

## Réflexions esthétiques sur la notion d'utopie dans quelques contes romantiques allemands

Bénédicte ABRAHAM

Décrire un monde utopique est une constante de la littérature depuis l'Antiquité gréco-latine et les auteurs de contes romantiques allemands ont été, eux aussi, séduits par l'écriture de l'ailleurs. L'étymologie latine du terme « ailleurs » renvoie à l'idée de l'autre supposé meilleur<sup>1</sup> et rejoint ainsi la signification du néologisme forgé par Thomas More en 1516. L'utopie désigne un non-lieu plus heureux, conçu par l'esprit humain, susceptible de pallier les déficiences de la réalité, le plus souvent dans l'ordre politique ou social. La littérature ne fait que confirmer l'équivalence qui existe entre l'utopie et la conception d'une société idéale. Souvent bibliques ou religieuses, les sources de l'utopie occidentale se trouvent au jardin d'Eden, puis dans la quête du Paradis terrestre, dans les îles fortunées et autres pays de Cocagne, et c'est chez Platon qu'il faut chercher les prémisses d'une version laïque de la société idéale. L'ouvrage de Thomas More<sup>2</sup>, qui constitue le paradigme de l'utopie classique et inaugure la naissance officielle de l'utopie comme genre littéraire, confirme la vocation politique du genre. Son récit décrivant « la meilleure constitution d'une République », située sur la nouvelle île d'Utopie, donne au terme « utopie » la signification d'un espace le plus souvent insulaire et remarquable par sa nouveauté – « île nouvelle » – et destiné à illustrer une organisation exemplaire de la cité – c'est-à-dire un espace politique. Les successeurs de More vont s'employer à décrire et même parfois à construire ce « splendide nouveau monde ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire, dans un chapitre de *Candide ou l'optimisme*, décrit à son tour une société idéale située en Eldorado, où l'on voit Candide et son compagnon de voyage, Cacambo, – l'utopie étant le plus souvent découverte au cours d'un voyage – conviés

---

<sup>1</sup> E. Baumgartner – P. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 812.

<sup>2</sup> Th. Morus, *Utopia*, Frankfurt/Main, Insel Verlag, 1992.

à des repas plantureux, regarder les femmes faire l'amour avec des singes, admirer l'organisation sociale et politique et repartir de l'île avec des pièces d'or. Il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que le mot « utopie » s'inscrive résolument dans le vocabulaire politique et social.

Tous ces récits montrent comment l'utopie consiste à faire reculer, grâce au pouvoir de l'imaginaire, les limites du possible et, par la poursuite de l'idéal social, à refuser la réalité de l'humain, sa finitude et ses imperfections. Si les récits utopiques centrent leur propos autour de la conception d'une société idéale ou d'une communauté politique, le conte, qui s'intéresse plutôt à l'initiation d'un individu, semble s'écarter a priori de ce qu'on entend traditionnellement par littérature utopique, dans la mesure où l'utopie, contrairement au conte, est rarement « individualiste », mais présente plutôt des individus unis et semblables au service d'une cause commune. Par ailleurs, le conte ne nomme, à véritablement parler, ni les personnages ni les lieux qui l'habitent, alors que les récits utopiques cités plus haut nomment les uns et les autres. Il apparaît dès lors comme une forme extrême de l'utopie, s'avouant comme telle, alors que More, par exemple, cherche à conférer à son récit un caractère authentique et à dissimuler habilement son caractère fictionnel. Le conte ne cache pas son caractère utopique et ne passe donc pas par les détours du romanesque, puisqu'il lui faut aller vite et obéir à la loi de brièveté du genre. Enfin, le conte n'a pas de vocation sociale ni politique franchement avouée. Certes, une éthique s'en dégage, mais ce n'est pas là l'intention première d'un genre qui cherche avant tout à enchanter ses lecteurs, et à les projeter, en ayant recours à un langage imagé, dans un ailleurs poétique.

### *I. La quête de l'ailleurs dans les contes romantiques allemands*

La quête d'un ailleurs sous-tend néanmoins de nombreux contes romantiques allemands qui projettent d'emblée le lecteur, par leur formule initiale, « Es war

einmal »<sup>3</sup>, dans un non-lieu et un non-temps<sup>4</sup>. Cette recherche d'un ailleurs est la réponse que les romantiques allemands apportent à leur profonde expérience de la déception que Pierre Péju énonce ainsi :

Non ! La terre ne peut se réduire au terre à terre ! Et l'énigme débordera toujours toutes les explications ! Immense, immense déception ! [...] L'ailleurs, évoqué ou invoqué par les romantiques allemands, n'est pas inaccessible : l'Ailleurs hante l'ici-même<sup>5</sup>.

Cet appel à un ailleurs, qui constitue l'une des caractéristiques du mouvement romantique allemand, rend compte du désir de retrouver une origine perdue, de retourner à l'essence des choses et du langage, mais aussi du souci d'un retour au passé comme une façon d'accueillir ce qui vient, ce qui peut encore venir<sup>6</sup>. Le conte, selon Winfried Freund, épouse ce double mouvement :

Le conte constitue le plus souvent un contrepoint au quotidien, soit sous la forme d'une fuite dans l'idylle, soit sous la forme d'un univers où domine le désir et tourné vers l'avenir<sup>7</sup>.

