

# LA FABRIQUE DE NOËL

Histoire d'un *hold-up* littéraire ?

Revue Silène

Revue Silène

Université Paris Nanterre – Centre de recherches  
en Littérature et Poétique Comparées (EA 3931)

2024

*La Fabrique de Noël : histoire d'un hold-up littéraire ?*

*ACTES DIRIGÉS PAR*  
*Hélène Dubail et Sébastien Wit*

*Colloque organisé les 7 et 8 décembre 2021*  
*Université Paris Nanterre*  
*Centre de recherches en Littérature et Poétique Comparées (EA 3931)*

## SOMMAIRE

- Introduction ..... 7  
*Hélène Dubail (Université Paris Nanterre) et Sébastien Wit (La Rochelle Université)*
  
- Réinventer Noël ..... 14**
- « Quand tu descendras du ciel » : mythologies des enfances et de Noël ..... 15  
*Karin Ueltschi (Université de Reims)*
- Le paysage sonore au temps de Noël dans la littérature française et britannique au XIX<sup>e</sup> siècle ..... 29  
*Amandine Lebarbier (Université Paris Nanterre)*
- Noël, rite de passage dans *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck .... 39  
*Nadezhda Washington (Aix Marseille Université)*
  
- Noël, l'usine à rêves ? ..... 49**
- Le syndrome de *La petite fille aux allumettes* ..... 50  
*Valérie Cavallo (Université Paris 8)*
- Le *jultomte*, une figure mythique complexe et le symbole d'un Noël traditionnel suédois ..... 67  
*Annelie Jarl Ireman (Université de Caen Normandie)*
- *Casse-noisette* : une fiction mondialisée ? ..... 84  
*Virginie Tellier (CY Cergy Paris Université)*



## Introduction

Hélène Dubail & Sébastien Wit  
Université Paris Nanterre – La Rochelle Université  
LIPO (EA 3931) – Département des Lettres

**N**ous voici à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est la belle nuit de Noël, la neige étend son manteau blanc, et un curieux personnage habitué à vagabonder sur les toits prend la parole :

Notre meilleur jour, à nous autres cambrioleurs, ou, pour parler plus exactement notre meilleure nuit, c'est la nuit de Noël.

Surtout dans les départements.

Principalement dans certains.

Dans ceux (vous l'avez deviné) où la foi subsiste, fervente, candide, au cœur de ces bons vieux vrais Français, comme les aime Drumont (Édouard).

En ces naïfs districts, c'est encore plus par allégresse que par devoir religieux que les fidèles accourent à la messe de minuit, et, dans cette assemblée, c'est plus des poètes qui rêvent que des chrétiens qui prient.

L'étoile... les rois mages... l'étable... le Bébé-Dieu sur son dodo de fins copeaux... la jolie petite Maman-Vierge rose d'émoi et un peu pâle, tout de même, et fatiguée de recevoir tant de monde qui n'en finit pas d'arriver, d'entrer, de sortir, de bavarder... et dans un coin, le menuisier Josef, quelque peu effaré, un tantinet ridicule (d'ailleurs, amplement dédommagé depuis par un fort joli poste fixe au séjour des Bienheureux)<sup>1</sup>.

Le ton est bien moins irrévérencieux, mais la scène n'est pas loin, tout de même, de nous faire penser à une autre nativité revisitée : celle voyant Mandy Cohen, inénarrable mégère, houspiller des rois mages venus réveiller son petit Brian qu'elle avait eu tant de mal à endormir.

Ici, nous ne sommes pas chez les Monty Python, non, mais chez Alphonse Allais. La réécriture est moins insolente, le regard moins féroce. Déjà, pourtant (nous sommes en 1899), Noël a changé de visage. L'œuvre se détourne de la crèche pour se tourner vers la cheminée. L'étable de Bethléem n'est plus qu'un décor kitsch devant lequel se pâment des bourgeois naïfs ; les protagonistes ne sont plus les mêmes. Alphonse Allais abandonne là en effet toute référence à la dimension religieuse de la fête pour raconter une autre histoire : en cette belle nuit de Noël, un mystérieux individu court sur les toits, de maisons en maisons, pour s'y glisser furtivement. Un mystérieux individu, ou plutôt deux – car lorsque la police finit par arrêter celui qu'elle croit être le cambrioleur, narrateur de la nouvelle, c'est en réalité « Bonhomme Noël » qu'elle prend la main dans la hotte.

La réalité rejoint la fiction, la fiction rejoint la réalité. Si le cambrioleur apparaît comme un drôle d'*ersatz* du Père Noël, le Père Noël se révèle finalement être un drôle d'*ersatz* du cambrioleur. Après tout, quatre ans plus tôt, dans un autre « Conte de Noël », Alphonse Allais faisait du sympathique et généreux vieillard un voleur de chaussons, fournisseur des produits mis en vente par l'enseigne :

AU BONHOMME NOËL  
Spécialité de chaussures d'occasion en tous genres  
pour bébés, garçonnetts et fillettes<sup>2</sup>.

Et cela, bien entendu, « à des prix qui défient toute concurrence<sup>3</sup> ». La fête peut-elle en effet se faire encore autrement que sur le mode de la liste de courses ? D'ailleurs, lorsque paraissent en 2020 les *Vraies lettres inventées* de l'OuLiPo au Père Noël, la liste demeure la modalité de présentation privilégiée.

Avec ces « 81 textes poétiques légers ou sérieux, autour du thème du Père Noël, imaginant les lettres qu'auraient pu lui écrire Brigitte Bardot, le capitaine Achab ou encore Sherlock Holmes<sup>4</sup> », la littérature semblait alors remettre à l'honneur, en la détournant, une figure investie depuis longtemps par le marketing et la publicité. La littérature ne l'a pourtant jamais complètement abandonnée. À chaque mois de décembre, quand bûches, dindes, sapins et guirlandes clignotantes envahissent nos existences, ce n'est pas seulement l'hyper-consumérisme qui triomphe, mais bien une fiction littéraire.

S'il est possible de faire remonter la tradition des cadeaux de Noël aux paganismes de l'Antiquité, c'est en effet dans la littérature, notamment du XIX<sup>e</sup> siècle, que naît véritablement le Père Noël tel que nous le connaissons désormais. Et c'est dans cette même littérature que se forment les scènes topiques dont se pare aujourd'hui toute histoire de Noël, du film au roman policier, en passant par les fameux épisodes spéciaux des séries télévisées. Songeons à tous ces textes écrits par Capote, Buzzati, Cendrars ou Aymé, sans oublier bien sûr les incontournables Dickens, Hoffmann, Andersen, Lagerlöf et Robert L. May, père de Rudolph le renne au nez rouge, au fondement du formidable vivier commercial que le monde de l'édition ne manque pas d'exploiter à chaque fin d'année<sup>5</sup>. Songeons encore aux *Lettres du Père Noël* écrites par J. R. R. Tolkien à ses enfants entre 1920 et 1943 et qui, désormais publiées, matérialisent le passage d'une fiction de Noël privée à une fiction littéraire publique<sup>6</sup> : la littérature, et plus généralement les objets culturels, ont participé à la diffusion d'un imaginaire de Noël en partie laïcisé.

En dépit de cette origine littéraire, il existe dans notre discipline relativement peu d'études d'envergure sur Noël et ses différents visages. Seules l'anthropologie, la sociologie et l'histoire des religions semblent s'être pleinement emparées du sujet. Telle est la raison pour laquelle s'est tenu à l'Université Paris Nanterre les 7

et 8 décembre 2021, au lendemain de la Saint-Nicolas et alors que le compte à rebours de l'Avent avait été lancé, le colloque « La Fabrique de Noël ». L'événement visait à explorer ce qui est peut-être l'un des plus grands *hold-up* que la littérature ait commis : la fiction de Noël, qui s'est imposée à nos imaginaires et se manifeste dorénavant dans notre quotidien de manière très concrète, que nous le voulions ou non, à chaque période de fêtes.

L'expression « fiction de Noël » fait partie intégrante du marketing médiatique contemporain. Plusieurs semaines déjà avant le mois de décembre, la chaîne privée 6ter, propriété du groupe M6, propose à ses téléspectateurs ce qu'elle nomme précisément des « fictions de Noël », aux titres on ne peut plus explicites : *Mon Père Noël bien-aimé* côtoie *L'Amour revient toujours à Noël* ou encore *Opération Joyeux Noël*. Les plateformes de vidéo à la demande ne sont pas en reste, elles qui ouvrent bien plus tôt encore les festivités – mais peut-être faudrait-il dire *hostilités* ? –, avec leur contenu étiqueté « fêtes de fin d'année ». Sur les bouts de papier comme sur les pages numériques, le Noël ultra-marketé que nous connaissons aujourd'hui est ainsi marqué par une abondance de listes de films ou d'épisodes de séries à consommer.

Relativement homogène désormais, la fiction de Noël est par ailleurs indissociable d'un ensemble de pratiques qui font subsister une croyance plastique. Selon une étude de la Poste effectuée en 2018, 81% des enfants de 3 à 7 ans écriraient une lettre au Père Noël ; ils seraient autant à recevoir une réponse, véritable officialisation du mensonge<sup>7</sup>. *Quid* des bouleversements psychiques liés à cette pratique qui mène souvent à une première déception ? On peut faire le lien avec les fictions qui prennent Noël pour cadre, interagissant avec l'univers de croyance des enfants. Comme chaque Père Noël fictif entre en résonance avec le Père Noël auquel croit l'enfant, cela vient bousculer le régime interprétatif auquel le texte est soumis. Il s'agit ainsi de déconstruire les mécanismes par lesquels la fiction de Noël, récit produit explicitement dans un but profane de divertissement, ne cesse de flatter notre amour de la fable.

Au fil des réflexions proposées dans ce numéro, centrées sur ce phénomène de redoublement de la fable – le mensonge du récit accompagnant dans nos sociétés occidentales le mensonge du Père Noël – s'ébauche alors une archéologie de ces représentations qui envahissent notre quotidien, des Père Noël des grandes surfaces aux histoires de Noël que nous lisons à nos enfants avant qu'ils ne s'endorment, et qui sont loin d'être aussi lisses qu'elles en ont l'air.

Depuis quelques années, Noël est ainsi devenu l'enjeu de querelles politiques. Parmi les derniers scandales en date, on peut compter en France celui autour du « Fantastique décembre » lumineux affiché par la mairie de Besançon en 2021, reçu par la frange conservatrice de la société comme le lâche abandon d'un supposé trop chrétien « Joyeux Noël »<sup>8</sup>. Or, dans ces querelles idéologiques contemporaines, on

retrouve finalement une version actualisée des affrontements que décrit déjà Claude Lévi-Strauss en 1952 dans *Le Père Noël supplicié*.

Lévi-Strauss commence par reproduire dans son texte les circonstances d'un fait divers daté du 24 décembre 1951 :

DEVANT LES ENFANTS DES PATRONAGES  
LE PÈRE NOËL A ÉTÉ BRÛLÉ SUR LE PARVIS DE LA CATHÉDRALE  
DE DIJON

Dijon, 24 décembre (dép. *France-Soir*)

« Le Père Noël a été pendu hier après-midi aux grilles de la cathédrale de Dijon et brûlé publiquement sur le parvis. Cette exécution spectaculaire s'est déroulée en présence de plusieurs centaines d'enfants des patronages. Elle avait été décidée avec l'accord du clergé qui avait condamné le Père Noël comme usurpateur et hérétique<sup>9</sup>. »

Scène hautement dérangeante, mais également fascinante. Pour l'anthropologue qu'est Lévi-Strauss, le Père Noël est une figure de « médiateur imaginaire<sup>10</sup> », pas seulement « une *mystification* infligée plaisamment par les adultes aux enfants », mais la cristallisation imaginaire et symbolique « d'une *transaction* fort onéreuse entre [...] générations »<sup>11</sup>. En s'intéressant au fait divers du Père Noël supplicié, Lévi-Strauss se demande ainsi « si l'homme moderne ne peut pas défendre lui aussi ses droits d'être païen »<sup>12</sup>, et si l'autodafé du Père Noël dijonnais ne réactive pas, finalement, le sacrifice antique du roi des Saturnales.

Dans l'*Histoire véridique du Père Noël*, Karin Ueltschi avance en effet l'idée que Noël est l'un des « grands récits fondateurs de l'humanité<sup>13</sup> », que l'on mette derrière ce terme de « grand récit » le concept d'« archétypes » ou de « structures anthropologiques de l'imaginaire<sup>14</sup> ». En somme, Noël et le Père Noël nous placent face à l'une des plus vieilles questions du comparatisme : la question des invariants, de ces récits et autres tropes narratifs qui reviennent d'une culture à l'autre, d'une époque à l'autre.

Si les représentations contemporaines de Noël se caractérisent par leur dimension monolithique, il ne faut pas oublier que c'est parce qu'il y a eu là un écrasement des littératures nationales et régionales, riches de figures folkloriques, par ce rouleau compresseur culturel qu'a été le Père Noël. C'est pourquoi il nous a semblé particulièrement fécond, dans le cadre d'une approche comparatiste, de s'emparer de ce phénomène de la « fiction de Noël » et d'interroger sa globalisation.

## Réinventer Noël

Un premier axe de réflexion confronte différents mythes, rituels et fictions, pour tenter de mieux circonscrire les modes de représentation de Noël.

