

Le recueil des frères Grimm. L'invention d'un genre littéraire

Nicole Belmont

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris
belmont@ehess.fr

RÉSUMÉ

Les contes de transmission orale, pourtant connus jusqu'alors, sinon appréciés, par la culture lettrée, changent de statut après la publication du recueil des frères Grimm. Leur projet est de recueillir tout ce qui peut servir de témoins à l'ancienne poésie germanique. Mais il est dévié par la première collecte réalisée auprès de leurs amis qui font appel aux récits qu'on leur racontait dans leur enfance. Ces contes proviennent d'une mémoire infantile très investie du point de vue affectif et souvent lacunaire. D'autre part l'écriture transforme la nature du conte oral: converti en signes visuels, il tend à se réduire à son contenu manifeste, simple, naïf, caractères propres à l'enfance. Ils sont pris « à la lettre ». L'œuvre a échappé à ses auteurs, en rendant possible aux enfants de la classe lettrée bourgeoise l'accès aux contes populaires. En témoigne également l'absence de recherche théorique structurée, en dépit de fragments qui témoignent d'une connaissance profonde, intime, passionnée du domaine, dont la notion nommée par eux die Sache, « chose, substance narrative fondamentale », est particulièrement surprenante par sa modernité.

MOTS CLÉS

frères Grimm, Kinder- und Hausmärchen, conte oral, conte populaire, genre littéraire

RESUM:

Els contes de transmissió oral, fins aleshores coneguts per bé que no apreciats per la cultura lletrada, van canviar d'estatus després de la publicació de la recopilació dels germans Grimm. El seu projecte era recollir tot allò que pogués servir com a testimoni de l'antiga poesia germànica. Es va veure, però, desviat per la primera col·lecta feta entre els seus amics que van recórrer als relats que els explicaven quan eren petits. Aquests contes provenen d'una memòria infantil que tenia gran càrrega afectiva i que sovint presentava llacunes. D'altra banda, l'escriptura transforma la natura del conte oral: es converteix en signes visuals i tendeix a reduir-se al seu contingut manifest, senzill, innocent, que són caràcters propis de la infantesa. S'agafen al «peu de la lletra». L'obra es va escapar de les mans dels seus autors fent que els nens de la classe lletrada burgesa poguessin accedir als contes populars. N'és també testimoni l'absència de recerca teòrica estructurada, malgrat fragments que mostren un coneixement profund, íntim, apassionat de l'àmbit i fins i tot la noció que ells mateixos anomenaven die Sache «cosa, substància narrativa fonamental», que és especialment sorprenent per la seva modernitat.

PARAULES CLAU

germans Grimm, Kinder- und Hausmärchen, conte oral, conte popular, gènere literari

ABSTRACT

The status of orally-transmitted stories, previously known to if not appreciated by literary culture, changed following the publication of the collection by the Brothers Grimm. They embarked on a project to compile everything that could serve as testimony to ancient Germanic poetry, but their goal was deflected by the first stories they collected from their friends, who fell back on the stories they had been told in childhood. These tales came from childhood memories which were emotionally complex, but that often contained gaps. Moreover, putting them down in writing transformed the nature of oral stories. Changed into visual signs, they tend to be reduced to their literal content: simple, naive, features typical of childhood. They are taken 'literally'. The work escaped from its authors' hands, giving the children of the literate urban middle classes access to folk tales. This is also seen in the absence of structured theoretical research, despite some fragments which reveal a profound, intimate, impassioned knowledge of the field, including the notion they referred to as die Sache, 'the thing, the fundamental narrative substance', the modernity of which is particularly surprising.

KEYWORDS

brothers Grimm, Kinder- und Hausmärchen, folktale, oral, literary genre

IL Y A BIEN LONGTEMPS, lisant pour la première fois l'ouvrage d'André Jolles, *Formes simples*, j'avais été frappée par sa définition du conte, dont il voit bien le caractère fermé, lequel ne clôt cependant pas la réflexion, tout au contraire. Il déclare :

Au risque, il est vrai, de donner une définition « circulaire », on pourrait presque dire que le conte est un récit de la même espèce que ceux que les frères Grimm ont réunis dans leurs *Contes pour l'enfant et la maison*. Dès leur parution, les *Contes* de Grimm sont devenus le critère des phénomènes similaires en Allemagne et ailleurs. On a coutume de reconnaître à une production littéraire la qualité de conte, lorsqu'elle concorde plus ou moins (pour employer une expression vague) avec ce que l'on peut trouver dans les contes de Grimm (Jolles 1972 : 174).

