destinées au même public. Il faut donc comprendre que ce n'est pas l'histoire du prince et de la princesse, ni celle du prince tout seul, encore moins celle de la princesse, contrairement à ce que le flot dominant des interprétations critiques ou iconographiques suggère, ni même celle du prince et de son serviteur, comme c'est le cas dans « Der treue Johannes » (« Jean le fidèle »). Le titre dit bien : c'est ou bien l'histoire du roi grenouille, ou celle d'Henri, selon la perspective du lecteur.

Les autres variantes sont écartées, sans hésitation, et ce choix met à nu le caractère extrêmement précis, réfléchi et conscient du travail de celui qui est ici à l'œuvre. Mains indices en témoignent. D'abord, la première édition du deuxième volume, de 1815, qui contenait un deuxième conte avec ce motif de la grenouille, intitulé « Der Froschprinz », « Le prince grenouille », qui ne connaît pas Henri : cette version disparaît du recueil dès la deuxième édition, au profit de la version venue jusqu'à nous. Ensuite, les annotations scientifiques mentionnent bien la version écossaise dans laquelle Henri est absent. Elle est donc connue des Grimm, mais écartée également. L'édition de 1856 de ces annotations enfin fait état de versions contenant le beau motif des cercles de fer autour du cœur qui éclatent, mais en l'attribuant à la princesse et en se passant du personnage du serviteur. Ces versions, elles non plus, n'intéressent pas l'auteur. Elles aussi sont écartées d'emblée. On aurait pourtant pu considérer cette version comme un excellent choix, l'histoire ayant une cohérence visible, tout en exploitant un motif fort. Mais la variante qui met Henri au premier plan, et lui tout seul, intitulée « Vom eisernen Heinrich » (« D'Henri-de-fer »), et faisant de la fidélité et du chagrin du serviteur le cœur de l'histoire, ne semble pas plus avoir trouvé grâce aux yeux de l'auteur, bien que le commentaire du conte dans l'édition de 1812 le qualifie comme « un des plus beaux, et des plus anciens contes connus en Allemagne<sup>11</sup> ». Il y a indubitablement quelque chose dans le lien des deux parties qui a conduit à ce choix. Et tout porte à croire qu'en privilégiant la version « double », dont pourtant la cohérence est difficile à saisir, Wilhelm

---

11 KHM, vol. 1 (1812), p. III: « Eins der allerältesten und schönsten Märchen, das man sonst in Deutschland unter dem Namen: von dem *eisernen Heinrich* besonders gekannt hat. »

a eu une idée derrière la tête et une raison de taille. Tout cela intrigue le lecteur attentif. Seulement, le message du texte sous cette forme reste énigmatique. Afin de le déchiffrer, attardons-nous d'abord sur quelques détails des remaniements au fil des éditions, en les agrandissant sous la loupe. La première chose qui frappe est la belle formule figurant, depuis l'édition de 1837, comme incipit et qui est empruntée à un autre conte : « In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat » – « *Dans l'ancien temps, quand les désirs s'exauçaient encore* » (selon la traduction d'Armel Guerne). – « Dans les temps anciens, quand les souhaits *servaient encore à quelque chose* » (selon celle de Natacha Rimasson-Fertin). Wilhelm Grimm a repris la formule littéralement du conte « Der Eisenofen » (KHM 127) – « Le fourneau », où elle figure depuis sa première édition (1815), pour la mettre en exergue, tardivement. Elle acquiert ainsi un statut spécial, certains disent programmatique. Nous y reviendrons.

Ensuite il y a certaines modifications dans la partie qui concerne Henri. Elles sont, comme souvent, infimes mais significatives.

1812	trad.:	Version définitive	trad. :
dabei war der treue Heinrich des Prinzen,	...le fidèle Henri était du voyage,	und hinten stand der Diener des jungen Königs, das war der treue Heinrich.	À l'arrière se tenait le serviteur du jeune roi, c'était le fidèle Henri.