Pierre Péju a désigné la nostalgie des romantiques allemands, qui est, paradoxalement tournée vers l'avenir, comme une « nostalgie prospective »<sup>8</sup>. L'essayiste dit même, à propos des contes des frères Grimm, qu'ils constituent une tentative pour que « le plus lointain ressurgisse dans l'actuel et [pour] faire de ce lointain une clef capable d'ouvrir aussi l'avenir »<sup>9</sup>. Le désir du retour vers le passé qui sous-tend les récits romantiques allemands est une façon de penser le futur.

---

<sup>3</sup> « Il était une fois ».

<sup>4</sup> A. Jolles : « Le lieu est nulle part et partout, le temps toujours et jamais », *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 35.

<sup>5</sup> P. Péju, *Lignes de vie. Récits et existence chez les romantiques allemands*, Paris, Corti, 2000, p. 24.

<sup>6</sup> Novalis, « Das echte Märchen muss zugleich prophetische Darstellung – idealische Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft », « Romanlehre und Poesie », *Fragmente zur Poetik*. Stuttgart, Reclam, 1986, p. 257. [« Le véritable conte doit être en même temps une représentation prophétique, une représentation idéale. Le vrai faiseur de contes voit dans l'avenir », traduction B. A.]

<sup>7</sup> W. Freund : « Das Märchen gilt meistens als Gegenbild zum Alltag entweder in der Form von einer Flucht in die Idylle oder in der Form von einer vorausblickenden Wunschwelt », *Deutsche Märchen. Eine Einführung*, München, Fink, 1996, p. 7.

<sup>8</sup> P. Péju, *Lignes de vie...*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*

L'ailleurs utopique des romantiques allemands possède une dimension temporelle, alors que les récits utopiques traditionnels font d'un espace souvent clos et difficilement inaccessible l'ailleurs meilleur auxquels les hommes aspirent.

Explorer la part d'utopie dans le conte romantique allemand peut étonner, dans la mesure où l'utopie semble s'épanouir de préférence au sein du genre romanesque et trouver plutôt la faveur des auteurs anglo-saxons, tant il est vrai que les trois utopies fondatrices du genre souvent citées sont celles de Thomas More (*Utopia*), de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*) et de Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*). Il existe pourtant des épisodes utopiques dans les différents contes que nous avons choisi d'étudier. Niant, comme une utopie, les données spatio-temporelles<sup>10</sup>, les contes de Jacob et Wilhelm Grimm, celui de Friedrich de la Motte-Fouqué ou encore de Clemens Brentano, affirment le monde absolu du désir, ils affectionnent les renversements de situations (*der Arme und der Reiche*), les Pays de Cocagne (*Frau Holle, Hänsel und Gretel*), les îles bienheureuses auxquelles les personnages accèdent après avoir surmonté une violente tempête (*Undine*), les mondes à l'envers où les animaux sont traités à l'égal des humains (*Gockel und Hinkel*).

Témoignant d'une extrême réticence à nommer ou à dater, le conte nie la biographie de ses personnages, le plus souvent réduits à des types ou à une fonction et soumis à la règle de l'anonymat ; niant la chronologie, il ne fait pas de différence entre sept jours et sept ans, entre « très longtemps » et « le lendemain » ; il ne précise pour ainsi dire jamais la topographie, et les lieux sont souvent, et sans autre précision, une maison, un château, une forêt, une fontaine, un puits... Le conte s'offre aux romantiques allemands comme un espace de liberté, un espace de défoulement heureux de l'écriture et de l'imagination, qui permet que se déploie l'enfant qu'ils recherchent en eux ; le conte leur propose un ailleurs de l'écriture, un espace où

---

<sup>10</sup> « Ainsi, il ne peut vivre que dans un nulle part et un jadis qui représentent le temps et l'espace annulés [...]. Comme une utopie, il nie les données immédiates de l'expérience dont le temps et l'espace sont les premiers fondements et il affirme un autre temps et un autre espace, dont il révèle, par toutes ses formules, qu'ils sont en réalité un ailleurs et un avant », M. Robert, « Un modèle

l'écriture elle-même devient aventure. Comment les frères Grimm, le baron Friedrich de la Motte Fouqué et Clemens Brentano donnent-ils forme à l'ailleurs au sein de contes aussi différents que les *Kinder-und Hausmärchen*<sup>11</sup> (1812), *Undine*<sup>12</sup> (1811) et *Gockel und Hinkel*<sup>13</sup> (1811) ?

## II. Le récit de Friedrich de la Motte Fouqué *Undine* ou l'échec de l'utopie

On peut dire que ce récit illustre une forme d'échec de l'utopie. Les quelques scènes représentant une idylle ou une île bienheureuse contiennent aussi toujours des menaces et sont vite interrompues par l'arrivée d'un inconnu ou l'annonce d'une tempête violente qui vient mettre un terme au calme ambiant. La fin tragique qui caractérise le récit souligne l'amour impossible entre Huldbrand et Undine et marque le retour de chacun des personnages à leur élément ou lieu d'origine – Huldbrand retourne à la terre et Undine rejoint les eaux.

C'est assurément à travers le personnage d'Undine que l'utopie cherche à se dire dans ce récit. Undine, avant d'être le personnage éponyme d'un récit qui connut le succès que l'on sait, bien au-delà même du XIX<sup>e</sup> siècle, illustre le mythe de l'union entre un humain et un être lié à l'eau. Beaucoup d'éléments du mythe d'Undine sont issus du mythe de Mélusine (Moyen-Âge) et de mythes antiques (déesses des eaux, nymphes). Ce mythe manifeste la quête d'un ailleurs ; à travers Undine, les hommes rêvent d'une perfection féminine absolue, qui réunirait en elle l'enfant mutin, innocent, insouciant et la femme soumise, fidèle, stable, qui serait leur œuvre, créée par eux à partir de la matière. Undine incarne l'impossibilité de cette union entre l'enfant, proche de la nature, et la femme. Elle est en osmose avec l'élément naturel dont elle est issue, éloignée de la frivolité de Bertalda, autre personnage féminin du récit qui n'est jamais caractérisé que par ses attributs culturels (bijoux, parures et

---

romanesque : le conte de Grimm », *Association internationale pour la liberté de la culture*, n° 185, 1966, p. 25.

