

« ...de longues plumes douces comme rosée brillent d'une blancheur pareille à celle d'une fleur »

Motif floral, sommeil et tentation, de quelques échos intertextuels dans *Blanche Neige*.

Les travaux de H. Rölleke<sup>1</sup> sur les *Kinder und Hausmärchen* ont mis en lumière l'importance de divers hypotextes servant de soubassement à l'écriture des contes. Dans son sillage, d'autres chercheurs ont exploité depuis avec bonheur ces substrats qui constituent le soubassement littéraire des *Märchen* : on citera notamment, parmi les plus récents, les travaux de Bernhard Lauer<sup>2</sup> et ceux de Ute Heidmann, qui a montré de quelle façon les contes des frères Grimm « se constituent dans un processus très complexe de reconfiguration de formes génériques déjà existantes et d'histoires déjà racontées »<sup>3</sup>.

Je me propose d'interroger le conte 53 des *KHM*, *Schneewittchen* (*Blanche-Neige*) dans cette même perspective, pour donner un aperçu du riche feuilletage sémantique qui s'élabore dès les premières versions du conte.

### 1. Un substrat fondateur : *Apulée*

Une relecture attentive de *Schneewittchen* permet en effet de déceler la présence de plusieurs substrats antiques. Les Grimm, on le sait, se réfèrent explicitement – et ce à plusieurs reprises – à l'histoire de Psyché et Cupidon rapportée dans la *fabella* incluse dans *L'Ane d'or* d'Apulée, dans les annotations qui accompagnent leurs récits<sup>4</sup>. Or l'histoire de Vénus telle qu'elle est relatée dans le livre IV de *L'Ane d'or* est celle d'une déesse-mère omnipotente, célébrée pour sa beauté, mais

---

<sup>1</sup> *Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen synoptisch vorgestellt und kommentiert*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2004.

<sup>2</sup> Voir en particulier « Wem gehört "Schneewittchen" ? Ein Beitrag zur Verortung von Märchenstoffen und zur Herausbildung von Stereotypen », Marburg, Jonas Verlag, 2009, pp. 390-425.

<sup>3</sup> U. Heidmann, « Le dialogisme intertextuel des contes de Grimm », *Féeries*, n°9, 2012, p. 10.

<sup>4</sup> Voir notamment L. Nunez, « Commentaires paratextuels des *Kinder-und Hausmärchen* », *Féeries*, Grenoble, n°9, 2012, « Le dialogue intertextuel des contes de Grimm », dir. U. Heidmann. L. Núñez explique que « dans la partie de la section sur la littérature portant sur d'Aulnoy, les Grimm se réfèrent d'abord à la " légende d'Amour et Psyché " » (KHM, 1856, p. 304/Rölleke, KHM, 2010, III, p. 329) « puis au " conte d'Amour et Psyché " ». Elle ajoute que « dans l'annotation du conte n°88, "*Das singende springende Löweneckerchen*", il y a tout un développement sur le " si fameux conte de Psyché " ».

déchue à cause d'une jeune rivale, la pure Psyché, simple mortelle qualifiée de « nouvelle Vénus, qui possédait encore la fleur de sa virginité »<sup>5</sup>. Chez l'auteur latin, le « transfert insolent »<sup>6</sup> qui prive dès lors Vénus des honneurs et de l'attention de tous au profit de la jeune fille est à l'origine de la jalousie de la déesse et provoque sa colère : « je ferai en sorte que cette beauté lui donne lieu de se repentir »<sup>7</sup>, affirme-t-elle. On croit entendre dans l'expression de ce désir un écho annonciateur des paroles de la marâtre de « Blanche-Neige » qui s'exclame, une fois accompli son forfait : « A présent, c'en est fait de toi, prodige de beauté ! » (301). Pour Géraldine Puccini, le discours emporté de Vénus fait de celle-ci « une sorte de mégère, jalouse de la beauté d'une jeune mortelle. Il ne s'agit plus de restaurer un culte délaissé, mais de se lancer dans une rivalité féminine mesquine et triviale qui désacralise et ridiculise la déesse »<sup>8</sup>. La Reine du conte, qui « ne pouvait souffrir que quelqu'un puisse la surpasser en beauté » (296)<sup>9</sup>, apparaît ainsi comme un possible avatar de Vénus, une Vénus au miroir tout aussi violemment obsédée par sa propre suprématie.

Dans ce contexte analogique, le parallèle des scénarios se redouble en outre d'une troublante communauté d'expressions. En effet pour se venger, Vénus choisit son propre fils comme mandataire : « Elle *appelle* sur-le-champ son fils », écrit le narrateur apulien, elle le convoque pour le sommer de faire de Psyché la plus malheureuse des femmes. Quant à la marâtre du conte, comme on sait, elle donne des ordres à un émissaire (le chasseur) pour qu'il la débarrasse de sa rivale : « Un jour, elle *appela* un chasseur près d'elle »<sup>10</sup> (297). Cet appel commun scelle une incontestable parenté entre la figure de Vénus, désignée comme une belle-mère cruelle dans la suite de la *fabella*, et la reine du conte : c'est bien autour de cette rivalité que se noue l'histoire, opposant à une figure volitive et toute-puissante de la femme une enfant ou une jeune fille pure.