Pour commencer, dans un parcours diachronique extrêmement riche, Karin Ueltschi nous offre d'étudier les jeux de contamination analogique, non pas pour prétendre retrouver les origines du Père Noël, mais pour analyser à travers espace et époques les récurrences de tous ces éléments aujourd'hui associés à Noël, comme la célébration de la verdure en plein cœur de l'hiver, la hotte ambivalente ou les clochettes protectrices.

En écho à ce premier article, Amandine Lebarbier dresse le panorama des musiques (messes, féeries, chorales ambulantes et chants en famille) qui font de Noël une fête sonore, grâce à laquelle sont censés se diffuser partout l'« esprit de Noël » et la charité chrétienne. Elle s'intéresse en particulier à la fonction morale, apotropaïque, mais aussi au pouvoir de réminiscence de ces sons qui forment le paysage sonore de Noël dans les œuvres de Dickens et de Maupassant.

À ces considérations succède une étude centrée sur *L'Oiseau bleu*. Nadezhda Washington s'attache à démontrer que le fait de placer un voyage initiatique au cœur d'un conte de Noël conduit Maeterlinck à analyser Noël en tant que mythe. L'analyse de la « reconstruction d'un nouveau merveilleux » dans l'œuvre de l'écrivain belge apporte ainsi un nouvel éclairage à ces invariants de Noël que sont par exemple les dualismes sacré/profane, mort/naissance et dedans/dehors, et offre une focalisation sur la tradition païenne des guisarts, intéressant point de rencontre avec les deux précédents articles.

## Noël, l'usine à rêves ?

Un second axe de réflexion se centre sur les représentations de Noël en plein essor du capitalisme, lequel semble imposer de choisir entre deux postures distinctes. Soit participer insidieusement au martèlement publicitaire – les fictions de Noël s'adressent à l'enfant censé sommeiller en chaque adulte, faisant ainsi du *puer aeternus* une cible marketing, et invitent, au prétexte de l'émerveillement, à faire taire tout esprit critique. Soit rendre à l'inverse bien visibles les mécanismes de la fabrique de Noël, notamment par l'interrogation des croyances et valeurs prônées à cette occasion.

Si on retrouve dans le conte de Noël le plus célèbre d'Andersen les invariants évoqués plus hauts, ce qui intéresse en premier lieu Valérie Cavallo est la manière dont illustrateurs, éditeurs et cinéastes gèrent ce qu'elle nomme « le syndrome de la petite fille aux allumettes » : comment faire lire à de jeunes lecteurs ce conte qui

instaure un doute affectif et un sentiment de trahison, rendant impossible l'insouciance en pleine période de fêtes de fin d'année ? Après être revenue sur la genèse de l'image archétypale de l'enfant exploité au XIX<sup>e</sup> siècle, Valérie Cavallo explore les stratégies mises en place par ceux qui adaptent l'histoire, et qui « ont bien du mal à ne pas faire rêver les enfants » – quitte à embellir la pauvreté et à offrir ainsi « une distraction mensongère » –, mais aussi par ceux qui cherchent au contraire à réveiller notre conscience.

L'approche conjointe du récit et de l'image est également au cœur de l'étude menée par Annelie Jarl Ireman. Son article s'intéresse à la figure du *jultomte* suédois, depuis ses origines qui vont puiser dans les croyances populaires médiévales jusqu'à sa forme actuelle, qui en fait un équivalent du Père Noël. Annelie Jarl Ireman étudie en particulier les transformations que subit ce personnage mythique chez des auteures comme Selma Lagerlöf et Astrid Lindgren ou dans le travail d'illustrateurs comme Viktor Rydberg et Jenny Nyström, mais elle aborde aussi la manière dont la fiction littéraire est exploitée par le marketing pour se décliner en divers produits commerciaux.

L'article de Virginie Tellier, enfin, se centre sur l'évolution d'un autre célèbre conte, *Casse-noisette*, pour interroger la dimension de l'œuvre : nationale, mondiale ou globale ? Grâce à l'étude comparée de cinq adaptations filmiques, issues de trois espaces culturels distincts, Virginie Tellier prouve alors que ce qui est avant tout un spectacle de Noël, centré sur le motif de l'objet animé, offre d'abord une réflexion sur le pouvoir créateur. D'une adaptation à l'autre, les emprunts, les références parfois surprenantes qu'elles peuvent se faire entre elles comme les jeux de coloration germanique, russe ou américaine sur lesquels reposent les différentes variations interrogent alors « la nature des stéréotypes et leur nécessaire dépassement » : en d'autres termes, « comment créer, dans l'œuvre d'art, autre chose que des poupées animées » ?

---

<sup>1</sup> Alphonse Allais, « Conte de Noël », *Pour cause de fin de bail*, 1899 in *Œuvres anthumes*, éd. François Caradec, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, p. 918.

<sup>2</sup> Alphonse Allais, « Conte de Noël », *Deux et deux font cinq*, 1895 in *Œuvres anthumes*, éd. cit., p. 460.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Résumé proposé pour l'ouvrage de l'OuLiPo, *Cher Père Noël. Vraies lettres inventées*, Libro, 2020 : <https://www.mollat.com/livres/2468975/ouli-po-cher-pere-noel-vraies-lettres-inventees>.

<sup>5</sup> Voir notamment les anthologies suivantes : *Le Bouquin de Noël*, éd. Jérémie Benoit, Robert Laffont, « Bouquins », 2016 ; *Les Grands Écrivains racontent Noël*, éd. Julia Bracher, Omnibus, 2018 ; *Les Plus Beaux Textes littéraires de Noël*, éd. Michel Tournier, Archipoche, 2018 ; ou encore *Joyeux Noël ! Histoires à lire au pied du sapin*, Gallimard, « Folio », 2015.

<sup>6</sup> J. R. R. Tolkien, *Letters from Father Christmas*, éd. Baillie Tolkien, Harper Collins, 1976 ; *Lettres du père Noël*, trad. Gérard-Georges Lemaire et Céline Leroy, Christian Bourgois, 1994.

<sup>7</sup> <https://www.lapostegroupe.com/fr/actualite/une-enquete-de-la-poste-sur-la-lettre-au-pere-noel>.

---

<sup>8</sup> <https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/fantastique-decembre-a-besancon-on-vous-resume-la-polemique-lancee-par-le-candidat-lr-eric-ciotti-2356852.html>.

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss, « Le Père Noël supplicié », *Les Temps modernes*, n°77, 1952, p. 1572-1573.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1586.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1581.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1590.

<sup>13</sup> Karin Ueltschi, *Histoire véridique du Père Noël : du traîneau à la hotte*, Imago, 2012.

<sup>14</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, p. 288, cité par Karin Ueltschi.

RÉINVENTER

Noël



## « Quand tu descendras du ciel » : mythologies des enfances et de Noël

Karin Ueltschi  
Université de Reims  
CRIMEL

**U**ne rumeur persistante affirme que c'est Coca-Cola qui aurait inventé et fabriqué de toutes pièces le Père Noël. Évidemment, il n'en est rien ; les publicitaires – c'est leur métier après tout – ont simplement exploité un imaginaire qui touche les cordes les plus sensibles de notre âme d'autrefois, le but étant de faire passer le message que l'on pouvait très bien boire aussi du coca en hiver. Et cela a marché, la preuve ! Mais cela a marché parce que le Père Noël n'est pas tant une « fiction récente » et que son ADN contient une mémoire mythique ancestrale qui explique son étonnante et inépuisable vitalité, c'est-à-dire sa capacité à se transformer en s'adaptant avec la plasticité propre à l'imaginaire à chaque période qui le convoque. Oui, on a dit beaucoup de choses désobligeantes sur le Père Noël, oubliant qu'il fait partie de ceux qui nous ont appris à rêver et à pressentir l'infini avec ses terrifiantes beautés. On a dit aussi beaucoup de charmantes ou agaçantes mièvreries, ignorant manifestement la longue chaîne et les ramifications de l'antique lignage qui nous l'a légué.

Le Père Noël est une manifestation vénérable d'une très ancienne histoire. On a parfois posé le problème de ses origines en termes de filiation – le Père Noël « descendrait » de saint Nicolas – pour aussitôt en contester le bien-fondé<sup>1</sup>. Or, ce qui importe, ce n'est pas tant la filiation que le « cousinage », c'est-à-dire, en termes de sémiologie, les jeux de contamination analogique : nous sommes dans l'immense domaine de la poésie, du langage et du mythe, qui ne s'appréhende qu'à travers des *chiffres* nécessitant des clefs. Nous avons par ailleurs affaire à un problème de correspondance entre une figure et un nom : Santa Claus par exemple renvoie directement à notre Père Noël, et pourtant, le nom de Nicolas s'y lit à peine altéré, même si l'un vient la nuit du 24 décembre, et l'autre le 6 décembre. De l'autre côté, des noms différents peuvent renvoyer au même personnage – pensons au Bonhomme Noël, au Père Janvier – ou à la même fonction, comme l'Enfant Christ qui remplit le rôle du Père Noël ou de saint Nicolas dans certaines contrées ; et, si on élargit le cercle concentrique, on aboutit même à des personnages à première vue très éloignés de notre noyau, comme la Befana italienne ou la Tante Arie savoyarde qui entrent pourtant dans le même scénario, qui reçoivent *les mêmes attributs*, ces « invariables » que sont clochettes, capes et couvre-chefs de toute espèce, bâtons, hottes surtout, et auxquels il faut ajouter certaines circonstances comme les Douze Jours<sup>2</sup>.

Ceux qu'on considère parfois comme les deux « inventeurs » américains du Père Noël, Clément Moore et Thomas Nast, n'ont rien inventé vraiment ; ils ont simplement donné, à partir des années 1830, une nouvelle et poétique variante à une ancienne figure dont la morphologie particulière ici est à vrai dire dans l'air du temps car déjà, en France vers 1807, la jeune George Sand attend le « petit père Noël » qui doit descendre par le tuyau de la cheminée pour poser dans son soulier une orange ou une pomme<sup>3</sup>. Noël ne cesse, aujourd'hui encore, de générer tous les ans de nouveaux contes et épisodes autour des principaux protagonistes ? Ce qui est passionnant à observer, ce sont donc ce qu'on pourrait appeler des « coïncidences » autour d'un noyau donné, ces récurrences combinant les mêmes éléments avec une constance étonnante pour produire un scénario qui peut connaître des variantes plus ou moins prononcées à travers l'espace et les époques, mais dont le cœur reste remarquablement immuable.

J'aborderai mon sujet en rapprochant tout d'abord le personnage de deux ancêtres que tout semble pourtant opposer, puis en analysant quelques attributs pour souligner leur redondance sémantique malgré leur apparente différence, enfin, en passant au crible les circonstances calendaires dans lesquelles s'inscrit l'apparition.

### **Ancêtres : Saint Nicolas et le Roi Hellequin**

Voici ce que nous rapporte la tradition, et en particulier Jacques de Voragine dans la *Légende dorée* à propos de saint Nicolas (270-310). Dès son premier bain, celui-ci se tient debout, premier signe incontestable de sa prédestination ! Il ne prend le sein que le mercredi et le vendredi. À la mort de ses parents, il dispose de son héritage pour venir en aide aux nécessiteux. Le premier acte que Voragine rapporte, c'est le suivant : Nicolas envoie des sacs d'or à un homme contraint par la pauvreté qui voulait prostituer ses filles, lesquelles purent ainsi faire de beaux et honorables mariages. La tradition populaire encore vivante dans quelques régions aujourd'hui dit que ces bourses d'or auraient atterri dans des chaussures qui séchaient près du feu ! La fonction de protecteur nourricier de saint Nicolas est manifeste notamment dans un autre miracle :

Une dure famine frappa toute la province de saint Nicolas et tous les habitants se trouvaient sans nourriture. L'homme de Dieu apprit alors que des navires chargés de grain avaient débarqué au port. Il se hâta d'y aller et de demander aux matelots de secourir les affamés en donnant au moins cent mesures de grain par navire. Après des réticences et des discussions, ils s'exécutèrent, mais sans observer aucune diminution de leur cargaison<sup>4</sup>.

Ces histoires nous sont bien familières, soulignant un lien avec la fécondité/fertilité – bref, le principe de vie triomphant de la mort, à l'instar des « Trois petits enfants »

sauvagement égorgés par un boucher qui les met « au saloir comme pourceaux » d'après la chanson – image détournée et monstrueuse des réserves alimentaires –, et que saint Nicolas va ressusciter.

Et aujourd'hui ? Saint Nicolas arrive le 6 décembre, surtout dans le Nord, en Alsace ou dans les pays de tradition germanique. Or, dans ces contrées, saint Nicolas est souvent double ; il se déplace à *deux* : il est flanqué d'un principe contraire, sombre, menaçant, mortifère. Cet aide de saint Nicolas reçoit des noms variés. Le Père Fouettard en est sans doute la variante la plus répandue en France. Et le Fouettard punit et fouette. Mais il fait pis. Saint Nicolas apporte des sacs remplis de l'endroit d'où il vient. Les sacs du Père Fouettard, eux, sont vides : le sinistre bonhomme représente bien la menace de ravir quelque chose ou plutôt quelqu'un, des enfants, des gens, pour les ramener dans cet ailleurs dont il vient. Le rouge saint Nicolas est un principe de vie tandis que le sombre Fouettard incarne le principe de l'hiver, de la nuit, de la mort. Le Fouettard nous enseigne quelque chose de très grave : on doit toujours se méfier des hottes et autres boîtes et charrettes. Ce douteux Fouettard possède des variantes, des cousins selon les régions où il sévit. Il est parfois atténué en Croquemitaine. On chante en Alsace :

Attends, Attends...  
 Petit bougre d'enfant !  
 Ce n'est pas le père Noël qui frappe à la porte,  
 C'est le Croquemitaine qui va te jeter dans sa hotte !  
 Il t'emmènera et te croquera menu  
 La tête, les jambes, les bras, les doigts !  
 Oui surtout tes jolies petites mitaines...  
 Car c'est ce qu'il préfère, lui, le Croquemitaine<sup>5</sup> !