Auraient-ils inventé, non pas les récits eux-mêmes, mais leur genre littéraire ? À cette question, il nous faut répondre affirmativement, non sans nuances.

Depuis l'antiquité, les contes sont repérés comme des productions d'origine orale, de peu d'intérêt, transmises par le « peuple », les vieilles femmes en particulier. Sauf à leur emprunter à l'occasion un peu de leur substance narrative, comme l'ont fait les conteurs littéraires de la Renaissance (de Boccace à Basile), ou les écrivains français, des femmes dans leur majorité, de ce siècle entre la fin du XVII^e et celle du XVIII^e, qui s'inspirent de quelque matière d'origine orale, et la dénie tout à la fois. Mais, comme le disait de manière si convaincue Jacques Barchilon (1968) : « Le conte de fées peut s'inspirer des contes folkloriques, mais il les dépasse dans la mesure où il les transforme en littérature ».

Reste le « cas » Perrault et sa Mère l'Oye. On n'éprouve aucune difficulté à y retrouver des récits connus dans la tradition orale. On n'y découvre aucune des extravagances d'imagination et d'écriture de certaines œuvres de cette période. Et cependant le conte est travesti, mais de façon très subtile. En premier lieu, sa destination est double. Il a l'apparence d'un conte pour enfants, dont ils sont officiellement les destinataires. Dans la préface de 1695, Charles Perrault déclare :

N'est-il pas louable à des pères et à des mères, lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tous agréments, de les leur faire aimer, et si cela se peut dire de les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge ?

Mais on s'aperçoit, ne serait-ce que par le jeu des moralités, qu'il s'agit d'un discours ambigu : explicite en direction de l'enfance, allusive à l'adresse du public des salons mondains. Il entrelace dans la trame du récit des réminiscences de la culture lettrée, que seuls les destinataires réels, mais non nommés, pouvaient décrypter. C'est ainsi que Ute Heidmann a découvert l'origine de l'énigmatique Sœur Anne de « La Barbe-bleue », présente tout à coup dans le récit pour ne remplir qu'un rôle, celui de guet-teuse des secours à venir. Elle proviendrait de l'*Enéide* de Virgile : sœur de Didon, celle-ci la charge de suivre de loin les préparatifs du départ d'Enée pour l'Italie, appelant « *Ana soror* », afin d'en suivre le déroulement. Un tel renvoi à la culture lettrée ne peut être décrypté par les enfants, prétendus destinataires des contes.

1. Les conditions de la première collecte des Grimm

Brièvement rappelée, cette première collecte de contes se fait en partie à l'instigation d'Achim von Arnim et de Clemens Brentano, qui réunissent des textes en vue de leur publication *Le Cor enchanté de l'enfant*. Les deux frères n'apprécient guère la réécriture subie par les textes et décident de garder les leurs pour une publication de leur fait. Avant celle-ci, avant donc l'année 1812, nous disposons de deux « traces » de leurs collectes : d'une part les contes envoyés en 1808 par Jacob à son maître Carl von Savigny, d'autre part le célèbre manuscrit d'Ölenberg de 1810. Leur nombre n'est pas comparable, non plus que l'intention : treize récits pour Savigny, en deux envois, et pour la majorité, à l'exception d'un seul, destinés à ses enfants, tout particulièrement et quasiment tendrement à la petite Pullettchen. Jacob avoue sa préférence pour « Les Noces de Dame Renarde » (*Die Hochzeit der Frau Füchsin*, n° 38) en raison de sa qualité poétique (il inclut en effet plusieurs formulettes) et en raison des liens avec sa propre enfance, puisqu'il lui avait été souvent raconté. On notera au passage que cette prédilection est moquée par Arnim qui dénonce l'ingénuité de Jacob concernant les contes – sans parler de sa foi en l'existence d'une poésie de nature. Ce renard à neuf queues est porteur d'une symbolique sexuelle.

Laisse-moi te dire, puisque tu oublies parfois ta qualité d'érudite pour le plaisir de soutenir une thèse, que la majeure partie des histoires et des chansons populaires sont des polissonneries. [...] En un mot, il existe un côté paillard de la nature humaine qui, dans sa spontanéité, n'est pas plus entachée de péché que le reste de la Nature.¹

Sans vouloir faire de Arnim un disciple de Freud avant la lettre, ce qui me semble important, ce sont les liens spontanés que tissent les deux

1. « A Jacob Grimm », février 1813. Cité par Marc Petit (1994 : 58).

frères entre le conte et l'enfance : souvenirs d'enfance pour eux-mêmes, destination enfantine des récits qu'ils ont commencé à noter.