Dans un tel contexte, les séquences et les formules de l'adresse au miroir s'avèrent essentielles. Dans le conte, en effet, la rupture de l'énoncé-refrain : « Majesté, vous êtes la plus belle du pays » (*Frau Königin, ihr seid die schönste im Land*), est à l'origine du drame. Car la formule qui s'y substitue fait place à *l'autre*, cet autre qui n'existait pas auparavant : « Majesté, vous êtes la

<sup>5</sup> Apulée, *L'âne d'or ou les métamorphoses*, tr. P. Grimal, Paris, Gallimard, Folio, 1985, p. 111.

<sup>6</sup> *Ibid.* Le texte latin donne : « *Haec honorum caelestium ad puellae mortalis cultum inmodica translatio* », que G. Puccini traduit quant à elle par « ce transfert démesuré d'honneurs célestes » (Paris, Arléa, 2008).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>8</sup> « Vénus et Cupidon dans les *Métamorphoses* d'Apulée (IV, 28-VI, 24) : de la relation conflictuelle à la construction identitaire du fils », *Aphrodite-Vénus et ses enfants. Incarnations littéraires d'une mère problématique*, éd. H. Vial, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 68.

<sup>9</sup> « *und konnte nicht leiden daß sie an Schönheit von jemand sollte übertroffen werden* ».

<sup>10</sup> « *Da rief sie einen Jäger* ».

plus belle chez nous, / Mais Blanche-Neige est mille fois plus belle que vous. »<sup>11</sup> (*Frau Königin, ihr seid die schönste hier, / aber Schneewittchen ist tausendmal schöner als ihr*), répond le miroir. L'allemand reprend un même adjectif, « belle » (*schön*), pour qualifier l'une et l'autre des protagonistes, de même que chez Apulée un seul et même nom, celui de « Vénus », servait de désignatif pour les deux personnages. C'est précisément cette communauté d'expression, cette reprise lexicale ou onomastique, qui met en place le thème de la rivalité, encore aggravée dans le récit des Grimm par une dévalorisation de la reine qui se voit reléguer au second plan<sup>12</sup>, tandis qu'à l'inverse Blanche-Neige non seulement prend consistance, mais devient supérieure et fait de la sorte fonction d'usurpatrice.

Bien des épisodes de la *fabella* pourraient être ainsi mis en parallèle avec les séquences majeures du conte des frères Grimm. J'attirerai ici l'attention, à titre d'exemple, sur l'obstination de la reine à poursuivre Blanche-Neige réfugiée chez les sept nains. Cet acharnement rappelle la décision de la déesse qui entreprend de retrouver Psyché, que sa curiosité et sa maladresse ont conduite à blesser son amant invisible, Cupidon. C'est d'ailleurs à cette occasion que Vénus se désigne comme la « belle-mère » de Psyché<sup>13</sup>. A l'issue de la *fabella*, la déesse apaisée par Jupiter assiste pourtant aux noces de son fils, Amour, et de Psyché : « Vénus, au son d'une belle musique, dansa gracieusement »<sup>14</sup>. Cette harmonie retrouvée témoigne finalement d'une double acceptation : de cet hymen en forme de mésalliance et l'indépendance de son fils parvenu à maturité. Les frères Grimm en revanche choisissent pour la reine un dénouement tout différent : invitée aux noces, celle-ci est forcée « de mettre [des] souliers chauffés à blanc et de danser ainsi, jusqu'à ce qu'elle s'effondre, morte, sur le sol » (304). La séquence s'inverse et la danse, loin de sceller une entente finale, prend une coloration tragique<sup>15</sup>.

Mais ce qui nous intéresse ici est de voir plus finement comment à ces épisodes clés s'ajoutent des thèmes ou des motifs prégnants communs aux deux textes. C'est en particulier le cas des temps de sommeil qui ponctuent la *fabella* de Psyché et Cupidon tout comme ils ponctuent le conte des frères Grimm. Ils correspondent à des moments de transition (des seuils, des passages) et, plus nettement encore dans le cas de *Blanche-Neige*, signalent les périodes de

<sup>11</sup> *HKM, op. cit.*, p. 296.

<sup>12</sup> Sa beauté absolue et sans pareille devient alors relative.

<sup>13</sup> Apulée, *op. cit.*, p. 141.

<sup>14</sup> Apulée, *ibid.*, p. 151.

<sup>15</sup> Un autre intertexte pourrait interférer : le conte de Madame d'Aulnoy, « Serpentin vert ». Lisons : « Là-dessus elle [la fée Magotine] lui fit apporter des souliers de fer si étroits, que la moitié de son pied n'y pouvait entrer; mais cependant il fallut bien les chauffer, cette pauvre reine eut tout le temps de pleurer et de souffrir. » Elle peut aussi rappeler le supplice du brodequin, comme le suggère S. Ballestra-Puech (« Du fil des Parques au fil des fées : la fabrique du conte dans « Serpentin vert » de Madame d'Aulnoy », *Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, éd. M. Hennard Dutheil de la Rochère et V. Dasen, Lausanne, Unil, Revue Etudes de Lettres, 2011, p. 224).