Nous ne sommes pas loin de la Befana qui enchante les Noëls des petits et grands Italiens, et qui est une fameuse porteuse de hotte, de deux hottes plus exactement, l'une remplie, et l'autre vide (ou remplie de charbon). La savoyarde Tante Arie ou sainte Lucie entrent également dans cette famille ; elles aussi, elles ont une hotte ou un traîneau<sup>6</sup>.

Toutes ces figures peuvent conduire à un personnage très ancien, le chasseur sauvage, Hellequin, que le Moyen Âge nous a légué. Il se manifeste en volant sur une monture, nuitamment, au solstice d'hiver de préférence ; des clochettes annoncent parfois son approche. Ce grand porteur de hotte sillonne à la tête de sa Mesnie – sa maisonnée, sa famille, son armée – la terre et le ciel, plus précisément cet *entre-deux* où les hommes et leurs morts peuvent rester en contact<sup>7</sup>. La première attestation dans un texte latin remonte au XII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Il résume de manière poétique et terrifiante ce qui nous guette tous : un jour la mort viendra nous prendre.

Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, la tradition écrite, latine comme vernaculaire, enrichira le scénario et en multipliera les variantes. On a fait de l'apparition une troupe de

diabes, un cortège de revenants ravisseurs. On l'a aussi, dans un esprit de grimaçante dérision, assimilé à un cortège carnavalesque. On s'est en particulier souvenu de Hellequin lorsque vers la fin du Moyen Âge, on s'est mis à imaginer un personnage qui danse, qui conduit une farandole et que l'on peint sur les murs des cimetières et des églises – la Danse macabre.

Hellequin est volontiers présenté comme un chasseur : la figure du Grand Veneur en est d'ailleurs une variante. Ceci actualise les deux pôles dialectiques marquant tout le soubassement de notre histoire : pôles de la mort et de la fertilité, car si la chasse procure de la nourriture, inversement à son terme se trouve toujours la mort. L'image du chasseur en reçoit une grande polarisation symbolique. Car notre chasseur, bien entendu, ne chasse pas du gibier ordinaire. Il chasse des hommes. Ce n'est pas par hasard que « l'image de Satan comme chasseur s'est imposée dès le IV<sup>e</sup> siècle, par opposition à la figure du pêcheur, qui relève des représentations christiques<sup>9</sup>. » Et, implacable efficacité de l'analogie, Satan et Hellequin seront volontiers amalgamés par les clercs tandis que les traditions populaires s'en souviennent jusqu'à nos jours : dans l'Isère, le Chasseur est assimilé au Roi Hérode, lui aussi grand porteur de hotte ou « garde-robe » vide qu'il s'agit de garnir ! L'Espagne connaît la *Sancta Compañía*, la Bretagne l'Ankou ; le Canada « la Chasse-Galerie » : voici peu de temps, certains prétendaient l'avoir vue passer dans le ciel de Noël : « Oui, moi, Jos Violon, un dimanche midi, entre la messe et les vêpres, je l'ai vue passer en l'air, dret devant l'église de Saint-Jean-Deschaillons, sus mon âme et conscience, comme je vous vois là<sup>10</sup> ! » Or, ce sont les attributs de notre figure qui peuvent livrer des clefs de son secret.

### **Attributs : clochettes, chaussons et hottes**

Le caractère sacré de la clochette est très anciennement attesté. Les habits du prêtre hébreu en sont pourvus : pour se présenter devant le Seigneur, Aaron doit suspendre à sa robe des clochettes en or séparées par des grenades (Exode, 28, 33-35). La fonction de mise à distance du « profane » semble doubler la fonction d'avertissement. De nombreuses traditions et légendes actualisent ces associations de la clochette avec le sacré, notamment avec la mort et les revenants, d'où leur présence massive à Carnaval. Anatole Le Braz signale des légendes ancestrales faisant mention du cortège de la « Société des Morts » ou « Anaon » qu'on voit le plus souvent le jour de Noël, à la Saint-Jean et le soir de la Toussaint, et dont l'approche est signalée par une « minuscule clochette<sup>11</sup> ». Dans le texte médiéval, c'est bien souvent une cloche se mettant à sonner dans quelque ermitage qui met fin aux enchantements et sortilèges nocturnes, faisant fuir revenants, diabes et autres illusions. Ailleurs, une sonnerie de cloches signale aux hommes vivant non loin de la mer qu'une cité engloutie se trouve dans leur voisinage<sup>12</sup>. En d'autres

termes, le son de la cloche nous parvient presque toujours de quelque outre-monde. Et c'est bien ce que nous comprenons *en imaginant* le Père Noël approcher avec son tintant traîneau aérien qui vient directement du ciel, ou du moins depuis cette *extrémité* de la terre qu'est le pôle nord.

Mais la clochette, en avertissant, peut aussi être protectrice (apotropaïque) : elle tient éloignées toutes sortes de menaces, la plupart du temps des dangers très sérieux contre lesquels l'homme ne peut se prémunir. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on attache des cloches au cou des vaches depuis les plus anciens temps. Dans les *Fastes* (V, 419-492), Ovide évoque un rituel consistant à mettre en fuite des revenants grâce au son d'un vase de bronze. Plutarque (*Isis et Osiris*, 63) rapporte que les Égyptiens croyaient que Typhon pouvait être chassé grâce au son d'une sorte de crécelle en airain que les prêtres agitaient à l'occasion de la fête d'Isis. La clochette peut en effet influencer sur les phénomènes atmosphériques. Or, en Alsace, c'est saint Nicolas en personne qui, par l'entremise d'un instrument, remplit ce même office : « Autrefois, les pèlerins ne se contentaient pas de rapporter, comme souvenir de leur pèlerinage à Saint-Nicolas-de-Port, des croix, des médailles, des images, des chapelets, ils s'approvisionnaient encore en ce lieu de cornets en bois qui avaient, lorsqu'on soufflait dedans, la vertu d'éloigner les orages<sup>13</sup>. »

À n'en pas douter, le Père Noël a accroché toutes ces sonnettes à son traîneau pour dégager la route, pour chasser les démons qui pullulent dans l'air nocturne et qui doivent ainsi s'écarter : c'est sa première victoire sur les ténèbres, remportée sans coup férir avant même d'avoir pénétré dans notre univers ! Mais ces gentilles clochettes annoncent aussi, plus discrètement, l'arrivée d'un surnaturel aimable, scintillant et féérique, et qui fait de Noël une période incomparable : le Petit Prince n'associait-il pas le son de grelots au scintillement des étoiles et à des milliers de rires ?

Tout comme la clochette, la chaussure est investie depuis les temps les plus anciens des dimensions apotropaïques et magiques. Les rituels l'impliquant – et comment nous en étonner désormais ? – ont presque tous trait à des questions de fertilité ou de prospérité, comme le rituel de mariage peint dans le Livre de Ruth (IV, 7-10). « On quête avec le soulier non seulement quand on s'adresse aux fées, au Bonhomme Noël, au Père Janvier ou à saint Nicolas, mais lors d'un mariage<sup>14</sup>. » Burchard évoque autour de l'An Mil cette pratique, charme visant certainement à favoriser fertilité et prospérité :

Tu as fait de puérils petits arcs *et des chaussures d'enfants* [nous soulignons], et tu les as jetés, soit dans ton cellier, soit dans ton grenier, pour que les satyres et les Velus puissent venir jouer à cet endroit même, et qu'ils te fournissent les biens des autres, ce qui t'aurait rendu plus riche<sup>15</sup>.

Enfin, la chaussure est utilisée dans de nombreuses pratiques divinatoires que l'on observe au seuil de l'année nouvelle. Par exemple « on jette la chaussure pendant les douze nuits ainsi que pour la récolte de certains végétaux possédant des pouvoirs magiques ». Autre pratique : « quand on jette une chaussure à Noël, on en déduit si l'homme partira de chez lui ou y restera dans l'année »<sup>16</sup>. Les chaussures sont jetées par-dessus la tête, ou encore du toit de la maison ; la manière dont elles tombent, à l'instar des dés, est significative et exploitée par les devins. En Norvège, on utilise encore aujourd'hui le soulier pour lire l'avenir et le destin qu'il vous réserve, nous apprend Ronald Grambo.

C'est donc bien un soulier (ou un chausson, une chaussette, un bas de laine par exemple) que l'on dépose au pied du sapin, la veille de Noël, en espérant le retrouver rempli le lendemain : la chaussure est partie prenante dans ce « commerce » cyclique de la fertilité qui lie notre monde à *l'ailleurs*, d'ailleurs, les grosses bottes du Père Noël ne sont-elles pas magiques comme les bottes de sept lieues qui permettent de passer outre les limites ordinaires de l'espace et du temps ? La rangée de souliers ou de chaussons sagement alignée la veille devant la cheminée déborde le lendemain matin de tous les bienfaits de la terre, hier friandises rares, aujourd'hui délicieux surplus que sont les jouets et que la hotte du Père Noël a déversés là : *c'est de bon augure* ! Nous sommes au cœur de la logique du voyage dans l'au-delà. Le scénario, pour être bien cohérent, met ici l'accent sur une logique de transvasement.

La hotte est une variante de la chaussure, tout comme les boîtes, charrettes et autres traîneaux. Ce sont de véritables véhicules psychopompes qui servent à transporter une âme d'un univers à l'autre, d'une rive à l'autre, de l'ici-bas vers l'au-delà. Nous retrouvons ces attelages sans peine en Bretagne, sous la forme de la charrette funéraire du 1<sup>er</sup> novembre, l'attribut principal de l'Ankou. Pensons également à cette espèce de chariot qui sert à transporter des choses lourdes et qu'on appelle dans le langage courant des « diables » ! Dans le Dauphiné, le Roi Hérode qui conduit la Chasse Sauvage est réputé porter sur son dos une « garde-robe » dans laquelle il emporte les enfants ; une autre version fait du Revérode un pousseur de brouette dans laquelle il ramasse les enfants qui ne sont pas rentrés le soir ; il arbore d'ailleurs des clochettes<sup>17</sup> ! En Alsace circulent des légendes sur des coches fantômes qui vous décollent devant le nez comme sur cette colline du Spitzling, entre Kirrwiller et Bouxwiller :

On y voit souvent circuler, entre minuit et une heure du matin, un grand carrosse attelé de deux chevaux, noirs ; nul voyageur ne l'occupe. Deux bourgeois qui voulaient aller, à cette heure tardive, jusqu'à Buchweiler, rencontrèrent ce carrosse et s'y assirent. Aussitôt le coche s'éleva en l'air et

les deux téméraires eurent toutes les peines du monde à sauter en bas. Ils le suivirent des yeux et le virent s'élever de plus en plus dans les airs où il finit par disparaître tout à fait<sup>18</sup>.

La représentation de l'enfer et du Jugement dernier accompagne souvent l'image du démon porteur de hotte. La nef est une variante particulièrement fréquente de la boîte qui peut vous emporter bien plus loin que vous ne le pensez. Au Moyen Âge elle est volontiers sans capitaine. L'Ankou échange d'ailleurs volontiers sa charrette contre une barque. Or, saint Nicolas devient officiellement le patron des navigateurs après le naufrage de 1254 que relate Joinville et auquel saint Louis a échappé grâce à l'intercession du saint<sup>19</sup>.

C'est enfin la hotte qui se charge pour ainsi dire d'exprimer poétiquement, symboliquement l'ambivalence fondamentale de Noël – la crèche de la Nativité et le massacre des Innocents – puisqu'aussi bien elle peut vous combler de bienfaits que vous menacer dans votre survie même. Le folklore en garde la mémoire et confirme cette hypothèse d'un « commerce » de fertilité de bien de façons originales, par exemple :

En pays flamand, la porteuse de hotte (...) était censée apporter dans sa hotte les petits enfants qu'elle vendait aux mamans. (...) Mais si la porteuse de hotte sait apporter les enfants, c'est qu'elle sait aussi les emporter et effectivement, elle a joué parfois le rôle ingrat de croquemitaine surtout quand elle venait de transporter du charbon dans sa hotte et qu'elle était ainsi devenue tragiquement noire<sup>20</sup>.

Mais d'autres coïncidences rassemblent toutes ces traditions.

### **Confluences calendaires : bûches, légumes, banquets**

Le Père Noël arrive en décembre, « trou noir au fond de l'année », a dit Maupassant, où la nature inhospitalière force les hommes à se calfeutrer dans leur maison, auprès de l'âtre ; on les trouve alors attablés à l'occasion des festins les plus abondants de toute l'année, entourés de toutes sortes de légumes. Pendant les Douze Jours (de Noël à l'Épiphanie) se livre un féroce combat cosmique. Qui des deux l'emportera, le rigoureux hiver noir qui semble invincible, ou alors le souriant et lumineux principe de vie qui doit réussir à lui tenir tête ? Réussira-t-il à inverser le mouvement de la roue cosmique à l'issue de cette période où le soleil s'est immobilisé (*solstat*) ? Les rituels des Douze Jours (ou Douze Nuits) en appellent en effet à la renaissance du Temps qui, après avoir hésité, va finalement se remettre en route, comme encouragé par ce visage de nouveau-né ou de vieillard rond et jovial.