Le manuscrit d'Ölenberg témoigne également de ce lien, mais d'une manière différente. Le nombre de récits, cinquante-trois, est beaucoup plus important, annonçant une autre intention, un recueil, et non plus quelques récits notés à l'intention des enfants d'un maître vénéré. La substance de ce recueil a probablement dérouté Clemens Brentano, qui l'a égaré *nolens volens*. Squelettes narratifs, ils déçoivent l'attente de ce qu'on imagine être des textes de contes. Brefs, lacunaires, ils sont la partie émergée de la mémoire enfantine, dont l'essentiel est enfoui dans l'oubli. Des images et des mises en scène surnagent, mais la cohérence narrative manque bien souvent. Ce manuscrit est encore gênant de nos jours.

Leur forme rudimentaire suggère que les Grimm espéraient pouvoir les amender, même de manière mesurée, en vue d'une publication. [...] Pour cette raison, il serait plus raisonnable que les études textuelles privilégient la comparaison entre la première édition et les éditions ultérieures, plutôt qu'avec le manuscrit d'Ölenberg, d'autant plus que les Grimm eux-mêmes ne croyaient pas en un *Urmärchen* (conte originel ou archétypique) (Kamenetsky 1992 : 41).

La dynamique de la collecte qui aboutit au premier volume des KHM (1812) provient pour la plus grande part des traces mnémoniques laissés par les contes entendus autrefois par les jeunes gens et surtout jeunes filles proches des deux frères. Non pas les récits eux-mêmes, mais le résultat du tri opéré par l'imaginaire de chacun. On sait que, autour de leur jeune sœur Lotte, un cercle se constitua en *Märchengesellschaft* destiné à recueillir des récits populaires. En vue d'accroître le trésor déjà amassé par Jacob et Wilhelm, les membres de ce cercle ne font pas des collectes à la campagne, mais se livrent en quelque sorte à des « auto-collectes » pour recueillir ce qui subsiste dans les mémoires de ces jeunes bourgeois des récits que les nourrices, servantes ou domestiques leur racontaient lorsqu'ils étaient enfants et qui provenaient de sources populaires. Ce travail d'anamnèse constitua, dit W. Scherf, une expérience affective très importante.

Ce qui rendit les contes si importants pour les frères Grimm, au point qu'ils vécurent en leur compagnie leur vie durant et que, pendant cinq décennies, ils associèrent, parfois étroitement, parfois plus indirectement, leur stupéfiant savoir à ces récits, ce fut l'expérience de ce concert inattendu des mémoires narratives jaillassant de l'enfance de leurs amis (Scherf 1985 : 179).

D'autres apports vinrent augmenter cette première quête, en particulier celui de Dorothee Viehmann, la *Viehmännin*, dont un grand nombre de chercheurs ont tenté de dévaloriser l'apport sur la base de deux critiques infondées : elle n'était pas une paysanne véritable (?) et elle était d'origine

huguenote. C'est bien mal connaître le répertoire français d'origine orale que de le retrouver dans celui de D. Viehmann, et bien mal connaître l'origine orale des contes en général, même révisée par les deux frères.

La question se pose de savoir quelle est la nature exacte des liens qu'ils établissent entre conte et enfance. Lorsque Jacob tente de répondre à la question de savoir si les contes ont été imaginés à l'intention des enfants, sa réponse est embarrassée. « Je le crois si peu que je ne donne pas de réponse affirmative à la question : peut-on justifier une spécificité enfantine ? Ce que nous apprennent l'expérience et la tradition, c'est que jeunes et vieux en tiraient plaisir et profit ».² Réponse de Normand, qu'il explicite dans la Préface de 1812.

Ces histoires sont baignés de la même pureté qui rend pour nous les enfants si merveilleux et si sacrés : elles ont les mêmes yeux bleuâtres, sans défaut, brillants, [...] aussi grands qu'ils seront plus tard, même si les autres parties du corps sont encore délicates, faibles et maladroites.

Racontés dans la maison, en présence des enfants, les contes n'auraient pas été inventés pour eux. Mais ils possèdent ce que l'on peut appeler une *qualité d'enfance*.