latence qui caractérisent l'histoire de la princesse. Celle-ci s'endort en effet une première fois lorsqu'elle arrive chez les nains, et elle tombera dans un sommeil de plus en plus inquiétant à chaque tentative de la reine de se débarrasser d'elle. La scène des lacets (première des tentations) se termine par une syncope : Blanche-Neige « *für tot infiel* » (tombe comme morte) ; la scène du peigne (deuxième tentation) est semblable : la jeune fille « *ohne Besinnung niederfiel* » (tombe sans connaissance) ; enfin, l'épisode de la pomme (troisième et dernière tentation) se solde, semble-t-il cette fois, par la mort de Blanche-Neige : « *so fiel es tot zur Erde nieder* ». Elle tombe morte, à terre, sans que soit plus convoquée la comparaison. Toutefois, on comprend vite qu'il s'agit d'une mort métaphorique, puisque le narrateur insiste sur l'apparence de vie que garde le corps et sur la permanence de la beauté de la jeune fille, qui n'est en rien altérée. Blanche-Neige est morte, dit clairement le récit, lorsque les nains sont de retour : elle ne respire plus. Et pourtant, ils ne peuvent pas se résoudre à l'enterrer, bien qu'ils soient eux-mêmes des hommes de la terre et des profondeurs : « Ils voulurent l'enterrer, mais elle avait le teint frais comme une personne vivante et les joues rouges » et, malgré le temps qui s'écoule (un temps dont on ne peut évaluer la durée), « elle paraissait dormir et elle était toujours blanche comme la neige, rouge comme le sang, les cheveux noirs comme de l'ébène ». C'est en sortant brutalement de ce long sommeil qu'elle accédera à son statut de femme : au prince qui la demande pour épouse, Blanche-Neige « fit bon accueil et le suivit ». Chez Apulée, les nuits passées dans l'obscurité sur la couche de Cupidon, dans la totale ignorance de son identité, sont l'équivalent de ce temps de latence fait d'ignorance et d'inconscience, même si le contexte est sensiblement différent<sup>16</sup>. La différence essentielle entre Psyché et Blanche-Neige est que la première s'interroge sans cesse sur son sort, tandis que la seconde semble devoir le subir.

## 2. Autre substrat : du sommeil et des fleurs, la Proserpine d'Ovide

Ce scénario, que rythment les périodes de sommeil, appelle un autre intertexte antique : l'histoire de Perséphone, racontée notamment par Ovide dans *Les Métamorphoses*, et où l'on retrouve pour partie les mêmes protagonistes.

Dans les vers 341 à 408 du livre V, Vénus demande à Cupidon d'enflammer le maître du Tartare et de le rendre amoureux de « la fille de Cérés » :

Il est, non loin des remparts d'Henna, un lac aux eaux profondes, nommé Pergus. Le Caÿstre n'entend pas, sur ses eaux courantes, de plus nombreux chants de cygne. Une forêt qui

---

<sup>16</sup> Pour Psyché, il s'agit d'avoir foi en l'Amour et d'appivoiser sa peur. Pour Blanche-Neige, d'accéder à la plénitude de la féminité.

entoure de tous côtés ses bords et fait à ses eaux une couronne de son feuillage, comme d'un voile, l'abrite des feux de Phébus. Ses branches dispensent la fraîcheur, le sol humide est empourpré de fleurs ; le printemps y est éternel. Tandis que, dans ce bois, joue Proserpine, qu'elle y cueille des violettes ou des lis blancs, tandis que, avec tout le zèle d'une jeune fille, elle en emplit des corbeilles et les plis de sa robe, qu'elle s'efforce de l'emporter sur ses compagnes dans sa cueillette, presque en un même instant elle fut aperçue, aimée et enlevée par Pluton ; telle est la promptitude de l'amour. La déesse, effrayée, appelle avec des cris désespérés sa mère et ses compagnes, mais plus souvent sa mère, et, comme elle avait déchiré depuis le col sa robe, les fleurs cueillies tombèrent de sa tunique dénouée. Et, si grande était l'ingénuité de ses années enfantines, que cette perte aussi chagrina son âme virginale. Le ravisseur pousse son char, excite ses chevaux qu'il interpelle chacun par son nom ; sur leurs cous et leurs crinières, il secoue les rênes teintes de sombre rouille, et s'élançait à travers les eaux sacrées du lac, les étangs des Paliques aux exhalaisons de soufre et aux eaux bouillonnantes sorties des fissures du sol, et la contrée où les Bacchiades, race issue de Corinthe, la ville aux deux mers, entre des ports inégaux fondèrent leurs murs.<sup>17</sup>

Une lecture attentive du passage montre que le conte allemand reprend la fable en l'inversant. La séquence clé de l'enlèvement présente en effet des analogies de détail frappantes avec l'histoire de Blanche-Neige. L'isolement de Proserpine dans les bois annonce la solitude de la Princesse dans la forêt dans un contexte dont chaque détail signifiant s'inverse.

Dans la fable d'Ovide, Proserpine insouciant joue non loin de sa mère bienveillante. Le bois est sombre mais protecteur, délicieux et accueillant, c'est un *locus amoenus*. En cela, il est la parfaite antithèse de la grande forêt dans laquelle le chasseur entraîne Blanche-Neige : forêt animale et sauvage, *locus terribilis* dans lequel la petite fille se sent traquée. En fuite, elle se blesse les pieds aux cailloux et aux épines. Rien de plus opposé à la douceur du bois voilé, avec sa terre humide des fleurs pourprées.