<sup>11</sup> J. und W. Grimm, *Ausgewählte Kinder-und Hausmärchen*, Stuttgart, Reclam, 1981.

<sup>12</sup> F. de la Motte Fouqué, *Undine*, Stuttgart, Reclam, 1983.

<sup>13</sup> C. Brentano, *Gockel und Hinkel*, Stuttgart, Reclam, 1986.

beaux vêtements). C'est dans la rencontre avec la société et la culture (Bertalda) que l'amour entre Undine et Huldbrand échoue. Plus le récit progresse, plus Undine devient femme et plus elle perd ce qui, initialement, attire le chevalier de Huldbrand, à savoir sa sensualité, sa personnalité mutine et cabotine, sa grâce et sa beauté naturelles, et plus Huldbrand se rapproche de Bertalda, dépourvue, certes, du charme d'Undine, mais aussi de son étrangeté. L'étymologie du prénom du personnage<sup>14</sup> renvoie au désir d'un retour aux origines païennes, mais Undine est aussi orientée, après son baptême et son mariage qui lui octroie l'âme dont elle était privée en tant qu'élément naturel, vers l'avenir de l'au-delà chrétien, elle entre alors pleinement dans la communauté des chrétiens ayant foi en l'immortalité de l'âme. L'utopie, dans *Undine*, est de nature temporelle et renvoie à l'au-delà chrétien, à un ailleurs du salut de l'âme. L'utopie sur terre, n'étant pensable, semble-t-il, que de façon épisodique et toujours troublée par l'arrivée d'un personnage ou d'un phénomène naturel.

Le récit s'ouvre sur la description d'un lieu idyllique, où l'on voit un vieux pêcheur réparer ses filets. Le conte s'avoue d'emblée comme utopie, non seulement en raison de la formule initiale traditionnelle (« Il y a peut-être cent ans de cela, il était une fois »<sup>15</sup>) qui situe la scène dans un ailleurs temporel et spatial indéterminé, mais aussi en raison du personnage présenté uniquement dans sa fonction de pêcheur, et soumis, comme de nombreux personnages du conte, à la règle de l'anonymat. L'emploi de l'imparfait contribue à donner à la scène une sorte de stabilité et d'harmonie, caractéristiques de l'ailleurs utopique. A la beauté du paysage s'associe sa fertilité. Le pêcheur vit dans une contrée fertile et luxuriante, bordée par l'élément vital qu'est l'eau, et sur ce sol verdoyant, la végétation peut croître et s'épanouir. L'union entre la mer et la terre est heureuse comme le suggère une métaphore de nature érotique. C'est aussi un paysage lumineux, et l'ombre,

---

<sup>14</sup> « unda » signifie « vague ».

<sup>15</sup> F. de la Motte Fouqué, « Es mögen nun wohl schon viele hundert Jahre her sein, da gab es einmal », *Undine*, p. 5.

lorsqu'elle existe, est rafraîchissante. Seule l'évocation de la forêt proche et menaçante, en raison des créatures étranges qu'elle est supposée abriter, vient assombrir l'idylle initiale et piper le caractère utopique de l'incipit. L'harmonie et le calme de la scène sont bientôt troublés par l'arrivée d'un mystérieux chevalier. Une fois de plus, l'utopie, dans le récit, n'est jamais qu'amorcée et toujours menacée. Cette impression se confirme au chapitre 5, où le thème de l'insularité utopique ressurgit, mais est présentée comme une vue de l'esprit, comme le narrateur le rappelle dans son commentaire initial :

Tu es peut-être déjà, cher lecteur, après bien des péripéties, parvenu en un lieu où tu te sentais bien, où ton amour inné pour la paix d'un foyer ressurgissait en toi, où tu pensais que ton pays fleurissait, avec toutes les fleurs de l'enfance et l'amour le plus pur et le plus profond, des riches sépultures et qu'il devait bon faire vivre en ce lieu et y bâtir une maison. Que tu te sois fourvoyé et aies dû ensuite regretter amèrement cette erreur, nous n'en parlerons pas ici, et tu ne dois pas laisser s'assombrir ton humeur en raison de cet arrière-goût amer<sup>16</sup>.

Après la tempête, la presqu'île marécageuse est devenue une île coupée du monde, lieu propice à la vie en utopie, où peuvent s'exprimer des tendances régressives. Au chapitre 9, l'île est comparée à un berceau. Le chevalier y vit de la chasse et de la pêche et la vie utopique sur l'île équivaut à un retour à la nature. L'harmonie et l'entraide entre les générations caractérisent encore la vie insulaire :

Les vieux se sentaient en confiance auprès des deux jeunes gens. Ils leur semblaient être de jeunes mariés qui les assisteraient dans leur vieillesse sur cette île coupée du monde<sup>17</sup>.