2. Les réfections

N'étant pas germaniste, je ne tenterais pas de relever les nombreuses interventions éditoriales de Wilhelm, faites en plein accord avec Jacob.³ Il existe de nombreuses études qui ont été faites à ce propos, dont il faut citer un rare travail français, celui de Ernest Tonnelat au début du siècle dernier (1912). Le second volume de son œuvre s'attache précisément aux nombreuses modifications introduites dans les éditions successives.

Fond et forme sont également touchés. En ce qui concerne la forme, je rappellerai simplement les propos bien connus de Wilhelm à propos de l'introduction de locutions familières ou de proverbes dans le texte des récits. « J'ai constamment essayé d'intégrer dans les contes des proverbes et des façons pittoresques de s'exprimer propres au peuple. J'ai toujours essayé de les surprendre à l'écoute, prêt à les noter ». Or si la langue des contes obéit à une syntaxe populaire, les proverbes sont généralement exclus de leur trame narrative, dans la mesure où ceux-ci énoncent une norme sociale, voire une leçon, dont se gardent bien les contes.

2. Cité par D. Richter (1986: 7).

3. Et cependant une lettre facétieuse de remerciement adressée à Wilhelm par Achim von Arnim qui venait de recevoir le second volume de la première édition, souligne la plus grande valeur littéraire de ce volume, en l'attribuant à l'écriture de Wilhelm. Il ajoute que celui-ci devra se garder d'en faire part à Jacob, trop soucieux de redonner les récits de façon littérale (cité par Christa Kamenetsky 1992: 170).

Je dirais un mot de la tentation, voire de la pulsion, que beaucoup de collecteurs ont également ressentie, à enrichir des versions pauvres, ressentant de façon corollaire l'horreur des textes jugés *lacunaires*. D'où la tentation de restaurer, à leur insu, la mémoire des conteurs populaires, susceptibles d'oublier un épisode ou de ne pas lui donner l'importance qu'il mérite. Pour les deux frères, il n'y a pas, dans ce cas, trahison envers ces œuvres populaires, puisqu'ils sont convaincus, non sans raison, que le contage traditionnel était un processus continu, en constante évolution comme l'est la langue. Il n'y a pas de mal à modifier une version, c'est même un signe de vitalité qui permet, dans ce cas, de faire état d'éléments dont un autre conteur avait la mémoire. Ces modifications, jamais arbitraires, n'entament nullement la loyauté qui préside à leurs collectes et à leurs publications. Elles sont justifiées par leur connaissance profonde et intime de cette matière narrative. Il s'agit d'abord d'une sensibilité à la tradition orale : nous posons la question de savoir s'il s'agit d'une réceptivité à la qualité d'enfance dont nous avons parlé. Il semble en effet que, pour Jacob, il soit nécessaire de savoir accueillir la naïveté de ces productions, de l'admettre comme inhérente à celles-ci.⁴ Mais il y faut également un savoir acquis, aussi bien linguistique que littéraire et philologique, qui donnent la compétence en la matière. On sera entièrement d'accord avec ces convictions profondes. Mais il y manque la reconnaissance du fait que les processus de création dans l'écrit et dans l'oral sont tout autres. Ce sont des opérations cognitives totalement différentes.

Une autre raison peut expliquer cette intolérance envers les versions « lacunaires ». Elle tient précisément à leur mise en écrit. La culture lettrée considère le texte écrit comme parfait, dense, saturé : par conséquent, clos, fermé sur lui-même. Le conte raconté reste, lui, toujours ouvert : un autre conteur peut le compléter ou l'abréger sans dommages si la transmission est vivante. Cette mouvance contredit et perturbe l'invariabilité et la stabilité rassurantes de l'écrit. Les Grimm ne l'ignorent certes pas, mais les normes de l'écriture ne leur permettent pas d'y déroger.

3. Passage à l'écrit, passage à l'enfance

J'ai fait l'hypothèse que le passage à l'écrit des contes sans même, de manière paradoxale, projet explicite d'écriture littéraire, a contribué à leur relégation vers l'enfance (Belmont 1999). L'écriture transforme radicalement la nature du conte : les images mentales que la parole transmet et que l'écoute reçoit sous forme de figurations et de mises en scène, sont converties en mots disposés en phrases, *visibles*, et non plus auditives. Il s'ensuit que, converti en signes visuels de l'écriture, le conte se réduit alors à son contenu manifeste, qui est simple, naïf, ingénu, porteur donc

4. Kamenetsky (1992 : 176, note 24). Il s'agit de l'« Appel à tous les mams de la poésie et de l'histoire germanique ».

des caractères attribués à l'enfance. C'est en ce sens que l'écriture a contribué à faire coïncider conte et enfance, en rabattant les récits écrits sur les utilisateurs désignés par les caractères qu'ils partagent : la simplicité, la naïveté, la non distinction du contenu manifeste et du contenu latent, l'absence de profondeur.