La séquence se noue autour du motif floral, également signifiant dans les deux textes. L'enlèvement de Proserpine est clairement associé à ces fleurs : Coré (la *jeune fille*) cueille « des violettes ou des lis blancs », fleurs virginales et fleurs de deuil réunies<sup>18</sup>. De là à penser que la jeune fille signe symboliquement le deuil de sa pureté, il n'y a qu'un pas, d'autant plus qu'elle est environnée des fleurs pourprées qui annoncent son prochain viol. Or, si Blanche-Neige ne cueille pas de fleurs, les réflexions des frères Grimm sur l'origine de ce personnage l'associent étroitement aux végétaux, dans des épisodes tout aussi dramatiques. Pour la première édition du

<sup>17</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, tr. J. Chamonard, Paris, Garnier Flammarion, 1983, livre V, pp. 145-46.

<sup>18</sup> Dans l'Antiquité, la violette est signe de deuil chez les Romains pour qui le Jour des morts est appelé « jour des violettes ».

conte, celle de 1812, les frères Grimm présentent plusieurs versions différentes du récit en note. Ces résumés succincts correspondent à une configuration plus crue, dans laquelle le père désire la fille alors que la mère tente de s'en débarrasser. Dans l'une de ces versions, alors que la reine traverse une forêt, elle demande à Blanche-Neige de descendre cueillir un bouquet de roses et en profite pour l'abandonner<sup>19</sup>. Cette version, non retenue par les Grimm, est jusqu'à un certain point l'équivalent inverse de l'histoire de Perséphone. Mais les Grimm instaurent un lien durable entre la petite Blanche-Neige et les fleurs, des fleurs cette fois au pouvoir narcotique, lorsqu'ils comparent la jeune fille à Snäfrid endormie dans leur préface au volume 2 de la première édition, en 1815. Ils précisent alors : « Et le trognon de pomme qu'elle a dans la bouche, c'est un bouton ou une pomme somnifère.<sup>20</sup> ». La traductrice ajoute une note explicative et attire l'attention sur le terme allemand ici employé : *Schlafkumz*. Difficilement traduisible en français, il désigne la moisissure aux vertus somnifères qui recouvre les églantiers et les rosiers. Les frères Grimm consacrent une entrée de leur dictionnaire à ce terme, mis en rapport avec celui de *Schlafapfel*, dont il est présenté comme un équivalent. Les fleurs associées, roses ou églantines, sont de même nature que les *Dornrose* qui servent à renommer la « Belle au bois dormant » (*Dornröschen*). Une dernière hypothèse, plus hasardeuse peut-être, permettrait en outre d'établir une association entre Blanche-Neige, *Schneewittchen* et le perce-neige (*Schneeglockchen*), qui témoigne d'une résurgence printanière à la fin de l'hiver. Un petit texte du manuscrit de 1810 intitulé « *Schneeblume* », « Fleur de neige », est l'histoire d'une princesse aussi blanche que la neige, non sans parenté avec l'héroïne du conte 53. Certaines traductions anglaises semblent retrouver ce sens originel, en préférant le nom « *Snowdrop* »<sup>21</sup> à *Snowbite*. *Snowdrop* signifie justement « perce-neige ».<sup>22</sup>

Si l'on revient à la *fabella* de Psyché et Cupidon, on constate qu'un vers d'Apulée rassemble plusieurs éléments signifiants pouvant être mis en relation avec l'histoire de Blanche-Neige, parmi lesquels se retrouve la fleur. Il s'agit du moment capital où Psyché vient d'enfreindre l'interdit.

<sup>19</sup> Voir *The original Folk & Fairy tales of the brothers Grimm*, tr. et éd. J. Zipes, Princeton University Press, 2014, notes, p. 494.

<sup>20</sup> Traduction de N. Rimasson-Fertin, *op. cit.*, p. 482.

<sup>21</sup> Deux traductions recourent à ce nom : celle d'Edgar Taylor et David Jardine en 1823 (*Snow-drop*), et celle de Dinah Mullock en 1863 (*Little Snowdrop*). Si l'on peut considérer que la seconde réécrit la première, celle-ci choisit de modifier le nom de l'héroïne pour des raisons qu'il conviendrait d'approfondir. Niamh Chapelle considère, pour sa part, que ce choix tiendrait à une prédilection des traducteurs anglais pour les noms évoquant des végétaux (*Rosebud* pour *Dornröschen* par exemple). Voir « The Translators' Tale. A translator-centred history of seven English translations (1823 - 1944) of the Grimms' fairy tale, *Sneewittchen* », By Niamh Chapelle. A thesis submitted to the Joint Faculty of Humanities of Dublin City University, 2001.

<sup>22</sup> Dans les réécritures françaises, le conte de Jean Lorrain, « Neigefleur » (1894), privilégie lui aussi ce sens, ainsi que le conte en vers de Jeanne Dortzal, *Perce-Neige et les sept gnomes* (1909) *Perce-neige et les sept gnomes*, conte en vers en 4 journées adapté de Grimm, E. Sansot, 1909. Et Jeanne Dortzal; Jacob Grimm; Jules Massenet; Sylvie; De Max *Perce-Neige et les sept gnomes d'après Grimm* Théâtre Femina, 1<sup>er</sup> février 1909.