Tableau 1

Dans la première édition le texte dit : « [...] le fidèle Henri du prince était du voyage » ; dans l'édition définitive, c'est devenu : « À l'arrière se tenait le serviteur du jeune roi, c'était le fidèle Henri<sup>12</sup> ». Dans la première édition, « Henri » n'est pas le nom du personnage et « fidèle » n'est pas une de ses qualités, mais l'ensemble est la désignation de sa fonction : « der treue Heinrich », c'est à lire comme synonyme euphémiste du mot « serviteur » (il y a en allemand bon nombre d'expressions figées à partir de ce nom ; voir aussi le dictionnaire des Grimm : stolzer Heinrich, sanfter Heinrich, fauler Heinrich ; Heinrich signifiant simplement homme, gaillard, sujet<sup>13</sup>). Les Grimm, fins lexicographes, savaient ce qu'ils disaient et pesaient leurs mots. Dans la version définitive en revanche, « Henri » est devenu un nom de personne et du même coup le serviteur dépasse sa fonction par rapport au prince pour devenir un personnage à part entière. Néanmoins, il garde sa fonction : il est le serviteur du

12 Cette traduction est une contamination des traductions de N. Rimasson-Fertin et d'A. Guerne : *Contes pour les enfants et la maison des frères Grimm*, (2009), 2 vol. / J. et W. Grimm, *Les Contes*, (1986), 2 vol.

13 DWB, vol. 10, col. 886 : « *in der allgemeinen bedeutung mensch, bursch* ».

**Corona Schmiele**

prince et en l'occurrence, qu'on le considère comme cocher ou pas, il conduit les protagonistes vers leur destination. La formule retenue, « À l'arrière se tenait le serviteur du jeune roi, c'était le fidèle Henri », permet de supposer qu'Henri est le cocher, que c'est lui qui fait avancer la machine, d'autant plus que le prince s'adresse à Henri, pour lui faire part de sa crainte que le carrosse ne s'effondre : on peut imaginer un modèle de carrosse où celui-ci se tient derrière les passagers. Mais le texte reste ambigu sur ce point et rien n'interdit non plus d'imaginer un carrosse avec le siège du cocher à l'avant, un cocher dessus, et Henri à l'arrière, comme le font certains illustrateurs, dont Ubbelohde. Mais le fait est que le texte ne mentionne pas de cocher. L'illustration de Walter Crane mériterait une exégèse détaillée, elle semble vouloir recréer l'ambiguïté du texte, en représentant Henri debout à l'arrière, mais sans aucune visibilité, et pourtant avec un fouet à la main... : la logique du conte ne se doit pas d'être réaliste.



Ubbelohde – illustration «Froschkönig»



Walter Crane – illustration «Froschkönig»

Quoi qu'il en soit, la phrase nouvelle citée ci-dessus donne de l'importance au personnage : il est devenu actif, il se tient, il n'est plus simplement « là aussi » (« dabei »), comme pourrait l'être un objet, une malle par exemple, que l'on met à l'arrière également. Le présentatif (« das war ») souligne encore cette importance, fait comprendre qu'Henri, ce n'est pas n'importe qui.

Ensuite, le passage qui évoque sa douleur face à la souffrance du prince subit des modifications lui

aussi. Non seulement le volume est augmenté d'un tiers, mais aussi l'auteur insiste davantage sur la douleur (« Traurigkeit », « chagrin », est renforcé par la formule tautologique « Weh und Traurigkeit » – « désespoir et chagrin ») et Henri, de subissant, est à nouveau devenu agissant (« legen musste » – « avait dû encercler son cœur » devient « il avait fait cercler son cœur par trois cerceaux de fer » – « hatte legen lassen ») :

1812 der hatte sich so be- trübt über die Ver- wandlung desselben, daß er drei eiserne Bande um sein Herz legen mußte, damit es vor Traurigkeit nicht zerspringe.  ⇒ 25 mots	trad. : Il avait eu tant de chagrin de cette transformation, qu'il avait dû en- cercler son cœur par trois cerceaux de fer, pour qu'il n'éclate pas de chagrin.	édition définitive Der treue Hein- rich hatte sich so betrübt, als sein Herr war in einen Frosch verwandelt worden, daß er drei eiserne Bande hatte um sein Herz legen lassen, damit es ihm nicht vor Weh und Traurigkeit zerspränge.  ⇒ 36 mots.	trad. : Le fidèle Henri avait eu tant de chagrin quand son maître avait été changé en grenouille qu'il avait fait cercler son cœur de trois cer- ceaux de fer pour empêcher que la douleur et le cha- grin ne le fissent éclater. (Natacha Rimasson-Fertin, vol. 1, p. 18)
--	--	---	---