Quelques éléments véhiculent ces significances, de manière redondante d'ailleurs : c'est coutumier des scénarios mythiques et sacrés.

La bûche de Noël tout d'abord : si la première attestation remonterait à 1184 (Autriche), c'est un étudiant bâlois qui donne, en 1597, la première véritable description de cette tradition répandue dans toute l'Europe<sup>21</sup>. Il existe un nombre considérable de variantes régionales que reflète la multiplicité des noms que peut recevoir la bûche de Noël. Voici cependant les principales constantes autour de cet usage ancien, subordonné à la présence d'un âtre dans la maison. Sont particulièrement recommandés les bois provenant d'arbres fruitiers, prunier, cerisier et olivier dans le sud, mais aussi chênes et hêtres puisque les glands comme les fâines étaient une nourriture recherchée jusqu'à la fin du Moyen Âge. Il s'agit certainement d'une symbolique qualifiée parfois de « magie sympathique » : utiliser, brûler, donc *sacrifier* le bois du fruitier est un gage de futures bonnes récoltes. Ensuite, la durée prescrite de la combustion est également très variable ; parfois la bûche doit brûler en une seule nuit, parfois pendant les Douze Jours tout entiers. La durée de la combustion nourrit des pronostics d'avenir : l'abondance future des récoltes, le nombre de mariages et de naissances dans la maison comme à l'étable dépendent de la manière dont la bûche brûle. Une autre constante concerne les vertus à la fois fécondantes et apotropaïques dont on crédite la bûche, qui « pisse » ou qui « pond » des bonbons, des noix et des amandes, des gâteaux et autres friandises ; parfois, il faut taper dessus pour qu'elle « lâche » ses trésors<sup>22</sup>, ce qui rappelle curieusement la coutume de la *piñata*, en Amérique du Sud. La bûche en appelle donc à la fertilité du temps futur, et écarte les dangers qui pourraient menacer la prospérité du foyer et de ses habitants. Si aujourd'hui, les cheminées ont disparu de la plupart des maisons, la bûche continue cependant à faire partie de nos Noël ; mais paradoxe saisissant, elle a migré du foyer incandescent sur la table du banquet, sous la forme d'un dessert – glacé !

L'arbre toujours vert est une autre présence indissociable de la venue du bonhomme rouge et blanc, et de cette période de solstice. Les rigueurs de la saison ne peuvent rien contre le sapin *sempervirens*, qui affiche, au milieu de la végétation au point d'arrêt, le triomphe de la vie sur les forces de la vieillesse, de la décrépitude et de la mort. Et c'est là encore une coutume fort ancienne. La verdure accompagnait déjà les fêtes romaines des Saturnales et des Calendes. Dans les pays du Nord, aux temps préhistoriques, existait un important culte des arbres ; on y trouve également l'antique coutume de placer dans les maisons des plantes vertes au feuillage persistant, plutôt pour éloigner les mauvais esprits, semble-t-il, que pour décorer l'espace : il s'agit de conjurer les forces des ténèbres et en appeler à la sève de la vie. Les traditions chrétiennes liées à l'arbre sont également nombreuses. Il y a ce premier arbre qui a beaucoup fait parler de lui, l'arbre du Paradis (rappelons d'ailleurs que l'on fête le 24 décembre Adam et Ève !). La

tradition médiévale le confondra avec l'arbre (le lignage) de Jessé, le père du roi David, dont sortira le « rameau » christique d'après les saintes Écritures. Cet arbre sera durablement associé à la Nativité, en témoigne ce Noël du XVI<sup>e</sup> siècle attribué à Jehan Porée. Après quelques couplets décrivant le plus beau verger du monde vient la troisième strophe et la description de l'arbre sous lequel se tient la Vierge allaitant son enfant :

Qu'en ce beau verger regardoys  
 Ung arbre qui touchoit aux cieux  
 Vert en tous lieux  
 Mais qui vaut mieux  
 En sa sommité, chose vroye,  
 Avoit un fruict délicieux.

Ce fruict sembloit une pucelle  
 Laquelle tenoit un enfant...  
 Ce bel arbre tant fructifère  
 C'estoit Jessè certainement...<sup>23</sup>.

Il est vrai, ce n'est pas encore notre sapin de Noël. Mais un texte du XIII<sup>e</sup> siècle montre déjà un arbre aux chandelles à côté duquel se tient l'Enfant Jésus. La scène est vue comme *une grande merveille*<sup>24</sup>. Et voici l'ancienne légende pouvant possiblement expliquer la fortune à venir du sapin de Noël : un moine bénédictin anglais, saint Boniface, partit dans les contrées septentrionales vers 723 pour les christianiser. Il rencontra alors près de l'actuelle ville allemande de Geismar des coutumes sacrificielles qui s'organisaient autour d'un vigoureux chêne dédié à Thor. Saisi de fureur, Boniface attrapa une hache et coupa d'un seul élan l'arbre majestueux. Le peuple rassemblé s'attendait alors à ce que la foudre de Thor indigné frappât sans tarder le téméraire moine. Mais rien ne vint : victoire du Dieu chrétien sur Thor ! Et Boniface pointa du doigt un petit sapin poussant au pied du géant tombé et dont les branches s'ouvraient vers le ciel ; il déclara que c'était celui-ci, le saint arbre, l'arbre de l'enfant Jésus, promesse de vie éternelle ; la forme triangulaire renvoyait à la sainte Trinité. Et c'est ainsi que le chêne et la hache sont devenus l'emblème du saint, et, peut-être, le sapin l'arbre de Noël.

Les traditions consistant à décorer les maisons avec des plantes vertes – sapins, branchages, gui et houx – au solstice d'hiver peuvent être reliées au *Weihnachtsmeyer* alsacien, littéralement « mai de Noël<sup>25</sup> » : coïncidence des contraires une fois de plus, célébration du printemps au cœur de l'hiver rappelant les violettes de la bûche d'Anatole France. On lit dans la *Nef des fous* de Brandt en 1494 :

Celui qui n'a pas quelque chose de neuf  
 Et qui ne va pas chanter pour le nouvel an

Et qui ne plante pas des branches de sapin dans sa maison  
Celui-là croit qu'il ne passera pas l'année<sup>26</sup>.

Mais la tradition proprement dite du sapin de Noël serait née au XV<sup>e</sup> en Alsace. À l'approche des fêtes, on se rendait dans la forêt pour couper des arbres, tant et si bien que les gardes-forestiers furent mandés pour surveiller ce « trafic » naissant, et en 1521, à Sélestat, une dépense de deux schillings est mentionnée pour rétribuer les gardes-forestiers chargés d'encadrer cette pratique. Le sapin aurait ensuite été introduit en France en 1837 par la princesse Hélène de Mecklenbourg après son mariage avec le duc d'Orléans ; en Angleterre, le prince Albert, époux de la reine Victoria, en fait dresser un au château de Windsor en 1841 ; Charles Dickens le qualifie, en 1850, de « *nouveau* jouet allemand ». Ce qui n'empêche pas le président des États-Unis de déclarer, en 1891, aux journalistes : « Et nous aurons [à la Maison Blanche] un Arbre de Noël *vieux jeu* pour les petits enfants<sup>27</sup> » ! On y accroche des roses et des pommes, respectivement référence à Ève et à la Vierge Marie. Aujourd'hui, les boules remplacent volontiers les pommes ; leur forme sinon leur couleur rappelle cette belle et ancienne histoire.

La couronne de l'Avent est un avatar, un précurseur liturgique, pour ainsi dire, du sapin qu'on installe quatre semaines avant Noël : chaque dimanche nous séparant de Noël on allume une, puis deux, puis trois et enfin quatre bougies plantées en général dans la couronne confectionnée avec des branches de sapin (ou de pin, de houx, de genévrier, de laurier ou de gui) ; elle est suspendue au plafond ou, le plus souvent aujourd'hui, posée sur la table. La couronne est-elle apparue en Autriche au XVI<sup>e</sup> siècle, ou la devons-nous aux luthériens d'Allemagne orientale ?

Le gui éternellement vert sous lequel on s'embrasse le 1<sup>er</sup> janvier porte ce même symbolisme et en valorise plus particulièrement la dimension amoureuse et donc la fécondité et l'enfant à venir. C'est une plante sacrée pour les Celtes : seuls les Druides pouvaient le cueillir. Pline évoque déjà ses vertus sacrées et prophylactiques<sup>28</sup>.

Quant au houx, son lien avec la fertilité semble également évident : on s'en servait à Rome pour fabriquer des couronnes aux nouveaux mariés et on en décorait les maisons lors des festivités des Saturnales. Il renvoie aussi à la couronne d'épines promise dès la crèche à l'Enfant Jésus. Au cours du Moyen Âge, de nombreuses pratiques témoignent des vertus apotropaïques du houx. En tant que décoration, il reste jusqu'à nos jours un porte-bonheur : ses baies rouges mariées au vert foncé sont les couleurs de Noël par excellence.

Autres traditions liées à la vie végétale, en Provence, à la Sainte Barbe (4 décembre), on met à germer du blé ; les jeunes pousses serviront à orner la crèche à Noël. En Autriche, on coupe les tiges d'arbustes à floraison rapide qui seront en fleurs pour la Noël : on les appelle « rameaux de sainte Barbara ». Il arrive

d’ailleurs à sainte Barbe ou Barbara, outre-Rhin, de distribuer des cadeaux à cette période de l’année.

De la verdure en hiver donc ; mais un second paradoxe marque nos fins d’années. Les cérémonies sacrées sont presque toujours accompagnées de – banquets sacrés ! Le festin de Noël clôt le « petit carême » ou « carême de la saint Martin », qui correspond à l’époque de l’Avent marquée par la couleur violette des ornements liturgiques catholiques. Le repas qui suit ce jeûne ainsi que la messe de minuit peut durer une bonne partie de ce qui reste de la nuit, d’où ce joli nom de « réveillon » qu’il a reçu à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et qui sera appliqué également à cet autre repas, celui de la Saint-Sylvestre, lorsque l’univers bascule dans un nouveau Temps et dont les hommes guettent aujourd’hui avec une précision électronique l’instant exact.

De grandes variantes de ce banquet de réveillon existent de région en région, mais sa permanence souligne son aspect fondamentalement sacré dans le cadre des rituels des Douze Jours. Le repas reçoit parfois le nom significatif de *Defructus*, emprunté à l’antienne *De fructis ventris tuis* qui est chantée à Noël : aux vêpres, dans le Doubs notamment, on emportait à l’église des jambons, des pâtés et d’autres gâteaux qu’on entassait dans un coin prévu pour cela, appelé en toute logique le *De Fructu*. Lorsque, dans l’office on arrive au verset *De fructu ventris tui ponam sedem tuam*, « les assistants se jetaient sur ces victuailles, se les disputaient<sup>29</sup> ». Et que dire de ce Noël du XVI<sup>e</sup> siècle retraçant le dialogue entre deux bergers se demandant ce qu’ils pourraient bien apporter à la mère du petit roi qui vient de naître :

COLIN

Que luy donras-tu Robin,  
A ceste vierge nourice.

ROBIN

Je luy donray d’un boudin  
Et d’une bonne saulcisse  
Faictz au sel et à l’espice  
Et toy, Colin, il faudra  
Que luy donne quelque chose. (...)

COLIN ET ROBIN

Or chantons donc tous Noël  
En l’honneur du fruct de vie  
Nau-Noël, Noël, Noël  
Pour Jésus et pour Marie  
Or Dieu gard la compaignie  
Amen, Noël<sup>30</sup>.

Du boudin et une saucisse : on peut souligner la relative fréquence, jusqu'à un passé récent, du porc dans le menu de Noël, ce qui correspond naturellement à la pratique de son abattage qui a toujours lieu en hiver. En Roumanie, on élève toute l'année le « cochon de Noël ». Enfin, dans certaines régions, on observe de véritables débauches alimentaires dès le XVII<sup>e</sup> siècle, mais qui sont sans doute beaucoup plus anciennes. Dans de nombreuses régions, pendant la période de Noël, on confectionne des gâteaux ; chaque famille possède ses propres recettes. Ces pratiques résolument joyeuses font partie de l'esprit lié aux préparatifs à la fête. De nombreux anthropologues voient dans ces préparatifs culinaires la survivance de traditions préchrétiennes, notamment celle consistant à donner « un repas aux fées », voire un sacrifice à Perchta et à l'armée des morts qu'elle conduit<sup>31</sup>. En tout cas, ces rites gastronomiques constituent une pièce supplémentaire à notre épatant puzzle. Ils sont observés respectivement à l'entrée et à l'issue de la période des Douze Jours et culminent dans un ultime repas rituel autour de la Galette des rois, ronde comme le soleil, a-t-on pu dire. Et cachée dans la galette depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, la fève, promesse de germe à venir.