Le récit présente bien l'utopie comme une chimère vouée à disparaître, ce que suggère l'emploi, à cet endroit, du conditionnel et de locutions modalisatrices

---

<sup>16</sup> « Du bist vielleicht, mein lieber Leser, schon irgendwo, nach mannigfachem Auf- und Abtreiben in der Welt, an einen Ort gekommen, wo dir es wohl war ; die jedwedem eingeborene Liebe zu eignem Herd und stillem Frieden ging wieder auf in dir ; du meintest, die Heimat blühe mit allen Blumen der Kindheit und der allerreinsten, innigsten Liebe wieder aus teuren Grabstätten hervor und hier müsse gut wohnen und Hütten bauen sein. Ob du dich darin geirrt und den Irrtum nachher schmerzlich abgebüsst hast, das soll hier nichts zur Sache tun, und du wirst dich auch selbst wohl mit dem herben Nachschmack nicht freiwillig betrüben wollen », *ibid.*, p. 27.

<sup>17</sup> « Die Alten hatten sich in die Vertraulichkeit der beiden jungen Leute gefunden ; sie kamen ihnen vor wie Verlobte oder gar wie ein Ehepaar, das ihnen zum Beistand im Alter mit auf der abgerissenen Insel wohne », *ibid.*, p. 52.

destinées à montrer que le narrateur prend ses distances par rapport aux pensées du personnage et n'adhère pas à l'illusion utopique.

Il lui semblait qu'il n'existait pas de monde au-delà de ces flots ou qu'il n'était plus possible de parvenir à une union avec d'autres humains<sup>18</sup>.

Comme au premier chapitre, l'harmonie ne dure pas et un élément vient la perturber (« Mais un trouble finit par survenir »<sup>19</sup>) La réserve de vin s'épuise peu à peu : « Désormais, toute la réserve de vin était épuisée »<sup>20</sup>. Point ici de repas plantureux arrosés de bons vins, mais la frugalité domine et, pour finir, il faut comme un miracle d'Undine pour que leur parvienne un tonneau rempli de vin.

Undine, dans l'éternelle enfance qu'elle représente et qui rend difficile la confrontation avec la société, est le non-lieu et le non-temps de l'utopie dans le récit romantique de la Motte-Fouqué. Représentant l'étrangeté, elle est cette autre venue d'ailleurs, en laquelle le chevalier de Huldbrand désire initialement se perdre, afin de sortir de son moi social étriqué et d'accéder à une fugace union avec l'infini. Dans son jeu d'apparition et de disparition, de présence absence, Undine reflète bien le mouvement de l'utopie qui n'existe que dans l'imagination des hommes et semble menacée dès qu'elle prend forme concrète, la vie en utopie finissant par ennuyer. Undine est caractérisée par son appartenance à un double univers : celui des éléments naturels et celui des humains. C'est un être de l'entre-deux, qui joue de l'alternance que lui propose cette caractéristique qu'elle est seule à posséder. C'est justement parce qu'elle n'a pas de lieu précis, c'est parce qu'elle transgresse en permanence les différents univers qu'elle inquiète Huldbrand après l'avoir séduit pour les mêmes raisons. En raison de sa nature originelle et atemporelle, Undine donne forme à l'utopie dans le récit de la Motte Fouqué ; elle est cet être imaginaire exprimant une réalité humaine, de même que l'utopie se présente sous la forme

---

<sup>18</sup> « Ihm war zumute, als gäbe es keine Welt mehr jenseits dieser umgebenden Fluten oder als könne man doch nie wieder da hinüber zur Vereinigung mit andern Menschen gelangen », *ibid*, p. 28.

<sup>19</sup> « Es kam aber doch endlich eine Störung hinein », *ibid*. p. 29.

<sup>20</sup> « Nun war aber der ganze Vorrat zu Ende gegangen [...] », *ibid*. p. 29.

d'une conception imaginaire compensatoire de la réalité. En raison de ses origines lointaines et mystérieuses, Undine constitue un contrepoint à la réalité quotidienne, à l'univers simple et pieux des pêcheurs. Elle est constamment présentée comme un être changeant et lunaire, un être insaisissable et léger ; des mouvements graciles signalent toujours ses déplacements dans l'espace et elle apparaît toujours dans des lieux symbolisant des seuils, des passages, mais aussi des ouvertures, comme la fenêtre ou la porte. La porte est souvent symbole, dans le récit, de la frontière entre le monde humain et le monde surnaturel, comme cette réplique d'Undine, au sujet de son oncle Kühleborn, prince des eaux et frère de son père, le dit : « Et la seule porte qui puisse le mener à nous est ce puits »<sup>21</sup>. Undine est cet être insaisissable ouvrant sur un autre monde et qui ne peut se définir que par ce qu'elle n'est pas. A Bertalda qui la soupçonne d'être une sorcière, une magicienne aux pouvoirs maléfiques, elle répond : « Je ne suis pas une sorcière, il suffit de me regarder »<sup>22</sup>, et elle affirme : « Je ne suis pas un fantôme »<sup>23</sup>. Par son baptême, et en dépit de son origine païenne et de son refus de porter le nom chrétien de Deborah que ses parents adoptifs voulaient lui donner, Undine incarne encore l'utopie d'une forme de syncrétisme entre éléments chrétiens et païens. Elle est souvent qualifiée de « cher ange »<sup>24</sup>, appellation qui fait bien d'elle un être entre deux mondes et, à la fin, le récit ne la nomme plus que « la drôle de voyageuse », « la blanche voyageuse »<sup>25</sup>. Pour finir, elle se sépare du chevalier de Huldbrand, un instant séduit par l'infini qu'elle représente, mais qui reste, lui, ancré dans le temps et attaché à la culture. La petite source finale par laquelle elle manifeste encore sa présence absence au monde de la nature et des humains rappelle que l'utopie prend forme au sein d'un personnage incarnant l'union heureuse entre un humain et un esprit élémentaire qui n'existe, en dernière instance, que dans la réalité d'une écriture métaphorique. Undine devient la muse de

---

<sup>21</sup> « Und die einzige Tür, die er zu uns hat, ist jener Brunnen », *ibid.* p. 43.