Tableau 2

Si tout cela peut encore paraître peu palpable, la modification du passage qui évoque le moment où le jeune couple monte dans le carrosse, elle, est sans aucun doute significative :

Tableau 3

1812 Der Prinz setzte sich mit der Kö- nigstochter in den Wagen, der treue Diener aber stand hinten auf, so wollten sie in sein Reich fahren.	Le prince prit place dans le carrosse avec la fille du roi, alors que le fidèle serviteur se mit à l'arrière, ainsi ils voulurent retourner dans son royaume. .....	édition définitive Der Wagen aber sollte den jungen König in sein Reich abholen; der treue Heinrich hob bei- de hinein, stellte sich wieder hinten auf und war voller Freude über die Er- lösung.	trad. : Cette voiture de- vait emmener le jeune roi dans son royaume. Le fidèle Henri les fit monter tous les deux, reprit sa place à l'arrière de la voiture, et il se réjouissait de la délivrance de son maître..... (N. Rimas- son-Fertin, vol. 1, p. 18)
---	---	---	--

**Corona Schmiele**

Là aussi, le volume augmente. Mais surtout, le prince et la princesse, de leur côté, d'actifs (« der Prinz setzte sich mit der Königstochter... » – « le prince prit place avec la fille du roi »), deviennent passifs, de sujets ils deviennent objets. Le texte allemand de la version définitive dit : « der treue Heinrich hob beide hinein ». La traduction ne peut guère faire autrement que dire : « Le fidèle Henri les fit monter... », mais « hob sie hinein » veut dire bien plus : « les prit/ les souleva et les assit dans le carrosse ». Alors que la première version parlait d'une volonté du prince et de la princesse et leur donnait la fonction grammaticale de sujet de la phrase (« ils voulurent se rendre dans son royaume »), la version définitive en fait l'objet de la phrase et utilise le modalisateur « sollen » (« le carrosse devait les emmener dans son royaume »), sans qu'on sache quelle instance précisément l'exige. Mais il y en a une. Au-dessus des deux protagonistes.

**III. Quelle est l'intention de l'auteur que l'on peut deviner ?**

Que signifie tout cela et qui donc est Henri, qu'est-ce qui le caractérise ?

On nous dit explicitement qu'il est fidèle et qu'il est serviteur. Mais comment le récit définit-il ces termes ? La caractérisation implicite, par sa position pendant le voyage doit nous intéresser également : il reste invisible, tout en menant le jeu, qu'il conduise lui-même le carrosse ou pas. Il commande, fait avancer la machine, tout en restant invisible pour ses passagers. En outre, la petite modification apportée par Wilhelm dès l'édition de 1819 que nous venons de voir (il les prend, les soulève, les met dans le carrosse...) veut sans aucun doute suggérer que les personnages sont ses marionnettes, qu'il les manipule à sa guise, alors qu'eux-mêmes n'ont plus de volonté propre (« wollen » devient « sollen »). Il est donc, cocher ou non, le directeur de ce théâtre, le metteur en scène.

Cependant, il reste serviteur et n'a pas eu le pouvoir de délivrer son maître. S'il est capable de propulser ses sujets, s'il a donc de la puissance, il n'a pas pour autant de pouvoir. Et ce n'est pas ce à quoi il aspire.

Mais examinons de plus près à présent la définition de la fidélité que ce texte suggère. Comment se manifeste, comment se définit au juste cette qualité première, qui devient partie intégrante du nom ? Le texte est univoque sur ce point, s'il n'est pas explicite : sa fidélité, c'est essentiellement son empathie. C'est Henri qui souffre, non seulement avec les personnages, mais à leur place et de leur souffrance. Au

sujet du prince-grenouille lui-même, aucune souffrance n'est évoquée, alors que celle d'Henri domine complètement la deuxième partie du récit. Mais c'est Henri aussi qui se réjouit, si ce n'est pas vraiment du bonheur du couple, c'est du moins de la délivrance de son maître, alors que le bonheur des jeunes amoureux eux-mêmes n'est pas évoqué du tout.