La thématique des étrennes s'imbrique parfaitement dans la mosaïque. Nous conservons d'anciennes traces des diverses pratiques qui y sont liées. Dans un rondeau, le poète arrageois Adam de la Halle (XIII<sup>e</sup> siècle) évoque une personnification de Noël : Monseigneur Noël (*Mes sires Noueus*). Ses « petits enfants », « ses écoliers » puisqu'il est leur patron tout comme saint Nicolas – vont en chantant, à *Nohelison*, de maison en maison pour quêter quelques sous qu'ils distribueront ensuite à leur tour<sup>32</sup>. La pratique des étrennes associée à des tournées de chants remonte aux Romains. Les *strenae* désignaient un don de bon augure offert à l'occasion des fêtes ; selon Ovide (*Fastes*, I, 185), il s'agit de dattes, de figes ridées et de miel, mais on trouvait aussi volontiers déjà des noix, dorées, argentées ou peintes en rouge<sup>33</sup> !

### **En guise de conclusion : la barbe du Père Noël**

Les enfants ne s'y trompent pas en reculant avec frayeur devant le gros bonhomme barbu, et se débattent si des adultes ont l'idée saugrenue de vouloir les poser sur ses genoux, tout près de son effroyable figure : ils pressentent qu'il y a là-dessous *quelque chose* de caché, l'identité véritable du bonhomme. Barbe, cape et capuche : ces trois attributs se confondent dans une seule et même fonction, dissimuler. Dissimuler comme le fait un masque, mais dissimuler quoi, exactement ? Un sombre secret, une menace ? L'identité, la *vraie* ? Une figure si sacrée que l'œil de l'homme ne doit pas la contempler ? Qu'y a-t-il *sous* le masque ?

La barbe, on le sait, est le masque le plus rudimentaire qui soit. Il est l'apanage des grandes créatures – disons ambiguës et terrifiantes comme tout ce qui relève du sacré. On n'imagine pas Dieu le Père ou Moïse sans grande barbe, ni Charlemagne – ni l'homme sauvage ou le géant sanguinaire qui, à la manière de Riton, assoit son autorité en coupant la barbe des autres rois dans l'univers arthurien. Cette fonction dissimulatrice de la barbe est doublée par le couvre-chef typique de notre bonhomme, mitre et surtout capuche qui cache en partie le haut du visage, et la cape ou un vaste manteau qui enveloppe tout le reste de la silhouette. Or, là encore, nous pouvons interroger d'anciennes traditions pour essayer de comprendre la charge symbolique de ce qui est loin d'être un détail anodin. Le costume des Saturnales était composé d'une simple tunique et surtout, du *pileus libertatis*, sorte de bonnet d'esclave ou d'affranchi. L'étymon *cappa* distingue d'ailleurs mal la capuche de la cape : c'est un ensemble qui sert à dissimuler figure et silhouette.

La barbe (la cape et tous ses avatars ou variantes – coule, capuche, chapeau, masques) constitue une métaphore de l'invisibilité et de la métamorphose perpétuelle d'une identité à jamais fuyante. *Qui se cache sous la barbe, qui se cache sous le capuchon ? Oui, « qui es-tu qui te caches sous cette grande barbe blanche, dans cette noire nuit ? D'où viens-tu, et de quelle essence es-tu fait ? Oui, qui es-tu ? »* Cette interrogation souvent muette fait écho à une très ancienne question qui émaille la littérature et qui, en réalité, reflète toujours une seule et même surprise face à un être étrange qui se présente à nous. *What art thou, that usurp'st this time of night ? (Hamlet, I.1.)*, demande un gardien au spectre du roi du Danemark qui lui apparaît – qui es-tu, ou plutôt *quelle chose es-tu, toi, qui oses hanter cette heure de la nuit ?* Elle sera reprise dans le terrifiant « *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ?* » du *Erkönig* de Goethe. Les enfants qui refusent, terrorisés, de s'asseoir sur les genoux de ce barbu étrange, ont tout compris. Ce sont d'ailleurs eux qui formulent volontiers cette autre question qui la recoupe : *le Père Noël existe-t-il ?* En tout cas, on peut, en guise de fin mot de l'histoire, affirmer haut et fort que cette interrogation est beaucoup plus existentielle qu'il n'y paraît.

---

1. « Cette théorie, volontiers accueillie par le grand public, ne résiste pas à l'examen des documents » : Arnold Van Gennep, *Le Folklore français*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. 3, p. 2412.

2. Tel est le propos et la structure de notre ouvrage, *Histoire véridique du Père Noël. Du traîneau à la hotte*, Paris, Imago, 2021 (3<sup>e</sup> édition).

3. George Sand, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, vol. 1, p. 532-533.

4. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, A. Boureau (dir.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2004, p. 30-31.

5. *La Grande Oreille*, « Noël ! », n° 8, Hiver 2000-2001, p. 35.

6. On récite en Italie : *Tanta Lucia con il suo carretto/ lascia a tutti un gioco e un dolcetto./ Porta ai bambini tanti regali/ tutti belli, tutti speciali.*

- 
7. De très anciennes versions de la Chasse sauvage mettent également à sa tête une figure féminine qui s'appelle Percht, Abundia ou Hérodiade. Voir Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008, p. 542 *sqq.*
8. Orderic Vital, *Historia ecclesiastica*, VIII, 17, éd. M. Chibnall, Oxford, 1973. Texte cité dans Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin...*, *op. cit.*, p. 709-714.
9. Claude Lecouteux, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1999, p. 77.
10. Louis Fréchette, *La Noël au Canada*, Montréal, La Corporation des Éditions Fides, (1899) 1980, p. 128.
11. Anatole Le Braz, *La Légende de la mort*, in *Magies de la Bretagne*, éd. F. Lacassin, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, t. 1, p. 311.
12. Arnold Van Gennep, *Le Folklore...*, *op. cit.*, t. 3, p. 2713 ; A. Le Braz, *La légende...*, *op. cit.*, t. 1, p. 280 *sqq.*
13. Claude Seignolle, *Contes, récits et légendes des pays de France*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004, « Lorraine », « Vive saint Nicolas », p. 582.
14. Pierre Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines)*, Paris, Robert Laffont, (1931) 1987, p. 147.
15. *Decretum* XIX, 5, 103, PL 140, col. 1066.
16. Émilie Lasson, *Superstitions médiévales : une analyse d'après l'exégèse du premier commandement d'Ulrich de Pottenstein*, Paris, Champion, 2010, p. 273 et p. 285. Voir aussi le jet de chaussure, p. 342.
17. Charles Joisten, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de l'Isère*, Grenoble, Musée dauphinois, 2005, p. 100 (mars 1959 et septembre 1963), p. 117 (octobre 1963) et p. 71 (novembre 1961). Concernant le Roi Hérode dans l'Est de la France, voir aussi Claude Seignolle, *op. cit.*, « Franche-Comté », p. 1245 *sqq.*
18. Claude Seignolle, *op. cit.*, « Alsace », p. 866 : « Coches fantômes ». Voir aussi « Le coche fantôme », p. 864.
19. Joinville, *Vie de Saint Louis*, éd. J. Monfrin, Paris, (Garnier, 1995) Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2002, p. 522, § 632.
20. Bernard Coussée, *Saint Nicolas, histoire, mythe et légende*, Raimbeaucourt, CEM Éditions, 1999, p. 113 et 115.
21. Arnold Van Gennep redonne *in extenso* le précieux texte en moyen haut allemand, suivi de sa traduction. *Le Folklore...*, *op. cit.*, t. 3, p. 2486-2488.
22. Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, Paris, Gallimard, « Folio », (1881) 1991, première partie : « La bûche », p. 104.
23. Henry Poulaille, *La Grande et Belle Bible des Noëls anciens, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 44-46.
24. *Durmart le Galois, roman arthurien du treizième siècle*, éd. J. Gildea, O.S.A., Pennsylvania, Villanova, The Villanova Press, 1965, vol. 1, v. 15 813-15 816.
25. Philippe Walter, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2003 (rééd. 2011), p. 79.
26. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, éd. J. Knappe, Stuttgart, Reclam, 200565, v. 37-40, p. 324.
27. Francis X. Weiser, *Fêtes et coutumes chrétiennes. De la liturgie au folklore*, Paris, Mane, 1960, p. 94.
28. Plinie, *Histoire Naturelle*, XVI, 249-251, éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
29. Arnold Van Gennep, *op. cit.*, t. 3, p. 2627.
30. Henry Poulaille, *op. cit.*, p. 347. *Recueil [sic] de vieulx et nouveaulx Noëlz*, recueilli par frère Jehan de Villegontier, Manuscrit BN Fr. 14.963 (Fonds La Vallière).
31. Arnold Van Gennep, *op. cit.*, t. 3, p. 2556 ; Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin...*, *op. cit.*, p. 548 *sqq.*
32. Adam de la Halle, *Rondeau XVI, Œuvres Complètes*, éd. P.Y. Badel, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1995, p. 194.
33. Martial, *Épigrammes*, éd. H.J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969-1973, VIII, 33, 11-12 et XIII, 27.

# Le paysage sonore au temps de Noël dans la littérature française et britannique au XIX<sup>e</sup> siècle

Amandine Lebarbier  
Université Paris Nanterre  
LIPO (EA 3931)

Noël ne serait pas Noël sans les traditionnels chants de Noël : au plus récent *Petit Papa Noël* de Tino Rossi de 1946 répondent des chants plus anciens comme le *Stille Nacht* de 1818, devenu chez nous *Douce Nuit*, ou le *Jingles Bells* et ses cloches, voire le plus ronflant *Minuit Chrétiens* de Placide Cappeau mis en musique par Adolphe Adam en 1847. À la période de Noël, les chants s'invitent partout, comme une bande sonore associée à cette fête de fin d'année, avec des tubes provenant de chants parfois très anciens ou devenus cultes par le biais de films plus récents, comme le fameux *All I want for Christmas is you*, reprise d'une chanson de Mariah Carey (1994), dans la bien traditionnelle comédie romantique de Noël à l'américaine, *Love Actually* (2003).

Comme en témoigne la publication de recueils de chansons propres à la période qui nous intéresse ici, cette tradition de chanter à Noël des chants de Noël est très présente au XIX<sup>e</sup> siècle, et ce dans de nombreux pays européens. Et c'est dans un premier temps ce qui va m'intéresser dans cet article : quelles sont les musiques que l'on chante à Noël ou qui sont composées pour la période de Noël ? Où chante-t-on, à quel moment de la célébration de la fête, et quel répertoire musical est convoqué dans ces festivités ?

Après ce bref panorama historique, je m'intéresserai à la manière dont la musique, et plus généralement la matière sonore, est utilisée dans deux contes de Noël, *A Christmas Carol* de Charles Dickens (1843) et *Conte de Noël* de Guy de Maupassant (1882).

## Musique et esprit de Noël : l'ambiance sonore dans l'univers sensoriel de Noël

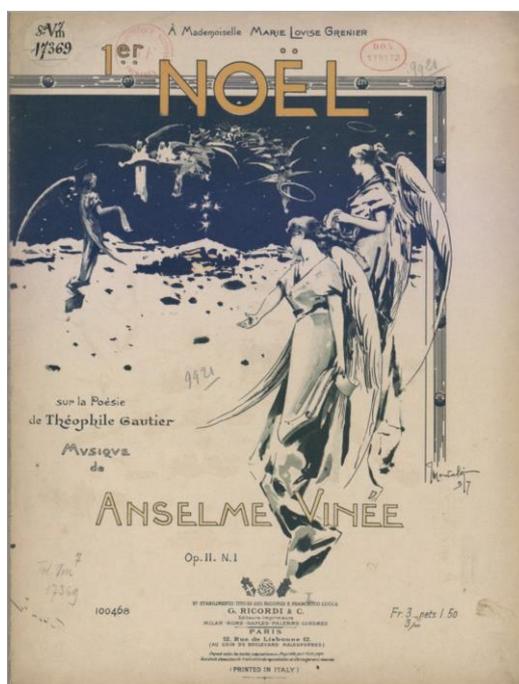
Dans un premier temps, j'aimerais m'intéresser à la musique composée et chantée spécialement pour les festivités de Noël. Il y a d'abord la musique que l'on entend à l'église pour la célébration de la messe de Noël et qui fait l'objet de publications à part, sous forme de recueils dédiés, ou qui justifie la création de petits livrets spécialement imprimés pour les messes de Noël. Les messes peuvent aussi être accompagnées de moments musicaux de plus grande ampleur, avec des partitions composées spécialement pour la célébration, à l'image de *l'Oratorio de*

*Noël* de Camille Saint-Saëns, créé le 24 décembre 1858 à l'Église de la Madeleine à Paris.

En corollaire, à la période de Noël<sup>1</sup>, on programme des féeries – avec une thématique religieuse ou profane –, dont les livrets sont construits sur des sujets en lien avec la fête de Noël. C'est le cas par exemple de *l'Arbre de Noël*<sup>2</sup> joué au théâtre de la Porte Saint Martin en 1880 et dont l'écho dans la presse<sup>3</sup> témoigne du succès de ce type de productions au moment des fêtes de Noël. Organisé en trois actes et en trente tableaux, le livret reprend des éléments de plusieurs contes bien connus du public, dont des motifs de l'intrigue de *Casse-Noisette* puisque des jouets magiques, notamment une poupée, vont prendre vie sur la scène.

À côté de ces spectacles et festivités musicales de grande ampleur, il existe aussi un large répertoire de chansons de Noël, chantées dans l'espace ecclésial mais aussi dans la rue et dans les foyers, et qui participent à faire de cette fête de Noël une fête sonore. Pensons à ce titre au *Stille Nacht, heilige Nacht*<sup>4</sup> créé en 1818 et traduit ensuite dans le monde entier, lequel insiste bien d'abord sur la matière sonore propre à Noël, en l'occurrence le silence de la nuit, avant, dans les traductions françaises et anglaises tout du moins, d'introduire le son des pipeaux des bergers et les Alléluia des anges.