Cette réduction du récit écrit à lui-même explique pourquoi les éditeurs de livres de contes pour enfants ont ressenti très tôt le besoin d'*illustrer* leurs ouvrages, les illustrations étant destinées, de manière délibérée ou non, à pallier la difficulté plus grande qu'il y a à se former des images mentales lors de la lecture. Jacob et Wilhelm ne résistent pas longtemps à cette nécessité, puisqu'ils publient en 1825 une édition abrégée à l'usage des enfants (cinquante récits) illustrée par leur frère Emil Grimm.⁵ Il est possible que cette *Kleine Ausgabe* ait contribué au « lancement » de leur recueil. Les illustrations, devenues indispensables pour les éditeurs, risquent malheureusement de figer la représentation et d'entraver le travail de l'imaginaire. Il est probable qu'elles constituent également un moyen de contrôle, délibéré ou inconscient, sur les représentations « bonnes » pour l'enfance.

Les contes ont été pris à *la lettre*, comme des récits dont la forme naïve ne pouvait que les destiner à l'enfance. Les Grimm ne sont pas dupes de ce malentendu, mais ils ne peuvent arrêter ce mouvement irrésistible : ils y prêtent même la main, ou plus exactement la plume, celle de Wilhelm, désireux non seulement d'adapter les récits à son public désigné, mais aussi de faire œuvre littéraire, en donnant une forme plus élaborée à ces histoires souvent frustrées, autant celles qui ont émergé de la mémoire d'enfance de leurs amis, que les versions des « vrais » conteurs, supposés oublieux de la tradition authentique.⁶ Le passage à l'écriture a modifié la nature des contes, les a véritablement dénaturés, faisant ressortir la forme simple, la narration naïve, que la voix et l'écoute oblitéraient au profit des images mentales directement suggérées. Les deux mécanismes – passage de l'oral à l'écrit et réduction de l'infantile présent dans chaque conte à l'enfantin – sont convergents. Il s'agit de maîtriser un objet qui ne répond à aucune norme littéraire, puisqu'il est une œuvre non pas unique mais multiple et qui, grâce à un langage qui lui est propre dit autre chose que ce qu'il semble dire. Cette convergence a permis l'invention d'un genre littéraire composite, fournissant aux enfants des textes réputés naïfs donc convenant à leur âge et écrits dans une langue correcte et accessible, expurgés si nécessaire. Le conte-pour-enfants devenait disponible à l'usage de la classe lettrée bourgeoise, alors que ces matériaux lui était inconnue

5. Augmentée de quelques images de l'édition anglaise illustrée par G. Cruickshank.

6. Les premiers collecteurs soupçonnaient souvent les conteurs d'être sujets à l'oubli, puisqu'eux ou d'autres collecteurs, en découvrant des versions différentes du même récit, remarquaient des motifs ou des épisodes supplémentaires. Ils ignoraient que la mouvance de l'oubli est le corollaire de la mémoire narrative.

jusqu'alors, sauf ce qui pouvait en émerger des brumes de la mémoire enfantine. Et la forme que leur ont donnée les Grimm constitue peut-être la meilleure solution de compromis possible.

4. Et cependant...

La pensée théorique des Grimm sur les contes, qui semble être dispersée en diverses publications, témoigne d'un savoir approfondi, intime, intègre, alors qu'ils n'ont pas rencontré de conteurs ou conteuses dans les conditions authentiques du contage. Dorothee Viehmann possédait un beau répertoire, sans qu'on puisse savoir si elle contait elle-même. Et d'autre part, les conditions de transmission la plaçaient dans un environnement étranger à cet univers.

J'aimerais reprendre cette notion qu'on trouve dans leur œuvre de façon éparse, selon laquelle tout récit populaire, tout conte, participe d'une substance fondamentale, d'un noyau : *die Sache*, qu'on peut traduire tout simplement en français par « la chose ». La chose narrative est constituée par le schéma de base, le thème et le (les) personnage(s) typique(s), ces éléments stables qui ne sont sujets qu'à des variations mineures. D'autres éléments moins importants pouvaient donner lieu à plus de variabilité. Les conteurs reprenaient cette substance fondamentale, lui redonnaient vie grâce à la dynamique de la parole qui engendrait les diverses versions. Cette recreation individuelle permettait à la tradition de se perpétuer comme un processus naturel.