Nous voilà en face d'une belle énigme : qui suis-je ?

Je ne suis que serviteur, mais c'est moi qui conduit ceux que je sers vers leur destin, c'est moi qui les manipule comme des marionnettes.

Je mène le jeu, mais on ne me voit pas.

Je n'ai pas de pouvoir, mais je suis puissant.

Et enfin : je suis fidèle et ma fidélité s'appelle empathie.

Osons à présent une hypothèse : ce ne peut être que l'auteur, et le portrait d'Henri est son portrait masqué, plus précisément : c'est Wilhelm Grimm qui se cache derrière le masque, tout en se dévoilant à travers lui. Osons un parallèle anachronique : comme le soutier de Kafka dans « Le disparu », lui aussi un portrait caché de l'auteur, qui fait avancer le bateau tout en restant caché au fond de la soute, Henri se caractérise par l'absence de pouvoir et par son souci de rester invisible (se tenant derrière les personnages), mais c'est néanmoins lui qui propulse les passagers vers leur destination, comme l'auteur fait avancer le récit. Nous sommes en face d'une mise en scène masquée de l'auteur comme humble serviteur et subalterne, doué néanmoins de puissance (*potentia*), mais non pas de pouvoir (*potestas*) : il ne peut pas délivrer son prince. Mais d'où lui vient cette puissance de manipuler les personnages et de les amener vers leur destination ? Elle ne peut qu'être liée à l'empathie, l'empathie étant l'essence même du personnage d'Henri : il n'est présent que par elle, il n'est qu'empathie, il n'a pas de contour au-delà. Or l'empathie se définit comme la puissance d'être affecté, par quelque chose que l'on ne vit pas soi-même.

Osons, pour mieux saisir, un autre parallèle, tout aussi anachronique : Thomas Mann appelle cette puissance d'être affecté par quelque chose que l'on ne vit pas soi-même en toute simplicité et sobrement « intérêt », en exploitant l'étymologie : « inter-esse » – « être entre », c'est-à-dire être dedans sans être dedans, et déclare cet « intérêt » « l'affect le plus violent », plus violent que l'amour<sup>14</sup> : et cet affect, c'est, pour Thomas Mann et son personnage Adrian Leverkühn, l'affect créateur. Si le pathos de

14 voir Adrian Leverkühn dans *Doktor Faustus*. – Thomas Mann (1947), p. 113

## Corona Schmiele

l'empathie a une face de miséricorde, l'autre face est celle du « désir ». Et l'art ne naît pas des aventures vécues, toujours selon Thomas Mann, mais seulement de ce regard passionné (qui est « désir » et souffrance). Il vaut mieux ne pas se trouver soi-même, comme Moïse bébé, dans un panier qui flotte sur les eaux, si on veut se rendre compte de ce que cette expérience signifie, encore moins si on veut en rendre compte : voilà l'exemple éloquent que Thomas Mann donne dans son roman « L'élui<sup>15</sup> ». C'est le narrateur-auteur, qui, bien à l'abri du danger, sait en prendre la mesure, précisément parce qu'il n'est pas concrètement impliqué. Comme Henri, cet auteur-narrateur souffre de la souffrance d'autrui, plus qu'autrui lui-même, et c'est cela qui le prédestine à raconter l'histoire. Mais il est bien en dedans néanmoins, non pas au-dessus, comme le serait un dieu, un narrateur olympien. Il ne crée pas l'univers par son pouvoir, mais son « être dedans » tout en restant étranger à l'événement (son intérêt, son regard passionné) lui donne une puissance, qui est puissance créatrice.