Un poème français célèbre au XIX<sup>e</sup> siècle et maintes fois mis en musique<sup>5</sup> dans le siècle est « Noël » de Théophile Gautier, publié en 1852 dans *Emaux et Camées*.



Anselme Vinée, *1<sup>er</sup> Noël*, sur une poésie de Théophile Gautier, Paris, G. Ricordi, s.d., Bibliothèque nationale de France, département de musique, côte FOL-VM7-17369, numéro de notice FRBNF43323720  
© BnF, image en ligne sur Gallica, NUMM-393226.

Le poème reprend la scénographie bien connue du Jésus dans la crèche ainsi que des éléments du *Stille Nacht* allemand. Là aussi, la bande sonore du poème revêt une grande importance : elle renvoie au temps chrétien avec le son des « cloches » et contient aussi un chœur d'anges qui chante « Noël ! Noël » à des bergers.

On trouve des versions plus ou moins heureuses de ces airs de Noël empreints d'un imaginaire chrétien, comme c'est le cas pour cette *Balade de Noël* de Désiré Dihau qui date de 1888 :



Désiré Dihau, *Balade de Noël*, sur une poésie de Jean Richepin, Paris, Bathlot-Héraud, 1888, Bibliothèque nationale de France, département de musique, côte VM7-50046, numéro de notice FRBNF42954872  
© BnF, image en ligne sur Gallica, NUMM-318287.

Le frontispice de la partition annonce le registre pathétique des paroles de la chanson, une poésie de Jean Richepin construite sur une opposition entre les enfants qui auront des jouets à Noël et les autres, trop pauvres<sup>6</sup>, qui n'auront rien. Notons que le frontispice rappelle ici certaines illustrations du conte *La petite fille aux allumettes* d'Andersen (1845).

Plus généralement, des recueils de chansons publiés dans le siècle permettent d'avoir une idée plus précise du répertoire de prédilection des pays envisagés. En Angleterre, citons le *Christmas Carols, Ancient and Modern* de William Sandys publié en 1833, ou le *Garland of Christmas Carols, Ancient and Modern* de Joshua Sylvester en 1861.

Dans son ouvrage *Noël dans les pays étrangers* publié au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, monseigneur Chabot offre un état des lieux intéressant de l'organisation des festivités de Noël dans plusieurs pays d'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Au chapitre « Noël dans les Pays du nord » – dans lesquels il regroupe la Suède, la Norvège, l'Angleterre et l'Allemagne – on trouve par exemple la description d'un Noël en Angleterre, présentant des éléments que l'on retrouvera dans *A Christmas Carol* de Charles Dickens :

Jadis, la veillée de Noël, après la prière et les exercices de piété accoutumés, on allumait des cierges et, avec une grande solennité, le chef de famille mettait dans l'âtre une bûche appelée *Yule-Log*, ou *Christmas Block*. Elle était allumée avec un tison provenant de la bûche de l'année précédente. Tant qu'elle durait, il y avait force rasades, chants et narrés d'histoires<sup>7</sup>.

Il revient également sur la tradition des chanteurs ambulants en Angleterre :

Pendant la nuit de Noël, les chanteurs de Christmas carols vont se faire entendre à la porte des maisons ; on les désigne sous le nom de Waits. [...] D'autres chanteurs s'en vont par les rues, mendiant pour eux-mêmes les quelques pence (sous) que la générosité des veilleurs veut bien leur donner. Dans quelques contrées de l'Angleterre, les enfants se réunissent pour aller de cottage en cottage, chanter des Gleees (chansons à refrain)<sup>8</sup>.

Pour cette reconstitution, Monseigneur Chabot s'est en réalité appuyé sur un texte de l'auteur américain Washington Irving, *Sketch Book*, publié entre 1819 et 1820, dans lequel cinq sections sont consacrées à Noël, en particulier à une fête de Noël que le narrateur a passée autrefois dans le Yorkshire. Le texte offre ainsi une reconstitution du déroulement des festivités de Noël au début du XIX<sup>e</sup> siècle et, pour ce qui nous intéresse ici, donne des précisions intéressantes sur la place que tenait la musique dans ces festivités.

Dans la première section intitulée « Christmas », le narrateur fait l'apologie de la musique jouée et chantée à l'église, le soir de Noël :

*Never have I been more sensible of the sanctifying effect of church music than when I have heard it thus poured forth, like a river of joy, through the inmost recesses of this great metropolis, elevating it, as it were, from all the sordid pollutions of the week, and bearing the poor world-worn soul on a tide of triumphant harmony to heaven.*

Je ne connais pas de plus puissant effet de la musique sur les affections morales que celui qui se produit lorsqu'on entend le chœur tout entier et l'orgue aux puissants éclats entonner à Noël une antienne dans une cathédrale, et remplir tous les points du vaste édifice d'une triomphante harmonie.<sup>9</sup>

À cette fonction morale de la musique évoquée ici, écoutée et chantée dans l'espace ecclésial, répondent, lors de la veillée de Noël, des chansons qui accompagnent la soirée : en effet, le maître de maison, maître Simon, interprète une « bonne vieille chanson de Noël »<sup>10</sup>. Après le souper, c'est la danse qui s'invite dans les festivités. Mais c'est surtout au moment d'aller se coucher que le narrateur est témoin d'une scène qui renvoie aux festivités musicales ambulantes évoquées précédemment dans le texte de Monseigneur Chabot et que nous retrouverons dans plusieurs des *Contes de Noël* de Dickens.

*I had scarcely got into bed when a strain of music seemed to break forth in the air just below the window. I listened and found it proceeded from a band which I concluded to be the Waits from the neighboring village. They went round the house, playing under the windows. I drew aside the curtains to hear them more distinctly. The moonbeams fell through the upper part of the casement; partially lighting up the antiquated apartment. The sounds, as they receded, became more soft and aerial, and seemed to accord with the quiet and moonlight.*

Je m'étais à peine plongé dans mes draps que je crus entendre des accords de musique éclater dans l'air précisément au-dessous de la croisée. J'écoutai, et je découvris qu'ils provenaient d'un groupe : d'où je conclus que c'étaient les violons de quelque village environnant. Ils faisaient le tour de la maison, jouant sous les fenêtres. Je tirai les rideaux pour entendre plus distinctement. Les rayons de la lune traversaient la partie supérieure de la lourde fenêtre, éclairant en partie le haut de cette antique pièce. Les sons, à mesure qu'ils s'éloignaient, devenaient de plus en plus doux et aériens, et semblaient s'harmoniser avec le silence et cette nuit de clair de lune.<sup>11</sup>

Enfin, à la section « Christmas Day », le narrateur raconte avoir été réveillé le matin par des « Christmas Carols » interprétés par de jeunes enfants venus demander l'aumône :

*I rose softly, slipped on my clothes, opened the door suddenly, and beheld one of the most beautiful fairy groups that a painter could imagine. It consisted of a boy and two girls, the eldest not more than six, and lovely as seraphs. They were going the rounds of the house and singing at every chamber door, [...].*

Je me levais doucement, passai sans bruit mes vêtements, ouvris tout à coup la porte, et aperçus l'un des plus féériquement délicieux petits groupes qu'un peintre pût imaginer. Il se composait d'un garçon et de deux filles, dont l'aîné n'avait pas plus de six ans, et beaux comme des séraphins. Ils faisaient le tour de la maison, et venaient ainsi chanter à toutes les portes.<sup>12</sup>

Cette tradition des chanteurs ambulants de Noël que l'on retrouve en particulier en Angleterre fait de la musique une force dynamique qui vient apporter, voire imposer, le fameux « Christmas spirit » dans l'espace de la rue et dans les foyers.

## Le paysage sonore dans le conte de Noël au XIX<sup>e</sup> siècle

Dans un second temps, je souhaiterais m'intéresser à l'univers sonore qui se déploie dans deux contes de Noël, *A Christmas Carol* de Charles Dickens (1843) et *Conte de Noël* de Maupassant (1882). *A Christmas Carol* est le premier des *Contes de Noël* que Charles Dickens publie en 1843 et dans lesquels l'écrivain britannique recense tout ce qui renvoie à la mythologie de Noël : le feu de cheminée, la neige qui tombe dehors, les agapes, le sapin, les veillées au coin du feu, l'esprit de Noël enfin qui veut que ce soir-là, à cette période-là, la charité chrétienne se répande sur le monde et vienne redonner foi en l'humanité ! Vaste programme.

Il y a dans ces contes une dichotomie structurante entre un dedans et un dehors : un dehors hostile où l'on a froid, où l'on marche d'un pas vif, les joues rougies par les températures extrêmes, les mains rentrées dans les poches, et un dedans, un foyer au double sens du terme, renvoyant à la fois à la maison et au feu qui brûle dans l'âtre et qui doit réchauffer le corps et le cœur, un dedans où l'odeur prometteuse d'une dinde en train de dorer annonce les agapes à suivre.

Tous les sens sont sur-sollicités dans les contes de Noël et participent d'une écriture sensorielle où la musique joue un rôle important. Parmi les bruits et les sons de Noël, il y a d'abord les cloches et les clochettes dont parle Karin Ueltschi dans son *Histoire véridique du Père Noël*<sup>13</sup>. La clochette fonctionne justement sur ce rapport dedans / dehors puisqu'elle signale l'arrivée, l'entrée, elle annonce une irruption inhabituelle. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les cloches entrent de plain-pied dans l'imaginaire de Noël par la chanson « Jingle Bells » composée par James Lord Pierpont en 1857. Il y a aussi les cloches de l'église qui appellent au contraire vers l'extérieur, rappelant que la fête est avant tout un temps chrétien.

Dans *A Christmas Carol*, les cloches jouent un rôle important puisqu'elles sonnent les heures implacablement et annoncent à la fois le temps qui passe mais aussi les venues successives des fantômes venus hanter le vieux Scrooge. Mais les sons et la musique renvoient surtout à l'allégresse de Noël à laquelle précisément le personnage de Scrooge ne veut pas se mêler, une allégresse qui se manifeste dans l'espace de la rue, alors que Scrooge se réfugie dans son étude :

*All these boys were in great spirits, and shouted to each other, until the broad fields were so full of merry music, that the crisp air laughed to hear it!*

Tous ces enfants étaient de belle humeur et ils échangeaient tant de cris d'allégresse que les vastes champs s'emplissaient d'une musique joyeuse et que l'air sec et vif riait de les entendre !<sup>14</sup>

Dans cette relation dedans / dehors, la musique permet de créer un lien de contiguïté entre les deux espaces, notamment par le biais des chanteurs ambulants qui viennent

frapper aux portes, forcer les portes à s'ouvrir sur l'espace de la rue et sur l'espace où se célèbre Noël. Et c'est justement, là aussi, ce que se refuse à faire Scrooge. Non seulement il n'ouvre pas sa porte mais, par le trou de la serrure, il menace le pauvre chanteur ambulant d'un coup de règle :

*The owner of one scant young nose, gnawed and mumbled by the hungry cold as bones are gnawed by dogs, stooped down at Scrooge's keyhole to regale him with a Christmas carol: but at the first sound of "God bless you, merry gentleman!"*

*Scrooge seized the ruler with such energy of action, that the singer fled in terror, leaving the keyhole to the fog and even more congenial frost.*

Le possesseur d'un jeune et maigre nez, grignoté et mâchonné par le froid comme les os sont rongés par les chiens, se baissa devant le trou de serrure de Scrooge pour le régaler d'un chant de Noël, mais aux accents de :

« Dieu vous bénisse, joyeux messieurs,  
Que rien ne vienne vous troubler ! »

Scrooge s'empara de la règle avec un geste d'une telle énergie que le chanteur s'enfuit épouvanté, abandonnant le trou de la serrure au brouillard et au gel, mieux approprié encore.<sup>15</sup>

Partout, dans le conte, les bruits de Noël s'invitent dans les descriptions qui filent souvent des métaphores musicales pour rendre compte de cette ambiance sonore. Aussi en raclant la neige des trottoirs, les gens font-ils « une musique frustrée »<sup>16</sup>, aussi les plateaux de balance sur les comptoirs des magasins rendent-ils un « son joyeux »<sup>17</sup>, aussi, le froid « jou[e] »-t-il « du pipeau pour faire danser le sang dans les veines »<sup>18</sup>.

Plus généralement, la musique dans la nouvelle de Dickens renvoie aux divertissements de la fête, divertissements auxquels le vieux Scrooge ne veut pas participer mais auxquels, naguère, il avait pris plaisir. C'est bien ce que cet itinéraire temporel et spatial va lui permettre de comprendre. Lors de son premier voyage dans le passé, il est transporté dans une veillée de Noël dansante, avec pour seul orchestre un violoniste de maigre talent mais capable à lui tout seul de faire danser toute une assemblée. Plus loin, c'est Tiny Tim qui chante à sa famille une romance pendant que l'on déguste des châtaignes tout juste cuites sur les braises de l'âtre et que l'on boit à la santé de Scrooge, malgré tout :

*[...] and by-and-bye they had a song, about a lost child travelling in the snow, from Tiny Tim, who had a plaintive little voice, and sang it very well indeed.*

[...] et puis Tiny Tim leur chanta une romance où il était question d'un enfant perdu dans la neige ; Tiny Tim, qui avait une petite voix plaintive, la chanta très joliment, en vérité.<sup>19</sup>

La romance met en abyme la situation déjà pathétique de la famille Cratchit mais fonctionne aussi comme un divertissement pour la famille.