Elle découvre alors la beauté de Cupidon à la lumière de la lampe : « Sur les épaules du dieu ailé, de longues plumes douces comme rosée brillent d'une blancheur pareille à celle d'une fleur »<sup>23</sup>. La formule qui définit poétiquement cette beauté associe blancheur et motif floral dans un contexte qui est celui de la tentation et du désir. On se souvient de l'ouverture du conte des frères Grimm : « *Es war einmal mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab* », « Il était une fois, au cœur de l'hiver, tandis que les flocons de neige tombaient du ciel comme des plumes, une reine qui cousait... » (295). La description de Cupidon a pu servir de matrice à l'écriture du conte, qui en disséminerait les éléments constitutifs. La neige sur laquelle s'ouvre l'histoire est bien semblable à des plumes (*Federn*) – notons que le narrateur apulien précise que, bien qu'au repos, « le duvet du bord, délicat et tendre, ne cesse de frémir d'un mouvement incessant et léger », mouvement qui semblable à celui des flocons de neige. On retrouve enfin la blancheur immaculée, associée à l'image de la fleur. Dans le conte qui nous a été transmis, il est aussi question de désir : celui de la reine, et d'une rêverie fascinée sur la neige (voir *infra*) d'où surgit un tableau de beauté.

### 3. *Interférences hypotextuelles : réécrire la descente aux Enfers*

Cette complexe intrication des référents intertextuels met en relief l'importance d'une épreuve commune à ces trois textes : la descente aux Enfers, qu'accompagne chez Apulée un épisode de sommeil correspondant à la période de latence imposée au sujet féminin.

Dans *L'Ane d'or*, c'est en effet la découverte d'Amour qui condamne Psyché à la fuite et à l'errance, puis l'oblige à se soumettre aux épreuves imposées par Vénus dont celle, ultime, de la descente aux Enfers, afin de rapporter de chez Proserpine une boîte prétendument remplie de beauté, mais contenant en réalité un sommeil léthal. Chez Ovide, Pluton enlève la toute jeune fille, qui passe instantanément de l'état d'enfant à celui de femme, métamorphose que symbolisent dans le texte la déchirure de son vêtement et l'image des fleurs répandues : « La déesse, effrayée, appelle avec des cris désespérés sa mère et ses compagnes, mais plus souvent sa mère, et, comme elle avait déchiré depuis le col sa robe, les fleurs cueillies tombèrent de sa tunique dénouée. Et, si grande était l'ingénuité de ses années enfantines, que cette perte aussi chagrina son âme virginale. » Sortie par surprise de son état d'enfance, sur lequel insiste le texte antique, Coré va disparaître de la surface de la terre et son séjour aux Enfers sera associé à une période de latence. En effet, comme on sait, dans ce récit, la perte de l'innocence est d'abord figurée par la stérilité que Cérès impose à la terre en signe de deuil et de colère :

---

<sup>23</sup> Apulée, *op. cit.*, V, p. 129.

Cependant, remplie d'effroi, la mère vainement par toute la terre, dans tous les gouffres marins, chercha sa fille. Ni l'Aurore aux cheveux humides, à son lever, ni Hespérus ne la virent prendre le moindre repos. De ses deux mains, elle alluma comme torches des pins aux feux de l'Etna et les porta sans répit à travers les ténèbres glacées. Et, quand le jour bienfaisant avait atténué l'éclat des astres, elle continuait à chercher sa fille, de l'occident au levant. [...]

Par quelles terres, par quelles mers erra la déesse, il serait trop long de le dire. Dans sa recherche, le monde manqua sous ses pas. Elle regagne la Sicile et, parcourant au cours de ses allées et venues tout le pays, elle arriva aux bords de Cyané. La nymphe [Cyané], si elle n'avait été métamorphosée, lui aurait tout conté. Mais la bouche et la langue, quand elle voulait parler, faisaient défaut, et les organes de la parole lui manquaient. Elle fournit cependant des indices manifestes, et elle étale à la surface des eaux la ceinture de Perséphone, bien connue de sa mère, et tombée par hasard, en cet endroit, dans le gouffre sacré. En la reconnaissant, comme si elle apprenait enfin à cet instant le rapt, la déesse arracha ses cheveux dénués de parure, et de ses mains se frappa la poitrine à coups redoublés. Elle ignore encore où est sa fille ; et pourtant elle invective contre la terre entière, la traite d'ingrate, indigne du produit des moissons, contre la Trinacrie surtout, où elle a retrouvé les traces de sa fille perdue. Aussitôt donc, d'une main impitoyable, elle brisa les charrues dont le soc retournait la glèbe et, dans sa colère, confondit dans une même mort les laboureurs et leurs compagnons de labour, les bœufs ; elle ordonna aux champs de tromper l'espoir du grain reçu en dépôt et corrompit les semences. La réputation de fertilité de ce sol, vantée au loin à travers le monde, n'est plus que mensonge : les moissons à peine levées y meurent en herbe, victimes tantôt d'un excès de soleil, tantôt d'un excès de pluie ; les astres et les vents leur sont funestes, les oiseaux avides volent le grain jeté dans les sillons. L'ivraie, les chardons, le chiendent, dont rien ne vient à bout, étouffent le froment des moissons.

Alors la nymphe aimée de l'Alphée éleva la tête hors de ses eaux venues d'Elide et, rejetant de son front jusqu'à ses oreilles ses cheveux ruisselants : “ Ô mère de la vierge cherchée sur toute la terre, mère des moissons, mets un terme à des épreuves sans mesure et ne t'empporte pas dans ta colère à la violence contre une terre qui t'est fidèle. La terre n'a rien mérité de tel, et ne s'est ouverte que malgré elle pour le rapt<sup>24</sup>.