Si Wilhelm a tenu, pour l'édition de 1837, à introduire, comme début du conte et du recueil la belle formule que nous avons citée plus haut : « Dans l'ancien temps, quand les désirs s'exauçaient encore » (Guerne, vol. 1, p. 11). – « Dans les temps anciens, quand les souhaits servaient encore à quelque chose » (Rimasson-Fertin, vol. 1, p. 15) – « In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat », ce n'est pas seulement pour lui donner une valeur programmatique, pour introduire une note sceptique ou nostalgique dans l'univers des contes, ou pour semer un léger doute quant à leur dénouement invariablement heureux ; la raison profonde en est une autre. Il faut, pour la comprendre, savoir que le mot « Wunsch » même contient tout ce que nous venons d'évoquer. Certes, il veut dire désir ou souhait ou vœu. Mais en allemand médiéval, il signifie tout d'abord « puissance créatrice<sup>16</sup> » *potentia*. Les Grimm, lexicographes passionnés, étaient fins connaisseurs de toutes les facettes des mots, de toutes les sédimentations de leur sens, ils savaient les placer avec exactitude. Et on peut supposer qu'en mettant cette formule en exergue dans ce conte, Wilhelm voulait redonner vie à l'identité première

15 Voir Thomas Mann (1951). C'est lors du sauvetage du bébé Grégoire qui a été, tel Moïse, abandonné sur les eaux par les siens, le narrateur nous fait part de ces réflexions.

16 Vonessen, F. : « *Als das Wünschen noch geholfen hat* ». *Überlegungen im Anschluss an Leopold Ziegler*. In : Klaus Nagorni/ Ralf Stieber (dir.) (1996), p. 125-148, p. 141 Voir également op.cit., p. 142 : l'auteur y dit que si on vit sous l'empire d'un seul et unique désir, ce désir est exaucé. (Wenn man « aus der Alleinherrschaft eines einzigen, großen Wunsches » lebe, dann werde dieser auch erfüllt.)

*Op., cit.*, p.143: au sujet du mot « Wünschelrute » (« baguette de sourcier ») : « mit ihr verfügt man über die Macht es [das Gesuchte] zu finden. ». L'auteur souligne le lien étymologique entre « Wünschelrute » et « Rute » (appellation du pénis en allemand) : « Nun wurde mit diesem selben Wort [Rute] auch das bezeichnet, was heutige Lexika [...] als *penis* bezeichnen. Diese Wendung [...] betont, dass das Organ, auf das sie weist, Macht, sogar Schöpferkraft hat. »

entre désir et puissance créatrice, c'est-à-dire aussi entre le désir et son exaucement. Nous pouvons donc conclure que ce mot « Wunsch » – « désir » ne désigne rien d'autre non plus que cette même empathie ardente, cette puissance d'être affecté qui caractérise essentiellement Henri.

Le conte contiendrait donc, en cryptogramme, la signature de son auteur, Wilhelm Grimm, selon un procédé courant dans la littérature<sup>17</sup>, un autoportrait cryptique<sup>18</sup>.

Si ce conte attribue à Henri l'épithète « fidèle », définissant cette fidélité comme empathie, et celle-ci en dernier lieu comme puissance créatrice, on ne peut pas s'empêcher de penser que Wilhelm s'entretient ainsi secrètement avec son frère Jacob, opposant aux protestations de « fidélité » de celui-ci que l'on connaît (la fidélité aux sources, la prétention d'avoir simplement fidèlement retranscrit les contes, tels qu'on les leur avait transmis), une « fidélité » autre ; à l'authenticité du conte populaire, prétendue par Jacob, une authenticité<sup>19</sup> différente, que l'on pourrait qualifier d'existentielle.

En effet, Wilhelm semble répondre, par le conte « Le roi grenouille ou Henri-de-fer » une fois pour toutes à cette question de la fidélité. Il semble dire: « Je ne peux pas prétendre avoir repris fidèlement les récits tels qu'ils sont venus à moi, comme Jacob le fait. J'y suis intervenu. J'ai manipulé, j'ai remanié le matériel à ma guise. Mais ce faisant, je reste néanmoins humble serviteur et fidèle à ma façon, faisant miennes les souffrances et les joies de mes personnages, tout en cherchant à me rendre invisible, à disparaître derrière le texte et derrière les protagonistes, soucieux ne pas mêler ma personne à leur histoire. Ma fidélité, c'est l'empathie avec eux, et c'est grâce à elle que mes récits prennent vie et deviennent authentiques. » – En somme une conception de ce qu'est un auteur et une esthétique de