<sup>22</sup> « Ich bin auch *keine* Hexe ; seht mich nur darauf an », *ibid.* p. 65 [c'est nous qui soulignons].

<sup>23</sup> « Ich bin *kein* Gespenst », *ibid.* p. 66 [c'est nous qui soulignons].

<sup>24</sup> « lieber Engel ».

<sup>25</sup> « die seltsame Wanderin », « die weiße Wanderin », *ibid.* p. 67.

Fouqué<sup>26</sup>, lui fournissant une source de métaphores aquatiques et marines, dont une des plus récurrentes est la métaphore du torrent de larmes qui submerge Undine à maintes reprises. Par cette métaphore, le narrateur dit l'appartenance d'Undine aux deux mondes qu'elle échoue, dans l'histoire, à réunir. Undine représente la poétisation de la nature et du monde, telle que la souhaitaient les romantiques allemands qui tournèrent le dos à une trop grande rationalisation du monde. Elle manifeste le mouvement d'opposition au rationalisme ambiant et le désir de renouer avec les forces obscures de l'homme et de l'univers. Par elle, Fouqué fait l'apologie du rêve, de ce que Albert Béguin appelle, à propos des romantiques allemands, la « confiance accordée à l'irrationnel ». Undine associe les deux pôles utopiques de l'idéal et de l'irréel, elle est cette présence absente, cette réalité irréelle, cet ailleurs nostalgique, cette altérité sans identification qui caractérisent l'utopie.

### *III. La notion d'utopie dans quelques contes des frères Grimm*

L'utopie ne prend sens que dans un rapport avec la réalité qu'elle vient corriger ou dont elle veut pallier les insuffisances. Dans les contes des frères Grimm, l'ailleurs est invoqué ou désiré pour combler un manque de nature affective ou matérielle qui caractérise souvent l'incipit de ces brefs récits. Dans le conte *Marienkind*, par exemple, le bûcheron et sa femme n'ont pas de quoi nourrir leur petite fille :

Ils étaient si pauvres qu'ils ne mangeaient plus leur pain quotidien et ne savaient pas ce qu'ils allaient lui donner à manger<sup>27</sup>.

De cette situation initiale problématique naît l'utopie d'un Eden quasi biblique, où l'on voit la Vierge Marie apparaître au bûcheron et lui proposer d'emmener sa fille

---

<sup>26</sup> H. Heine : « Diese Undine könnte man als die Muse der Fouquéschen Poesie betrachten » [« On pourrait considérer cette Ondine comme la muse du poète Fouqué »], cité par Ruth Fassbind-Eigenherr, *Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir*, Stuttgart, Heinz Verlag, 1994.

<sup>27</sup> J. und W.Grimm, *Kinder-und Hausmärchen*, « Marienkind », Stuttgart, Reclam, 1981, p. 9 [« Sie waren so arm, dass sie nicht mehr das tägliche Brot hatten und nicht wussten, was sie ihm sollten zu essen geben »].

avec elle au Ciel, afin de pourvoir à ses besoins. Au manque et à la misère du début du conte s'opposent bientôt, en un contraste très marqué, la richesse et l'opulence :

Elle se sentait bien en ce lieu, mangeant de la brioche et buvant du lait et ses habits étaient d'or et les anges jouaient avec elle<sup>28</sup>.

Cette description n'est pas sans rappeler la description du pays de miel et de lait évoqué dans la Genèse. Mais, à la différence du genre utopique, caractérisé par la stabilité édénique et l'absence de crise, le conte, lui, fait d'une crise le point de passage obligé de sa trame narrative. La crise est souvent liée à la transgression d'un interdit posé d'emblée par un garant ou représentant de l'autorité (roi, mère, marâtre) Et si, en utopie, les frontières peuvent être déplacées et dépassées à souhait, il en va autrement dans le conte, où le héros ou l'héroïne, après une crise, prend conscience des frontières au sein desquelles il est possible de se mouvoir. L'attrance pour l'interdit est l'un des motifs récurrents du conte, comme Vladimir Propp l'a montré dans son étude sur la morphologie du conte<sup>29</sup>. En fait, tout se passe comme si le conte disait à l'enfant de renoncer à l'utopie de la toute puissance, du désir immédiatement comblé et l'incitait à affronter en adulte la réalité parfois difficile qui se présente à lui. L'utopie, dans le conte, irait dès lors dans le sens contraire à l'utopie classique, laquelle abolit les frontières, comme l'île, qui constitue son expression privilégiée, le signifie. Le conte dit au contraire qu'il faut intégrer et accepter les frontières, qu'il est possible de les déplacer, mais non de les dépasser. Le conte *L'enfant de Marie*, développe, en la personne de l'héroïne, l'utopie d'une humanité qui respecterait la loi, faute de quoi elle risque de retourner à l'état sauvage, ce qui arrive à la jeune fille après qu'elle a commis une faute qui ne la rend plus digne de vivre parmi les hommes, mais la condamne à vivre à l'état sauvage avec les bêtes de la forêt et à se nourrir de baies et de racines, nourriture frugale qui contraste avec l'opulence qu'elle connaissait au ciel. L'utopie dans le conte ne redevient possible que sous l'effet de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 10 [« Da ging es ihm wohl, es aß Zuckerbrot und trank süße Milch, und seine Kleider waren von Gold und die Englein spielten mit ihm »].