Le séjour de Blanche-Neige chez les nains correspond de façon analogue à un suspens temporel et à un vide identitaire. Pendant cette longue période, la jeune fille n'existe plus en tant que sujet. Il ne faut pas oublier que les nains sont associés aux profondeurs de la terre, univers commun aux trois textes. Les syncopes successives qu'elle subit ne font que traduire plus

---

<sup>24</sup> Ovide, *op. cit.*, pp. 147-48.

vivement cet état d'endormissement de l'être. Dans ce contexte, avançons que le temps passé dans le cercueil de verre serait l'analogie du séjour de Perséphone aux Enfers. Chez Ovide, il est donné à la source Aréthuse, qui peut s'infiltrer sous terre, d'observer la déesse qui, quoique triste, brille par sa puissance :

Donc, en coulant sous terre à travers les gouffres du Styx, de mes propres yeux j'y ai vu ta fille Proserpine : triste à la vérité, et le visage encore empreint d'un reste de terreur, mais reine pourtant et souveraine du monde des ténèbres, mais puissante matrone aux côtés du roi des Enfers.<sup>25</sup>

Chez les Grimm, au secret de l'Erèbe s'oppose l'exposition du cercueil transparent : espace semblablement clôturé mais donné à voir à quelques élus, l'objet est situé en altitude, au sommet de la montagne, et non pas aux tréfonds de la terre. La comparaison est corroborée par la mention commune du fruit létal, décrit de part et d'autre dans des termes analogues. Le sommeil de Blanche-Neige, qui a l'apparence de la mort, est dû à la pomme empoisonnée, tout comme le maintien de Proserpine aux Enfers s'explique par le fait qu'elle a mangé des grains de grenade :

Pour Cérès, elle était bien résolue à ramener sa fille. Le destin ne le permet pas, car la jeune fille avait rompu le jeûne ; dans sa simplicité, en errant à travers les jardins bien cultivés, elle avait cueilli à la branche ployée d'un arbre une grenade et, retirant de la pâle écorce sept grains, en avait exprimé le suc dans sa bouche. [...]

Mais Jupiter, [...] divise en deux parties égales le cours de l'année. Désormais, la déesse, divinité commune aux deux royaumes, passe autant de mois avec sa mère qu'avec son époux. En un instant se transforme son aspect, âme et visage. Sur le front de la da déesse, où naguère Pluton même pouvait lire la tristesse, éclate la joie, de même que le soleil, caché un instant auparavant sous des nuages chargés de pluie, sort vainqueur de ces nuages<sup>26</sup>.

La grenade est un « fruit pourpre » (« *punicum pomum* ») tout comme l'est la pomme « blanche et rouge »<sup>27</sup>. Dans les deux cas, on peut considérer l'intermède funeste associé au fruit comme un

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 150-51.

<sup>27</sup> Dans *Richilde* de Musäus, dont s'inspirent également les Grimm, on trouve la comparaison des deux fruits : « Lorsque la comtesse lui remit la grenade, la pomme de malheur qui a chassé l'homme du paradis lui revint en mémoire, et aussi la pomme d'or du jardin des Hespérides, qui brouilla trois déesses et fut cause de la ruine d'une

passage nécessaire. Empêchée de venir à l'état de maturité sexuelle par la mauvaise mère (la marâtre), Blanche-Neige connaîtra une renaissance (devrait-on dire une naissance ?) *parce qu'elle* n'a pas su résister au fruit de la tentation, c'est-à-dire sans doute au désir légitime de devenir femme. La mort provisoire liée à la faute est indispensable pour que le personnage advienne à lui-même dans un état nouveau. C'est pourquoi aussi la reine sera châtiée et mourra : la figure de l'oppression et de l'empêchement disparaît au moment où Blanche-Neige vient à maturité. Or l'histoire de Proserpine n'est pas si différente à cet égard. Certes, sa mère l'aime et pleure sa disparition. Ses pérégrinations désespérées pour retrouver son enfant perdue sont l'envers de la poursuite malveillante de Psyché par Vénus dans *L'Ane d'or*, et de la recherche de Blanche-Neige par la reine dans le conte. Mais la faute de Proserpine a pour conséquence de rétablir un équilibre : elle lui assure un retour seulement partiel aux côtés de sa mère, ce qui la protège d'une rechute dans l'enfance. La grenade a tenté Perséphone comme la pomme tente Blanche-Neige. Mais le symbolisme du fruit est réversible : « il semble en effet que Perséphone ait été consentante (il ne s'agissait pas d'une ruse d'Hadès) et qu'elle ait mangé la graine de grenade pour pouvoir demeurer avec son époux et se libérer ainsi de l'attachement fusionnel de sa mère Déméter. Dans l'antiquité et dans certaines sociétés primitives, le fait qu'une femme mange ou boive dans la maison d'un homme vaut contrat de mariage »<sup>28</sup>.

Le personnage de Blanche-Neige se trouve donc au cœur d'un réseau de références qui convergent vers la problématique de la tentation, de la maturation ontologique et sexuelle, et des épreuves ou périodes de latence qui y sont liées.