17 Littérature (médiévale ou même moderne). L'exemple le plus célèbre en est peut-être, pour la littérature française, les acrostiches du nom de Villon dans ses ballades La signature, on l'attendrait plutôt à la fin, sous l'œuvre, et en effet, chez Villon, l'acrostiche se trouve à la fin, dans l'envoi ! – Le dernier conte du recueil, KHM 200, « Der goldene Schlüssel », lui aussi, contient une énigme, qui pourrait avoir un rapport avec le sens caché des contes.

18 comme on en trouve fréquemment dans la peinture. Ne citons que Botticelli et son tableau « L'Adoration des mages ».

19 Jacob Grimm traite cette question épineuse de la « fidélité » d'une façon qui revient à un aveu d'infidélité, mais probablement malgré lui. Il écrit à son ami Arnim en 1812, qui avait mis en doute la possibilité même d'une fidélité aux sources par en donner une définition que son ami a dû lire comme un aveu : « Nous en venons à parler, à présent, de la fidélité. Une fidélité mathématique est totalement impossible [...], mais cela importe peu, car, nous le sentons bien, la fidélité est quelque chose de vrai, et non pas une pure apparence [...]. Tu ne peux jamais conter de façon parfaitement conforme, pas plus que tu ne peux casser un œuf sans qu'il reste du blanc collé à la coquille ; c'est le propre de toute chose humaine ; et c'est la forme qui change toujours. La vraie fidélité consisterait, pour rester dans mon image, à ne pas briser le jaune d'œuf. Si tu doutes de la fidélité de notre livre de contes, tu ne dois pas douter de cette dernière, car elle existe. En ce qui concerne celle qui est impossible, un autre que nous aurait raconté une nouvelle fois autrement, en grande partie avec d'autres mots, et nous-mêmes aurions raconté autrement, mais pas moins fidèlement, car en substance [« in der Sache »] rien n'a été ajouté ou tourné autrement » Vu le moment où a lieu cet échange, il faut imaginer que pendant que Jacob proteste de sa fidélité, Wilhelm est en train de « raconter autrement » les histoires, de remanier le matériel. » Ds.: Steig, R. et Grimm, H. (Éd.) (1904), p. 255. Trad.: C.S.

**Corona Schmiele**

la production assez moderne qui anticipe bon nombre de réflexions théoriques et philosophiques du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette hypothèse peut paraître audacieuse, si on ne regarde que le conte qui fait l'objet de la présente étude, mais elle se trouve confortée par une lecture attentive de l'ensemble du recueil. En fait, à maintes reprises, on y retrouve, en filigrane, une réflexion masquée sur le statut de l'auteur, sur sa nature, sur la fonction de l'art pour l'artiste lui-même et pour son public, du point de vue de la production comme du point de vue de la réception, ainsi que sur la nature de la créativité et les sources qui l'alimentent<sup>20</sup>. À d'autres endroits du recueil, on subodore également un dialogue, sinon une controverse masquée, entre Wilhelm et son frère Jacob, qui avait une conception si différente du travail sur les contes : vis-à-vis de Jacob, qui ne s'en est peut-être point aperçu, Wilhelm justifie à plusieurs endroits sa propre manière de faire. Deux conceptions de l'authenticité s'y confrontent : l'authenticité existentielle de l'écriture de Wilhelm et l'authenticité du conte populaire, recherchée par Jacob, mais qui est plus une fiction et une utopie que le résultat d'une recherche scientifique.