La dernière fonction, sûrement la plus importante, que revêt la musique dans *A Christmas Carol*, renvoie à la capacité du medium musical à déclencher chez l'auditeur une réminiscence, empreinte de nostalgie. La musique permet en effet de relier entre eux les Noël passés, présent et futurs et devient le lieu d'une révélation identitaire chez le personnage. La scène se déroule chez le neveu de Scrooge :

*After tea, they had some music. For they were a musical family, and knew what they were about, when they sung a Glee or Catch, I can assure you: especially Topper, who could growl away in the bass like a good one, and never swell the large veins in his forehead, or get red in the face over it. Scrooge's niece played well upon the harp; and played among other tunes a simple little air (a mere nothing: you might learn to whistle it in two minutes), which had been familiar to the child who fetched Scrooge from the boarding-school, as he had been reminded by the Ghost of Christmas Past. When this strain of music sounded, all the things that Ghost had shown him, came upon his mind; he softened more and more; and thought that if he could have listened to it often, years ago, he might have cultivated the kindnesses of life for his own happiness with his own hands, without resorting to the sexton's spade that buried Jacob Marley.*

Après le thé, on fit un peu de musique, car c'était une famille de musiciens, et je vous assure qu'ils savaient à merveille chanter a capella des chœurs et des fugues. Topper, surtout, faisait gronder sa voix de basse, sans gonfler les grosses veines de son front ni devenir rouge comme un coq. La nièce de Scrooge jouait fort joliment de la harpe ; elle joua, entre autres morceaux, un petit air tout simple (un rien ; vous auriez appris à le siffler en deux minutes) ; et c'était un des airs favoris de la petite fille qui jadis allait chercher l'enfant Scrooge à l'école, comme le lui avait rappelé le Fantôme des Noël passés. Quand cette mélodie se fit entendre, toutes les choses que l'Esprit avait montrées lui revinrent à la mémoire ; il s'attendrit de plus en plus et songea que, s'il avait pu l'écouter souvent, des années auparavant, il aurait sans doute cultivé les douceurs de l'amitié en cette vie, pour son propre bonheur<sup>20</sup>.

Ayant enfin renoué avec l'esprit de Noël, Scrooge peut désormais goûter à nouveau au plaisir de l'ambiance sonore de Noël, ne plus être agressé par elle, ne plus chercher à la fuir mais au contraire l'apprécier pleinement, comme en témoigne la fin du conte qui intègre une ultime référence à la musique :

*"A merry Christmas to you!" And Scrooge said often afterwards, that of all the blithe sounds he had ever heard, those were the blithest in his ears.*

« Un joyeux Noël, Monsieur ! » Et Scrooge déclara souvent plus tard que de tous les sons joyeux qu'il eût jamais entendus, c'étaient ces paroles qui avaient résonné le plus joyeusement à ses oreilles.<sup>21</sup>

Venons-en à présent à un parfait contre-exemple à cette utilisation de la musique dans la fiction de Noël en étudiant *Conte de Noël* de Maupassant, publié en 1882. Le conte est introduit par un récit cadre dans lequel nous apprenons que le narrateur est un ancien médecin de campagne ayant travaillé autrefois dans un petit bourg de Normandie dans lequel s'est déroulée une fête de Noël particulièrement angoissante. Le début du conte est d'ailleurs construit sur une atmosphère sonore anxiogène :

[...] aucun bruit ne traversait plus la campagne mobile. Seuls les corbeaux, par bandes, décriaient de longs festons dans le ciel, cherchant leur vie inutilement [...] On n'entendait rien que le glissement vague et continue de cette poussière tombant toujours<sup>22</sup>.

Le silence de la neige qui tombe et le croassement des corbeaux, voilà le tableau sonore de cette veillée de Noël. On apprend ensuite qu'une étrange malédiction plane sur les habitants de ce petit bourg, malédiction qui se traduit justement par des bruits inquiétants : « On prétendit qu'on entendait des voix la nuit, des sifflements aigus, des cris qui passaient »<sup>23</sup>. Enfin, ce sont les cris de désespoir de la femme d'un paysan, possédée par un esprit malin, qui viennent compléter ce sinistre paysage sonore. Nous voilà donc aux antipodes de l'ambiance féérique de Noël, des chants et autres réjouissances attendus ce jour-là : toute la ville est en effet terrorisée par cet épisode de possession ; dès lors, la cloche de l'église qui invite les habitants à venir célébrer la messe de Noël revêt elle aussi une symbolique bien différente que celle qu'elle avait par exemple chez Washington Irving : « la cloche de l'église se mit à sonner, jetant sa voix plaintive à travers l'espace morne, sur l'étendue blanche et glacée des neiges<sup>24</sup> ». Notons que plus est que la cloche est accompagnée des hurlements de la possédée portée de force dans l'église dans l'espoir que l'office de Noël la sauve de sa malédiction.

La messe se déroule ainsi dans une ambiance sonore qui mélange les hurlements de la possédée d'un côté, que l'on traîne de force jusqu'au chœur et que l'on maintient à terre, et le *Te Deum* de l'autre, entonné par l'assemblée pour conjurer l'exorcisme... Le chant de Noël, et en particulier le chant religieux, en plus de revêtir ici une dimension inquiétante et funèbre se voit donc aussi investi d'une dimension apotropaïque.



Pour conclure, la musique fait donc indéniablement partie de l'univers de la fête de Noël, contribuant d'abord à créer une atmosphère sonore propre à la période, revêtant ainsi une dimension folklorique, empruntant à la fois à un répertoire sacré et profane, voire caractérisée justement par un syncrétisme entre les deux. Mais la musique, les sons associés à Noël sont aussi chargés, dans la fiction comme dans la

vie, d'autres fonctions plus profondes : fonction apotropaïque, fonction morale, pouvoir de réminiscence.

On notera que dans les deux contes de Noël étudiés, celui de Dickens et celui de Maupassant, malgré les deux atmosphères sonores fort différentes qui les caractérisent, la musique finit toujours par faire triompher le fameux « esprit de Noël ». Elle est utilisée pour que celles et ceux qui se sont égarés reviennent dans le droit chemin de la morale chrétienne : Scrooge, l'avaricieux égoïste renoue avec l'amour de son prochain et reprend plaisir à entendre dans les rues de sa ville les « Merry Christmas » joués des habitants ; la possédée de la nouvelle de Maupassant se libère quant à elle de l'esprit du Malin grâce à la puissance des cantiques chantés à l'office de Noël, en particulier d'un puissant *Te Deum*.

---

<sup>1</sup> Elles peuvent aussi être programmées dans le courant de l'année. *L'Arbre de Noël* est ainsi représenté pour la première fois le 5 octobre 1880.

<sup>2</sup> Charles Lecoq, *L'Arbre de Noël*, sur un livret de M. Leterrier Vanloo et A. Mortier, 1880.

<sup>3</sup> Voir par exemple le compte-rendu qui en est fait dans *La Lanterne de Boquillon*, « Théâtres », 13<sup>e</sup> année, n° 393, 24 octobre 1880, p. 16 ou le compte-rendu de George Grand dans *Le Nain jaune*, 15<sup>e</sup> année, n° 598, 10 octobre 1880, p. 3. Notons également que *Le Ménéstrel* du 3 octobre 1880 propose déjà certaines partitions de la féerie comme le rondo de la Poupée ou la grande valse du ballet.

<sup>4</sup> Les paroles du chant ont été écrites par Joseph Mohr. La musique est de Franz Xavier Gruber.

<sup>5</sup> Voir notamment dans le siècle les partitions de Paul Amiet, Rhené Baton, Théodore Dubois, Charles Grisart, Paul-Lucien Hillemaicher, etc.

<sup>6</sup> Désiré Dihau, *Ballade de Noël*, sur une poésie de Jean Richepin, Paris, Bathlot-Héraud, 1888, p. 3-4 : « Bonbons, joujoux, cadeaux devant le bébé riche et triomphant / Mais quelle âpre et triste journée pour les pauvres, repas de vent ».

<sup>7</sup> Monseigneur Chabot, *Noël dans les pays étrangers*, Pithiviers, Imprimerie Moderne, 1906, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21-23.

<sup>9</sup> Washington Irving, *Le Livre d'esquisse* (1819-1829), traduit de l'anglais par Théodore Lefebvre, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 189.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>11</sup> Washington Irving, *Le Livre d'esquisse*, op. cit., p. 213.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>13</sup> Karin Ueltschi, *Histoire véridique du père Noël*, Imago, 2012, chapitre 1.

<sup>14</sup> Charles Dickens, *A Christmas Carol* (1843), dans *Contes de Noël*, traduit de l'anglais par Marcelle Sibon et Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 2012, p. 71.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>16</sup> Charles Dickens, *A Christmas Carol*, op. cit., p. 92 : "the people made a rough, but brisk and not unpleasant kind of music".

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 94 : "It was not alone that the scales descending on the counter made a merry sound".

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 143 : "piping for the blood to dance to".

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>20</sup> Charles Dickens, *A Christmas Carol*, op. cit., p. 114.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>22</sup> Guy de Maupassant, « Conte de Noël » (1882), dans *Joyeux Noël, Histoires à lire au pied du sapin*, Paris, Gallimard, 2015, p. 81.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 85.

# Noël, rite de passage dans *L'Oiseau Bleu* de Maurice Maeterlinck

Nadezhda Washington  
Aix Marseille Université  
CIELAM

**L**a féerie *L'Oiseau Bleu* est un des sommets du théâtre symboliste, ainsi que de l'œuvre du dramaturge belge Maurice Maeterlinck. Écrite en 1905, elle représente une synthèse des recherches esthétiques et philosophiques de Maeterlinck, tout en marquant un tournant dans son théâtre, qui sort définitivement de l'atmosphère du *tragique quotidien* des premières pièces. Un optimisme inégalable de ce conte pour enfants et adultes se révèle à travers le thème de Noël, que Maeterlinck aborde avec la liberté du dramaturge-novateur, auteur de *L'Intruse*, des *Aveugles*, d'*Intérieur*.

Bien que la fête de Noël ne soit pas l'événement principal de la pièce, *L'Oiseau bleu* reste un des spectacles de Noël les plus connus du théâtre mondial. C'est à Constantin Stanislavski que le dramaturge confie la création mondiale en 1908, depuis laquelle le vol de *L'Oiseau bleu* autour du monde continue sans interruption. En plus d'un siècle, *L'Oiseau bleu* a eu des mises en scènes remarquables de New York à Tokyo, en passant par les théâtres de Paris, Londres, Vienne, Berlin, Prague, Sofia et bien d'autres, ce qui montre que le message de Noël de Maeterlinck est universel et s'élève au-dessus des cultures, voire des religions.

Le genre de *L'Oiseau bleu* porte les traits, selon Paul Gorceix, d'une féerie à grand spectacle, d'un conte de Noël et d'un *Märchen* symbolique, qui est « une heureuse combinaison [...] de *Volksmärchen*, conte de fées d'inspiration populaire, et de *Kunstmärchen*, philosophique, symbolique, à l'instar des créations novalisiennes, tieckiennes ou hoffmanesques »<sup>1</sup>. En mettant un voyage initiatique au centre du conte de Noël, Maeterlinck analyse Noël en tant que mythe, à la façon dont il traite la matière des légendes médiévales dans ses petits drames pour marionnettes, c'est-à-dire en réorganisant les éléments des contes et des légendes dans un tissu dramatique complexe.

Notre lecture a pour but d'observer comment le dramaturge traite les éléments du mythe de Noël dans sa pièce, conciliant fête sécularisée et quête initiatique. Un regard interdisciplinaire, au croisement de la littérature, de l'anthropologie et de la psychanalyse, nous permet de supposer que Noël en tant qu'événement dans *L'Oiseau bleu* représente un rite de passage. Pour aborder le texte de Maeterlinck de ce point de vue, nous analyserons le thème central de la pièce, à savoir le voyage des enfants Tytyl et Mytyl, d'abord comme un rêve, ensuite comme une quête traditionnelle et enfin comme un rite d'initiation.

## Le songe d'une nuit de Noël

Le thème de Noël dans *L'Oiseau bleu* est inséparable de celui du rêve, et s'inscrit dans les recherches symbolistes de Maeterlinck dans le domaine du songe, qui traversent son œuvre à partir des premiers poèmes, suivis des textes *Onirologie* (1889) et *Introduction à une psychologie des songes* (1892). Dans ces ouvrages, l'auteur réfléchit sur l'importance du rêve dans l'imaginaire littéraire et expose les principes de son écriture, destinée à dire l'indicible. Pour le dramaturge, le théâtre est en son essence « le temple du rêve »<sup>2</sup>, qui le met en scène en tant qu'espace, action et énoncé.

Les douze tableaux de *L'Oiseau bleu* s'enchaînent comme la succession des scènes d'un songe, ce qui rend possible un voyage sans motif de route. Les « images successives »<sup>3</sup> – la formule d'Henri Bergson empruntée par Tancrède de Visan pour désigner ce moyen d'expression de Maeterlinck – est un trait de la poésie et du théâtre symbolistes. Dans le contexte du conte de Noël, c'est le sommeil et les songes de l'enfant qui s'entrelacent pour devenir la condition nécessaire du miracle.