<sup>29</sup> V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

l'arbitraire magique d'une rencontre avec un roi qui décide d'épouser la jeune fille et, ce faisant, lui assure l'ascension sociale qui la fait passer de son statut de fille de bûcheron à celui de reine. Une fois qu'elle a accédé à la royauté, le récit s'interrompt, comme si ce qui l'intéressait était moins la description d'une vie de reine au royaume de nulle part que la crise vécue avant d'y parvenir. Si le conte développe une utopie, c'est sans doute celle de la toute puissance à laquelle l'amour peut faire accéder les hommes et c'est en ce sens que le conte est foncièrement optimiste. L'amour fait de l'homme un roi, lui donne sa vraie valeur et la reconnaissance qu'il mérite. C'est ce fond d'optimisme qui donne au conte sa patine utopique, sa conviction profonde que l'amour finit toujours par triompher, que les injustices peuvent être réparées, les bons récompensés, les mauvais cruellement punis ou encore que la solidarité mène toujours au triomphe. Croyance en l'amour, mais aussi croyance dans le triomphe des forces de vie sur les forces destructrices. Le conte rappelle constamment que la vie est un cycle, que la vie renaît après la mort<sup>30</sup>. C'est du moins ce que l'on peut retenir de la lecture du conte *Le loup et les sept chevreaux*<sup>31</sup>, lequel célèbre le retour triomphant de la vie après le passage faussement destructeur du loup, puisque le conte dit, en somme, que le loup incarne tout autant une force destructrice que constructive. Le début du conte s'ouvre sur l'évocation de la relation originelle entre la mère et ses chevreaux<sup>32</sup>. Le lecteur est projeté d'emblée dans le monde de l'enfance protégée et heureuse, dans l'enfance de l'humanité aussi, la chèvre étant un animal symbolique présent dans de nombreux mythes antiques, en particulier dans celui de la chèvre Amalthée qui allaita le jeune Zeus. La chèvre est symbole de fécondité, elle incarne la mère nourricière qui comble sa progéniture de ses soins et de son amour. Le conte s'ouvre donc sur une scène idyllique, mais va progressivement nous dire que ce paradis du monde clos et surprotégé de l'enfance n'est pas aussi utopique

---

<sup>30</sup> W. Freund : « Das Märchen vertritt eine den Tod überwindende zyklische Weltvorstellung » [« Le conte représente une vision du monde cyclique qui triomphe de la mort »], *ibid.* p. 30.

<sup>31</sup> J. und W. Grimm, *Ausgewählte Kinder...*, « der Wolf und die sieben jungen Geißlein », p. 25-28.

qu'il en a l'air<sup>33</sup>. Le début du conte *Le loup et les sept chevreaux* n'est pas sans rappeler le début du *Petit Chaperon Rouge*<sup>34</sup>, où l'on voit là encore comment l'enfant est surprotégée et adorée de tous ceux qui l'entourent. Le conte dit, en somme, que l'utopie consiste à faire l'épreuve de la réalité et des difficultés qu'elle recèle au gré des rencontres et des voyages, afin de se prémunir du mal, ce que ni les chevreaux ni le Chaperon Rouge ne peuvent faire dans leur méconnaissance foncière de la vie réelle dans laquelle ils ont été maintenus. La plénitude que les chevreaux trouvent auprès de leur mère est illusoire et elle est incapable de les protéger contre les attaques perfides et répétées du loup. De même, le foyer maternel dans lequel évolue Le Petit Chaperon Rouge lui fait ignorer la tromperie et la ruse qui existent dans la vie. Le loup, dans ces deux contes, apparaît, du même coup, comme un personnage ambivalent : il est destructeur et constructif à la fois dans la mesure où il permet aux enfants de faire la nécessaire épreuve de la réalité.

L'utopie, telle qu'elle prend forme dans les contes des frères Grimm, semble moins à chercher dans l'au-delà ou hors de l'homme, mais plutôt au fond de lui. C'est ce que peut illustrer, par exemple, un conte comme *Dame Holle*<sup>35</sup>, dans lequel sont évoqués deux mondes parfaitement symétriques, un monde supérieur et un monde inférieur, le premier étant le reflet négatif du second, de même que l'utopie se veut souvent le miroir critique de la réalité. Le conte annonce la plausibilité d'un monde à l'envers et dénonce la légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit.

Le puits qui est la porte d'accès au monde souterrain habité par Dame Holle prend ici toute sa portée symbolique de lieu qui permet au héros une plongée au cœur de lui-même et lui permet d'accéder aux profondeurs de la vie et de l'être. Le

---

<sup>32</sup> W. Freund : « [...] in diesem versöhnlich utopischen Ansatz liegt wohl die Faszination der Romantiker von allem Märchenhaften begründet » [« C'est dans cette utopie d'une possible réconciliation qu'il faut chercher la fascination des romantiques allemands pour le conte »], *ibid.*, p. 13.

<sup>33</sup> W. Freund : « Niemals bewegen sich die Märchenfiguren in einem sorgenfreien Schlaraffenland. Stets sind sie aufgerufen, *handelnd* sich selbst zu behaupten und ihr eigenes Glück zu befördern » [« Les personnages de conte ne se situent jamais dans un pays de Cocagne où règne l'insouciance. Ils sont en permanence appelés à s'affirmer eux-mêmes par l'action et à faire ainsi advenir leur propre bonheur »], *ibid.* p. 37.