Ce n'est pas l'endroit ici pour entrer dans le détail de cette constatation<sup>21</sup>. Mais, à y regarder de près, les réflexions de Wilhelm vont loin. Il va jusqu'à dire que le parasitisme est non seulement une forme de créativité légitime, mais peut-être la seule possible ; que la conscience d'être tributaire d'un autre est la condition même de toute originalité<sup>22</sup>. Cela fait comprendre que l'apparente dichotomie entre l'humilité du « serviteur » et sa puissance est en fait une identité, les deux n'étant que les deux faces d'une même médaille. En rédigeant les contes, Wilhelm se voit, non pas comme génie original qui inventerait tout, mais comme auteur néanmoins, qui, s'il ne crée pas de toutes pièces, a pourtant la faculté de re-donner vie. L'humilité que donne la conscience que l'écriture n'est toujours que lecture, que l'auteur n'est qu'un metteur en scène de pièces préexistantes explique son désir de s'effacer. Mais Wilhelm a en même temps (contrairement à Jacob) l'audace et l'orgueil de se considérer comme auteur. Le conte d'« Henri-de-fer » le dit bien : ce « Wünschen », ce désir-là « sert encore à quelque chose » (trad. Rimasson-Fertin) : il est ce qui donne chaleur au récit et lui confère ainsi son authenticité.

---

20 Pour plus de détails, voir : Corona Schmiele, *Masques et métamorphoses de l'auteur dans les contes de Grimm*. Presses universitaires de Caen, Caen 2016.- Pour ne citer qu'un exemple : KHM 192, *Der Meisterdieb*.

21 *Ibid.*

22 Voir «Le roitelet» (KHM 171).

## Références bibliographiques

Bettelheim, B. (1977). *Kinder brauchen Märchen*, Stuttgart: DTV.

*Contes pour les enfants et la maison* des frères Grimm (2009). Traduction et édition : Natacha Rimasson-Fertin, Paris : Corti, « Merveilleux », 2 vol. (cité dans le texte : Rimasson-Fertin +vol., en chiffres romains, + p.).

Dehrmann, M.-G. (2015). *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter.

Grimm, Brüder. *Kinder und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810* (2007). Éd. et commentaires: Rölleke, H., Stuttgart: Reclam.

Grimms Deutsches Wörterbuch. [En ligne] Consulté le 12 -02 – 2017, URL :< <http://germazope.uni-trier.de/Projekte/DWB> >, cité dans le texte comme DWB, avec l'indication du volume (vol.) et de la colonne (col.).

Gutter, A. (1976). *„Es ist ein Band von meinem Herzen...“ Zur Bedeutung des Märchens „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ für die Psychohygiene*, Solothurn: Schriften zur Kinder- und Jugendliteratur.

J. et W. Grimm, *Les Contes* (1986). Traduction et présentation : Armel GUERNE, Paris : Flammarion, 2 vol. (cité dans le texte : GUERNE + vol., en chiffres romains + p)

Mann, Th. (1947). *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Stockholm: Bermann-Fischer.

Mann, Th. (1951). *Der Erwählte*, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Röhrich, L. (1987). *Wage es, den Frosch zu küssen! Das Grimmsche Märchen Nr eins in seinen Wandlungen*. Köln: Diederichs.

Scherf, W. (1993). *Warum eröffnet der Froschkönig die Kinder- und Hausmärchen?* In Schober, O. *Abenteuer Buch*, Bochum: Kamp, pp. 145 - 157.

Schmiele, C. (2016). *Masques et métamorphoses de l'auteur dans les contes de Grimm*. Presses universitaires de Caen : Caen.

Steig, R. et Grimm, H. (Éd.) (1894-1913). *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*. Vol. 1– 3.

**Corona Schmiele**

Stuttgart: Cotta. In Vol. 3 (1904) . *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*.

Strodtmann, A. « Für Erwachsene gedacht, aber den Kindern vorgelesen », *Berliner Tagesspiegel* 13.09.1999 [En ligne], Consulté le 24 -02 - 2017 URL : <http://www.tagesspiegel.de/kultur/fuer-erwachsene-gedacht-aber-den-kindern-vorgelesen-ein-klassiker-im-wandel-der-zeiten/92026.html>.

Vonessen, F. (1996). « *Als das Wünschen noch geholfen hat* ». *Überlegungen im Anschluss an Leopold Ziegler*. In NAGORNI, K./ STIEBER, R. (dir.) : *Das selbstverständliche Wunder : Die Welt im Spiegel des Märchens*, Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, pp. 125-148.