Tous les chercheurs qui connaissent le fonctionnement de la tradition orale encore vivante seront d'accord avec cette description. Mais il y a beaucoup plus étonnant chez les frères Grimm. Pour Jacob, *die Sache*, la substance, contredit et exclut l'existence de ce « mythe » moderne (mais persistant) qu'est l'idée de *Urmärchen*. En effet cette matière ne sera jamais atteinte par les conteurs, qui ne peuvent la retrouver que comme approximation, plus ou moins rapprochée suivant le talent de chacun. Il s'agit de quelque chose qui n'existe qu'en termes d'idée toujours approchée, jamais atteinte. Les nombreuses versions que les deux frères avaient accumulées au fil des années et écartées de leur recueil ne déméritaient pas, mais s'écartaient par trop de l'idée fondamentale. « Cependant elles étaient peut-être des tentatives (faites par les conteurs) pour s'approcher au plus près de quelque chose qui existe seulement dans les termes d'une idée inexhaustible », déclare Wilhelm. D'où l'autorisation qu'ils se donnent de combiner plusieurs variantes, approchant ainsi de plus près de la vérité du conte.

Lorsqu'en 2002, je faisais appel au concept de *vera storia* à propos de la classification internationale, je pensais, mais sans la connaître, à une idée proche de la « chose » des frères Grimm. Il s'agit du texte écrit par Italo Calvino pour l'action musicale de Luciano Berio, *La Vera Storia*. « Dans

tout catalogue, il y a pourtant une histoire cachée ». Dans cette phrase, on peut y lire, me semble-t-il, la même idée que celle des Grimm à propos des contes: la véritable histoire est toujours approchée et toujours introuvable, je dirais plus volontiers: « introuvable ». Les contes de tradition orale sont caractérisés par ce que j'appellerais un « inachèvement fécond ». Leur dynamisme tient à ce désir inassouvi.

Je concluais en affirmant ma conviction de l'importance de l'œuvre des frères Grimm concernant les contes, en dépit de quelques aspects négatifs qui tiennent en fait à des malentendus. Ils possèdent une connaissance profonde, intime, passionnée des contes de tradition orale. Mais le recueil dont le désir leur a été inspiré par Arnim et Brentano leur a échappé: au lieu de constituer une base pour une recherche théorique, il va venir combler une demande de la société. Se mêlent des idées d'inspiration romantique: en particulier poésie de nature et poésie d'art, et nationalisme. Les deux frères démêlent mal la place de l'enfance vis-à-vis du conte, sans parler de leur propre position affective. D'où peut-être cette impossibilité à maîtriser le destin de leur travail: simple recueil ou recherche savante. En découle aussi la réception inattendue d'un public imprévu, un accueil jamais démenti depuis deux siècles.

Bibliographie

- BARCILON, Jacques (1968): « Le "Cabinet des fées" et l'imagination romanesque ». *Etudes littéraires*, vol. 1, núm. 2 (1968): 215-231.
- BELMONT, Nicole (1999): *Poétique du conte. Essai sur les contes de tradition orale*. Paris: Gallimard.
- JOLLES, André (1972): *Formes simples*. Traduction de Antoine Marie Buguet. Paris: Le Seuil.
- KAMENETSKY, Christa (1992): *The Brothers Grimm and their Critics. Folktales and the Quest for Meaning*. Athens: Ohio University Press.
- Petit, Marc (1994): « Les désenchantés ». *Europe*, « Les Frères Grimm » núm. 787-788 (1994).
- RICHTER, Dieter (1986): « Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben (Aa-Th 2401). Von Schonung und Verschönerung der Kinder – in und vor einem Märchen der Brüder Grimm ». *Fabula* núm. 27: 1/2 (1986): I-II.
- SCHERF, Wilhelm (1985): « Jacob and Wilhelm Grimm: a Few Small Corrections to a Commonly Held Image ». In J.M. MCGLATHERY (ed.) *The Brothers Grimm and Folk Tale*. Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press.
- TONNELAT, Ernest (1912): *Les frères Grimm, leur œuvre de jeunesse*. 2 vols. Paris: A. Colin.