<sup>34</sup> J. und W. Grimm, *Ausgewählte Kinder....*, « Rotkäppchen », p. 84-89.

conte ne décrit jamais un moment utopique stable, mais une utopie à venir *si l'on agit pour la faire advenir*. Le conte insiste sur le passage d'un état à un autre, d'un âge à un autre en soulignant que ce passage ne va pas sans crise. L'utopie dans le conte serait l'utopie d'un passage – plus que d'un état stable – dont on comprend et intègre les enjeux<sup>36</sup>. Par la vertu du travail et du devoir accompli, la jeune fille a accès à un monde utopique florissant, un lieu d'abondance et d'opulence, où il pleut des pommes et autres sucreries. Alors que l'égoïsme forcené de l'autre sœur est condamné, le sentiment de la communauté de la première est loué et oriente le conte dans le sens de l'utopie. De même, dans le conte *Hänsel und Gretel*<sup>37</sup>, l'attitude solidaire et sociale des deux enfants leur assure le bonheur final<sup>38</sup> et s'oppose en tout point au comportement égoïste de la belle-mère et de la sorcière. Le conte *Frau Holle* donne une clef de compréhension du bonheur sur terre, le travail honnête et le sérieux comblent la jeune fille d'or, qui, dans le conte, possède une valeur tout autant matérielle qu'éthique.

#### ***IV. L'espace utopique dans Gockel und Hinkel de Clemens Brentano***

La notion d'utopie s'avère plus problématique en ce qui concerne le conte de Clemens Brentano, qui s'ouvre justement sur une précision topographique et situe le récit en Allemagne<sup>39</sup>. Le lieu décrit dans l'incipit n'a, par ailleurs, rien d'idyllique, puisqu'il s'agit d'un château en ruines, habité par des oiseaux et par un petit homme grisâtre qui est loin d'avoir l'apparence d'un monarque. La parodie du château paradisiaque donne d'emblée le ton général du conte qui fait de la parodie et de la satire l'un de ses fondements. Brentano reprend ironiquement un « topos » du conte

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, « Frau Holle », p. 80-83.

<sup>36</sup> B. Bettelheim : « Le fil conducteur de l'histoire est une mise en garde contre la régression et un encouragement pour accéder à un plan supérieur de vie psychique et intellectuelle ». *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976, p. 246-247.

<sup>37</sup> J. und W. Grimm, *Ausgewählte Kinder...*, « Hänsel und Gretel », p. 52-62.

<sup>38</sup> W. Freund : « *Hänsel und Gretel* ist das Märchen von der gefährdeten und letztlich geglückten Solidarität der Geschlechter und der Generationen » [*« Hänsel et Gretel est un conte sur la solidarité entre les sexes et les générations qui, de menacée qu'elle était, finit par triompher »*], *ibid.* p. 48.

<sup>39</sup> C. Brentano, *Gockel und Hinkel*, p. 3.

populaire traditionnel qui insiste sur la misère dans laquelle vivent initialement les personnages. Gockel und Hinkel sont aussi victimes de la pauvreté matérielle et les allusions à leur misère et à leur désespoir caractérisent tout le début du récit pour culminer dans le cri désespéré de Gockel :

O, terrible misère ; est-il donc vrai que tu opprimes les coeurs les plus nobles de ton fardeau si vide et pourtant si lourd ?<sup>40</sup>

La misère exposée initialement donne lieu à un retour nostalgique en pensée au château de Gelnhausen duquel ont été chassés les trois personnages principaux, Gockel, Hinkel et Gackeleia ; il qui constitue un contrepoint utopique, un ailleurs de l'opulence et de l'abondance auquel Hinkel songe avec émotion :

Elle soupirait souvent en chemin dans la forêt sauvage, lorsqu'elle pensait à la somptueuse ville de Gelnhausen, où il y avait toujours un boulanger ou un boucher. Elle pensait avec tristesse aux veaux, moutons et porcs bien gras et aux pains à la jolie couleur dorée, bien rangés sur les étals blancs<sup>41</sup>.

Ce souvenir de l'opulence du château de Gelnhausen, qui ne quitte pas Hinkel, fait de l'espace du rêve l'espace où peut s'épanouir l'utopie ; comme l'utopie, le rêve est un non-lieu, le rêve nie la temporalité et la négation et révèle le désir humain :

Elle voyait aussi clairement en rêve les rôtis de Gelnhausen et se disait : « Ah, c'est la vérité, ce n'est pas un rêve ! ». Alors, Alektryo lui hurlait si fort dans les oreilles qu'elle se réveillait sous l'effet de la peur et retombait sur la terre ferme<sup>42</sup>.

Le conte montre ici la métamorphose possible du monde dans le rêve et son souhait de parvenir à créer une réalité de rêves. A la lumière des personnages de Gockel und Hinkel, le conte réalise une sorte de synthèse entre la nostalgie du passé

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 4 [« O du entsetzliche Armut ; ist es denn also wahr, dass du auch die edelsten Herzen endlich mit der Last deines leeren und doch so schweren Sackes zum Staube niederdrückest ? »].

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 7 [« [...] sie seufzte oft unterwegs in dem wilden Wald, wenn sie an die Herrlichkeit der Stadt Gelnhausen gedachte, wo immer ein Haus um das andre ein Bäcker – oder Fleischerladen ist. Traurig dachte sie an die fetten aufgehängten Kälber, Hämmel und Schweine [...] und an die schön in Reih und Glied auf weißen Bänken aufgestellten braunglänzenden Brote [...] »].