#### 4. De l'origine : la rêverie médiévale

*Schneewittchen* réactive en outre un intertexte moins lointain. Les frères Grimm, spécialistes de littérature médiévale, ont de toute évidence été marqués par l'un des épisodes les plus connus mais aussi les plus mystérieux du *Conte du Graal*. En effet, le beau tableau sur lequel s'ouvre *Blanche-Neige* se démarque à peine de l'épisode très connu du récit, où Perceval découvre l'armée du roi Arthur endormie dans une prairie enneigée :

*Et einz que il venist as tentes,  
voloit une rote de gentes  
que la nois avoit esbloïes.*

---

grande cité. Il se dit que deux pommes déjà avaient produit dans le monde assez de désordre, sans qu'il fallût, par une troisième, ajouter encore aux reproches que ce fruit avait mérités. » (Musaüs, *Richilde*, p. 80)

<sup>28</sup> < <http://www.dictionnairedessymboles.fr/article-symbolisme-de-la-grenade-54568964.html> >.

*Veues les a et oies,  
 qu'elles s'an aloient fuiant  
 por un faucon qui vint bruiant  
 après eles de grant randon,  
 tant c'une an trova a bandon  
 qu'ert d'antrè les altres sevrée,  
 si l'a férue et si hurtee  
 qu'ancontre terre l'abati.  
 Mes trop fu tait, si s'an parti,  
 il ne la volt lier ne joindre.  
 Et Percevaux comance a poindre  
 la ou il ot veù le vol.  
 La gente fu férue el col,  
 si seinna. III. gotes de sanc  
 qui espendirent sor le blanc,  
 si sanbla natural color.  
 La gente n'a mal ne dolor  
 qu'ancontre terre la tenist  
 tant que il a tans i venist;  
 ele s'an fu ençois volée,  
 et Percevaux vit defolee  
 la noif qui soz la gente jut,  
 et le sanc qui ancor parut.  
 Si s'apoia desor sa lance  
 por esgarder celé sanblance,  
 que li sans et la nois ansamble  
 la fresche color li resamble  
 qui est an la face s'amie,  
 et panse tant que il s'oblie.*

Et avant qu'il arrivât aux tentes,  
 volait une troupe d'oies  
 que la neige avait éblouies.  
 Il les a vues et entendues,  
 car elles étaient en fuite  
 à cause d'un faucon qui arrivait à grand bruit  
 derrière elles à toute allure,  
 jusqu'à ce qu'il en trouvât une à sa portée  
 qui était séparée des autres.  
 Il l'a frappée et heurtée,  
 si bien qu'il l'a abattue contre terre.  
 Mais il était trop tard, il l'a laissée.  
 Il ne voulut pas se lier et se joindre à elle.  
 Alors Perceval se met à éperonner son cheval.  
 Vers là où il avait vu le vol.  
 L'oie était frappée au col.  
*Elle saigna trois gouttes de sang  
 qui se répandirent sur le blanc :*  
 on eût dit une couleur naturelle.  
 L'oie n'a ni blessure ni douleur  
 qui la retint contre terre,  
 pour qu'il pût arriver sur les lieux à temps :  
 elle s'était envolée auparavant.  
 Et Perceval vit foulée  
 la neige qui s'était trouvée sous l'oie  
 et le sang qui était encore visible.

*Il s'appuya sur sa lance  
pour regarder cette « semblance »,  
car le sang et la neige rapprochés  
lui rappellent la fraîche couleur  
du visage de son amie.  
Il y pense tant qu'il s'oublie<sup>29</sup>.*

La fameuse rêverie sur les trois gouttes de sang est matricielle dans le conte des frères Grimm : elle constitue le tableau liminaire, elle définit son esthétique et sa signification complexe. Rappelons cet *incipit* :

Et pendant qu'elle cousait tout en levant les yeux vers la neige, elle se piqua le doigt avec son aiguille, et trois gouttes de sang tombèrent sur la neige. Comme la couleur rouge du sang sur la neige blanche était belle, elle se dit : « Si je pouvais avoir un enfant aussi blanc que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noir que le bois de la fenêtre. » Peu de temps après, elle mit au monde une petite fille qui était aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et qui avait les cheveux aussi noirs que de l'ébène, et, pour cette raison, elle fut appelée Blanche-Neige.

Là encore, l'analogie s'enrichit d'une double différence : d'une part, la reine verbalise ses pensées ; d'autre part et surtout, le sang ne se dilue pas et le vœu clairement formulé par elle est exaucé. Les Grimm passent ainsi d'une scène toute en virtualités, en intériorité, qui reste à décrypter, à une scène d'expression ouverte du désir. Pour autant, la richesse des motifs n'en est pas atténuée. Dans les deux cas, la puissance esthétique de la séquence (encadrée de bois d'ébène dans *Schneewittchen*) a un impact fort : dans le conte, il s'agit de l'*incipit* et l'on voit que le déplacement de l'épisode en ce lieu stratégique fait sens. Le récit des Grimm se concentre ainsi sur un micro événement, qui va donner sa tonalité et son harmonie chromatique à l'ensemble du récit. Henri Rey-Flaud commente à propos de Perceval : « Pour avoir été ainsi cloué sur place par la vision fulgurante de l'oie et du faucon mêlés, puis de la proie relâchée et des trois gouttes de sang sur la neige foulée, il fallait qu'y soit inscrit en filigrane sous les images, à peine perceptible entre les lignes, évanescents comme un rêve, un discours de Vérité. Et c'est bien dans ce “sens” là que Chrétien nous invite à nous engager. »<sup>30</sup> Or cette vérité se noue autour de la relation à un personnage féminin : ce qui importe est le souvenir du visage de Blanche fleur, dont le nom fait partiellement écho à *Schneewittchen*. Notons que l'esquisse du portrait de Blanche fleur repose sur l'accord du rouge et du blanc : « Et mieux lui allait au visage, le vermeil posé sur le blanc » (1821-22). Mais il s'agit d'une vision seconde, indirecte, *in absentia*, dans *Le Conte du Graal*. Peut-être serait ainsi révélé à Perceval ce désir qu'il a garde de s'avouer et par lequel le sujet émerge pour

<sup>29</sup> Je souligne.