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 25 [« [...] es träumte ihr auch von den Gelnhauser Braten und Eierwecken so klar und deutlich, dass sie im Traum sagte : « Ach, es ist Wahrheit, es ist kein Traum ! ». Da krähte ihr der

et l'optimisme confiant dans l'avenir. Hinkel est présentée comme le personnage nostalgique du passé, mais d'un passé terre à terre et bien matériel, alors que Gockel incarne, par opposition, l'optimisme foncier du conte, proféré déjà en pleine misère : « La misère rompt du fer, la faim apprend à mordre »<sup>43</sup> et il est le seul de la famille à être tourné vers l'avenir et porté par l'espoir :

Un comte ne doit pas se laisser aller au désespoir dans le malheur ; mettons notre confiance en Dieu <sup>44</sup>.

L'utopie de Gelnhausen est une forme de paradis alimentaire dont ils ont été chassés et qu'ils ne retrouveront qu'au moyen magique de la pierre cachée dans le gosier d'Alektryo. L'utopie, dans le conte de Brentano, donne lieu à la description d'un monde à l'envers, dont la description de la vie menée au château de Eierburg constitue le point culminant. Quelques indices de ce « monde à l'envers » sont présents au début du récit, où l'on voit des hommes et des animaux cohabiter en bonne entente, où les animaux parlent et sont traités à l'égal des hommes, recevant titres et honneurs et où les hommes portent des noms d'animaux, Gockel et Hinkel n'étant autre que des synonymes de « coq »<sup>45</sup> et « poule »<sup>46</sup>.

Mais c'est à partir de la seconde partie du récit, c'est-à-dire à partir de la mort d'Alektryo, que l'utopie domine dans le conte. Le coq, en mourant, délivre à Gockel et Hinkel la pierre magique qui dormait dans son gosier et qui devient l'instrument du désir absolu. La seconde partie du récit est centrée autour de cet instrument merveilleux qu'est la pierre magique réalisant tout souhait proféré par celui qui la détient. L'utopie qui advient est celle de la métamorphose, du changement radical de lieu et d'apparence. Le vieux Gockel et sa femme Hinkel, ainsi que leur fille Gackeleia, qui se sont couchés la veille dans la paille rugueuse et malodorante, se

---

Alektryo so schneidend dicht in die Ohren, dass sie vor Schrecken erwachte und an die harte Erde fiel »].

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 9 [« Not bricht Eisen, Hunger lehrt beißen »].

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 82 [« [...] es gebühret einem Raugrafen [...] nicht, im Unglück zu verzweifeln ; lasse uns auf Gott vertrauen[...] »].

<sup>45</sup> « Hahn ».

réveillent au petit matin dans des coussins soyeux et parmi des plantes odorantes ; par ailleurs, ils ont retrouvé la jeunesse, la beauté et la richesse qu'ils avaient perdues. L'utopie prend ici la forme d'un retour à l'origine (le château de Gelnhausen) et d'un retournement de la situation initiale en son contraire, comme Hinkel le rappelle:

Et tous ces messieurs et toutes ces dames de la cour qui se sont moqués de nous lorsque nous étions dans la misère, seront mortifiés lorsqu'ils verront notre éclatante richesse<sup>47</sup>

Le conte de Brentano développe un autre moment utopique avec la description du château du roi de Gelnhausen ; il s'agit presque d'une forme d'utopie architecturale où le château est constitué d'œufs, et s'appelle, à juste titre, « château en œufs »<sup>48</sup>.

Le château est habité par des personnages aux noms eux-mêmes très significatifs: le roi s'appelle Eifrassius ou Eierfraß, son épouse Eilegia et le prince héritier Kronovus<sup>49</sup>. Dans ce monde, l'allégresse est générale, les repas plantureux, la richesse inépuisable et les différences sociales abolies. Mais l'utopie n'a qu'un temps et ne constitue qu'un bref épisode du récit, car peu après l'accession à la richesse et à la royauté, Gockel se voit voler sa pierre si précieuse et retourne à la misère initiale.

Pour conclure, on peut dire que l'utopie est au cœur du mouvement romantique allemand, désireux de retourner à une origine perdue, à l'essence des choses et du langage – comme en témoigne le goût de Brentano pour les jeux sur l'étymologie des mots – et situant la fiction par rapport à un possible à-venir et non seulement dans le regret d'un espace ou d'un temps mythiques à jamais révolus. Alors que, dans *Undine*, l'utopie apparaît sous la forme d'un personnage insaisissable et voué à disparaître, chez Brentano, qui joue avec les possibilités poétiques de la langue – en introduisant, par exemple, des passages versifiés au sein de la trame narrative -

---

<sup>46</sup> « Henne ».

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 53 - 54 [« [...] und alle die Hofherrn und Hofdamen, die uns so spöttisch nachsahen, da wir ins Elend gingen, was werden sie gedemütigt sein durch unserm Glanz ! »].

<sup>48</sup> « Eierburg ».

<sup>49</sup> Brentano joue ici avec l'étymologie du terme « œuf » qui vient du latin *ovum*.

l'ailleurs hante l'ici même de l'écriture. La poésie n'est-elle pas, en dernière instance, indépendante de la société et de la politique et ne trouve-t-elle pas sa fin en elle-même ? Les procédés stylistiques de l'esthétique de l'utopie sont présents dans les différents contes sous forme d'hyperboles et de contrastes violents, tout le charme de ces contes étant d'être une écriture de l'aventure en même temps qu'une aventure de l'écriture.

*(Université de Franche-Comté)*