<sup>30</sup> Henri Rey-Flaud, « Le sang sur la neige : analyse d'une image-écran de chrétien de Troyes », in *Littérature*, N°37, 1980, p. 17.

aussitôt s'éclipser, tout comme le sang s'estompe : « Le sang sur la neige marque donc l'émergence du sujet. Et ce sujet émerge au moment où pour la première fois se dit la vérité de son désir, — vérité, désir et sujet jusque-là “en souffrance” »<sup>31</sup>.

Là encore, c'est le contraire qui se produit dans le conte des Grimm. La reine coud, statique, figée au milieu d'un cadre. Par le filage, elle figure le devenir féminin<sup>32</sup>, qui semble associé à la passivité. Elle lève « les yeux vers la neige », absente à elle-même, et en se piquant, elle engendre un tableau qui peut certes surgir de l'inconscient, mais qui en se révélant en toute impudeur oriente l'histoire. La différence majeure avec Chrétien de Troyes est que non seulement les gouttes de sang restent bien visibles, mais qu'elles envahissent littéralement le texte et créent une harmonie tout à la fois visuelle et sonore par les échos verbaux qu'elles tissent. Aussitôt, le désir se formule au discours direct : c'est pourquoi on peut le lire comme l'expression d'un rêve de féminité accomplie. L'autre grande différence est que la couleur noire s'adjoint aux deux autres chez les Grimm, sans rompre pour autant l'harmonie : bien au contraire, elle crée un nouvel accord, qui fait le lien entre l'intérieur et l'extérieur – le cadre d'ébène –, et permet d'enraciner le sujet imaginé dans la terre noire, *materia prima* de sa destinée à venir<sup>33</sup>.

Mais la notion la plus importante peut-être de la séquence chez Chrétien de Troyes est celle de « *semblance* ». Ce terme ne signifie pas « apparence », mais (d'après Philippe de Thaon, quasi contemporain de C. de Troyes) il désigne la « droite signifiante » de l'apparence, c'est-à-dire la signification profonde de cette apparence, ce qui peut renvoyer au sens caché, latent, dans les rêves, comme le suggère H. Rey-Flaud. C'est donc à l'inconscient de l'image et non pas à l'image clairement révélée que renvoie le tableau des gouttes de sang sur la neige. Le terme de « *semblance* » n'est pas présent chez Grimm, mais l'expression de la conséquence (« Comme la couleur... elle se dit... ») instaure un lien entre la beauté du sang sur la neige et l'image de la petite fille. Si l'on s'en tient à l'apparence, les couleurs évoquent un visage. Si l'on s'interroge sur la « *semblance* », le sang, celui des menstrues, fait naître un désir de reproduction, qui peut signifier que l'on souhaite prolonger sa propre existence et sa propre beauté par le biais de son enfant, ou tout simplement que l'on fait don de soi en acceptant le passage des générations.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Voir sur ce point M. Scarpa, *L'Eternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola.*, Paris, Champion, 2009.

<sup>33</sup> Sur ce point, nous ne pouvons être qu'en désaccord avec N. Belmont qui, proposant le même parallèle, confirme que ces trois couleurs expriment l'irruption d'un désir (mais il n'y en a que deux chez C. de Troyes), mais pour conclure : « cependant le récit peut se passer de ce motif, ne parlant que de la grande beauté de la jeune fille ». *Les Histoires de Blanche-neige racontées dans le monde*, F. Morel et G. Bizouerne, illustrées par C. Gastaur, Syros, 2009, postface, p. 92.

### *Traduire*

On peut comprendre le dialogue intertextuel ainsi instauré entre *Schneewittchen* et certains récits antiques et médiévaux comme une traduction, dans le sens où les épisodes choisis sont réinterprétés à la faveur d'un nouveau contexte. La réécriture suppose sélection, déphasage, voire inversion des séquences, des motifs ou des expressions.

Dans le cas de ce conte, c'est l'intrication complexe des référents littéraires qui est remarquable. En effet, il conviendrait au moins d'ajouter la présence de sources moins éloignées dans l'espace et dans le temps : notamment le conte *Richilde* de Musäus<sup>34</sup>, et le « dramolet » *Schneewittchen* d'Albert Ludwig Grimm. Ce qui importe est le double processus de maillage et de conversion ici à l'œuvre, en raison des divers effets de sens qu'il produit. Les reconfigurations ultérieures de *Blanche-Neige* en effet, imposent à leur tour un remodelage souvent complexe du conte de référence, que peut redoubler par ricochet un façonnage inédit des textes sources déjà transposés.

Pascale Auraix-Jonchière

CELIS, Université Blaise Pascal, université Clermont Auvergne

---

<sup>34</sup> « im Grimmschen Kommentar zu "Schneewittchen" findet sich von Jacob Grimms Hand der Eintrag "ist Musäus Richilde" » (Bd. 1, S. XXXII). » B. Lauer, art. cit., p. 394.