Un exemple parlant de la scène miraculeuse vue par un enfant est décrit dans l'autobiographie de Maeterlinck, *Bulles bleues, souvenirs heureux*, dont l'un des souvenirs les plus vifs de l'enfance est « La trilogie féerique », à savoir les trois grandes fêtes : Saint-Nicolas, Noël et les Étrennes, dont « la reine des reines était la Saint-Nicolas »<sup>4</sup>. La description de l'apparition des cadeaux évoque le songe dans ses aspects du rêve et du sommeil, en tant que travail d'imagination à la fois diurne et nocturne :

Au pied de chaque table s'étaient, scrupuleusement reproduits dans le ciel, les jouets que nous avons choisis nous-même à « la foire de Leipzig », dans une vieille maison flamande, sous le beffroi et tenue par deux innocentes et vieilles filles, les sœurs Le Broquy, mandatrices attitrées de saint Nicolas. La marche du miracle était très simple. Du doigt, on désignait chez elles les poupées, les polichinelles, les soldats, le cheval mécanique, le chef de gare, le sabre et le mousquet à vent, la citadelle, l'entrepôt, la cuisine, le salon, le navire à ressort, la chambre à coucher, l'épicerie, l'arche de Noé, la bergerie que l'on désirait. Elles en avisaient le saint qui les trouvait sans peine dans les célestes réserves et venait en personne, la nuit de sa fête, les descendre dans la cheminée principale ; après quoi, l'un des anges qui l'accompagnaient les rangeait sur les tables du salon ou de la salle à manger. Bien que nos parents ne prissent guère de précautions pour ménager notre crédulité, jamais le moindre doute n'effleurait notre esprit. C'était bien ainsi que tout se passait.<sup>5</sup>

En décrivant sa propre expérience de l'anticipation du miracle, Maeterlinck affirme avoir exprimé le principe même de croyance : « Rien ne trouble la foi des enfants; elle n'est que l'image anticipée et le symbole de la foi ou de la crédulité des hommes et des peuples »<sup>6</sup>. La période de Noël représente ainsi la manifestation de la foi

humaine, dont l'expression pure et initiale est la foi de l'enfant, qui guide les personnages de *L'Oiseau bleu*, quel que soit leur âge.

La pièce s'ouvre comme un rêve de Noël, dont les premières répliques du dialogue entre le frère et la sœur créent un effet d'interruption du silence de la nuit :

TYLTYL. – Mytyl ?  
 MYTYL. – Tyltyl ?  
 TYLTYL. – Tu dors ?  
 MYTYL. – Et toi ?...  
 TYLTYL. – Mais non, je dors pas puisque je te parle...  
 MYTYL. – C'est Noël, dis ?...<sup>7</sup>

Ce dialogue se transforme très vite en une grandiose fête de Noël avec les attributs de la fête bourgeoise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : l'arbre de Noël, les lumières, la musique, les cadeaux et les gâteaux, mais le dramaturge compose cette scène pareillement à sa pièce *Intérieur*, c'est-à-dire que l'action principale se déroule dans une maison fermée que les deux personnages du premier plan observent par la fenêtre, en commentant ce qui s'y passe. Ici, c'est la fête de Noël chez les enfants riches en face de la cabane du bûcheron, vue et commentée par Tyltyl et Mytyl. Cette scène reflète un phénomène social du XIX<sup>e</sup> siècle, décrit par la sociologue française Martyne Perrot dans son article « Noël, de l'enfant quêteur à l'enfant gâté. Le sens d'un passage », qui démontre une certaine privatisation de la fête de Noël, devenue à l'époque une fête de famille, notamment de la famille bourgeoise, et contrastant avec la quête enfantine traditionnelle. Maeterlinck prend ainsi un sujet répandu dans l'imagerie de Noël de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, représentant « l'enfance pauvre et errante »<sup>8</sup>, épiant la fête des maisons riches par les fenêtres. Dans son livre *Le cadeau de Noël : histoire d'une invention*, Martyne Perrot remarque que la fenêtre y devient un écran qui divise les milieux sociaux. Si impénétrables que ces milieux puissent paraître, Maeterlinck se réfère à cette imagerie tout en atténuant le contraste, car la première didascalie décrit la cabane de bûcheron comme « simple, rustique, mais non point misérable »<sup>9</sup>.

Dans la description de la fête, Maeterlinck fait entrer en scène l'imagination par deux biais : d'un côté celle des personnages, qui mélangent leur description de l'événement avec les détails imaginés, et de l'autre celle des spectateurs, car à la différence d'*Intérieur*, la fête se passe hors-scène, et les spectateurs sont invités à l'imaginer d'après la description donnée par Tyltyl et Mytyl. L'espace onirique qui se crée dans l'imaginaire prépare l'arrivée des personnages fantastiques et la quête féerique qui suit.

La rhétorique du rêve organise ainsi la structure de la pièce, permettant au dramaturge de faire parler le silence, ce qui était le but de son premier théâtre, car pour Maeterlinck, le rêve, tout comme la mort, est silencieux. Cette idée est

formulée déjà dans *Onirologie* : « Je ne crois pas qu'on entende ordinairement un son en rêve, c'est-à-dire un véritable son de rêve, et non un bruit effectif et extérieur qui, grâce à la mobilité du songe, peut parfaitement s'adapter à l'un de ses épisodes »<sup>10</sup>. Elle trouve une interprétation théâtrale dans le premier tableau de *L'Oiseau bleu*, où la scène de l'apparition de la Fée Bérylune est encadrée par les coups à la porte de plus en plus insistants. Si la première série des coups annonce la visite de la Fée, la dernière montre bien que c'étaient ceux du Père Tyl, ce qui crée un écart dans la temporalité du rêve et de la veille, tout en mélangeant le réel et l'imaginaire, dont la rencontre s'effectue dans la nuit de Noël.

### La quête enfantine de Noël

La quête enfantine traditionnelle est le motif principal du conte, où le frère et la sœur se mettent en route pour trouver un mystérieux oiseau bleu. Les enfants sont accompagnés des animaux et des éléments qui leur révèlent leurs âmes : Le Chien, La Chatte, La Lumière, L'Eau, Le Feu, Le Lait, Le Sucre et Le Pain. Le but de la quête des enfants est la guérison de leur voisine, que seul l'oiseau bleu est capable d'apporter. Ainsi, l'oiseau d'origine céleste est un cadeau symbolique, qu'il s'agit à la fois de demander et d'offrir. Le motif de guérison en fait même une *étrenne* au sens étymologique, renvoyant à *Strenia*, la déesse romaine de la santé. En tant que symbole, l'oiseau bleu souligne les liens de l'œuvre de Maeterlinck avec le romantisme allemand, et se réfère à la fleur bleue qui est le but ultime de la quête mystique du personnage principal d'*Henri d'Ofterdingen* de Novalis.

Dans l'écriture symboliste de Maeterlinck, le motif de la quête s'étend sur plusieurs plans de Noël à la fois. Premièrement, c'est le temps du passage entre le monde sacré et le monde profane, incarné par Saint Nicolas et ensuite par le Père Noël. Deuxièmement, les enfants dans ce conte sont guidés par le personnage de la Lumière, ce qui évoque l'étoile de Bethléem et la quête des rois mages. Troisièmement, leur voyage dans un groupe de personnages fantastiques se réfère à une tradition païenne des *guisarts* en France, des *mummers* en Angleterre et aux États-Unis, ou encore celle des *ряженые* en Russie, tous les trois mots désignant un déguisement. Dans l'article « A typology of Mumming »<sup>11</sup>, Herbert Halpert mentionne également les exemples des groupes de *skaklers* de Shelton (Canada), les *belsnickles* allemands et la tradition autrichienne de *perchtenlauf*.

Les bandes de *guisarts*, selon l'anthropologue Arnold Van Gennep, étaient connues en Europe depuis le Moyen Âge et ont existé jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Dans le fameux texte *Le Père Noël supplicié*, Claude Lévi-Strauss décrit la quête des *guisarts*, qui « vont de maison en maison, chanter et présenter leurs vœux, recevant en échange des fruits et des gâteaux. Fait significatif, ils évoquent la mort pour faire valoir leur créance »<sup>12</sup>. Le double rôle des enfants dans ce contexte s'explique par

leur statut de passeurs entre le monde des vivants et celui des morts. Melvin M. Firestone, dans le texte « Mummies and Strangers in Northern Newfoundland »<sup>13</sup>, décrit l'archétype de *Runaway*, un vagabond dangereux qui n'a pas de maison et vit en état permanent d'évasion. Ce type, associé aux quêteurs, serait une personnification parfaite de l'angoisse de la mort et de la peur des morts lors d'une période transitoire de l'année. Dans *L'Oiseau bleu*, cette angoisse est accumulée dans la phrase de la mère Tyl, « Je vais les perdre aussi, comme j'ai perdu les autres ! »<sup>14</sup> qui évoque ses sept enfants morts, dont la rencontre devient possible dans la période de Noël.

Maeterlinck reprend l'aspect théâtral des *guisarts* aussi bien que leur importance symbolique. Le deuxième tableau de *L'Oiseau bleu*, dont l'action se passe dans le palais de la Fée, représente une scène de déguisement et un défilé des habits féeriques, qui révèlent le caractère de chaque phénomène et se réfèrent à d'autres personnages de folklore. Vu le caractère onirique de l'action, il nous paraît possible de décrire cette méthode de Maeterlinck par le terme de *condensation* venant de l'ouvrage de Freud *L'Interprétation des rêves* (1899), et désignant un énoncé onirique qui réunit plusieurs éléments du contenu latent du rêve dans son contenu manifeste.

Ainsi, le conte *Peau d'Âne*, dans la version de Charles Perrault, est évoqué à travers la robe « couleur-du-temps » de l'Eau, et la robe « couleur-de-lune » de la Lumière. Comme le Petit Poucet, dont le costume est emprunté par Tytyl, comme Gretel et Cendrillon, qui ont donné la robe et les pantoufles à Mytyl, le personnage de Peau d'Âne évoque l'escapade d'une figure parentale dangereuse, qui évoque à son tour le mythe de Saturne dévorant ses enfants. Saturne ou Chronos est présent dans *L'Oiseau Bleu* par le personnage du *Temps* qui apparaît avec ses attributs, la faux et le sablier, dans le dixième tableau, lequel se passe au Royaume de l'Avenir, le lieu où les enfants attendent leur naissance.

TYLTYL. – Qu'est-ce que c'est le Temps?

L'ENFANT. – C'est un vieil homme qui vient appeler ceux qui partent...<sup>15</sup>

Dans ce fragment du dialogue, la question de Tytyl est suivie d'une simple explication de l'enfant, qui contient l'idée de la mort au nom de la naissance. Les deux événements sont présentés comme inséparables et inévitables, en évoquant le sens des Saturnales, les fêtes-prototypes de Noël, qui reflètent la mort et la naissance de l'année.

Le motif d'un roi veuf et d'une belle-mère méchante dans *Peau d'Âne* et *Cendrillon* crée aussi un lien avec le conte *L'Oiseau bleu* de Marie-Catherine d'Aulnoy. Le titre choisi par Maeterlinck fait écho à la culmination poétique du conte de Madame d'Aulnoy, soit le dialogue entre la princesse Florine et l'Oiseau bleu. Cette métaphore d'une conversation entre les âmes s'accorde avec les

aspirations de Maeterlinck en tant que dramaturge et théoricien du théâtre, qui soutient l'idée que le véritable dialogue n'a pas besoin de paroles, comme il l'explique par exemple dans son essai *Le silence* :

Il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres. Les lèvres ou la langue peuvent représenter l'âme de la même manière qu'un chiffre ou un numéro d'ordre représente une peinture de Memlinck, par exemple, mais dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire ; et si, dans ces moments, nous résistons aux ordres invisibles et pressants du silence, nous faisons une perte éternelle que les plus grands trésors de la sagesse humaine ne pourront réparer, car nous avons perdu l'occasion d'écouter une autre âme et de donner un instant d'existence à la nôtre...<sup>16</sup>

La possibilité du dialogue de l'être humain avec d'autres formes d'êtres vivants, que l'on trouve dans *Henri d'Ofterdingen* de Novalis ou dans le conte de Madame d'Aulnoy, est présenté par Maeterlinck comme un instant éphémère, qui n'advient que la nuit de Noël. Les personnages muets du conte de Maeterlinck reçoivent le don de la parole pour rappeler à l'homme que le vrai dialogue s'élève au-dessus des mots, comme le dit la Lumière dans sa dernière réplique : « Rappelez-vous bien que c'est moi qui vous parle dans chaque rayon de lune qui s'épanche, dans chaque étoile qui sourit, dans chaque aurore qui se lève, dans chaque lampe qui s'allume, dans chaque pensée bonne et claire de votre âme... »<sup>17</sup>

La nuit de Noël, qui rend possible un tel dialogue, est ainsi une période *liminale*, pour employer le terme de Van Gennep. Elle révèle la nature transitionnelle de la période sombre du solstice d'hiver, dont on peut entendre une allusion dans la phrase de la Chatte adressée à la Nuit : « C'est le commencement de la fin »<sup>18</sup>. La nuit de Noël se présente ainsi dans « sa dimension a-topique et u-chronique »<sup>19</sup>, selon l'expression de Stéphane Floccari, un *non-lieu* dans lequel on veille en attendant le retour de la lumière.

## La nuit liminale

Le passage entre la Vieille et la Nouvelle année est symboliquement représenté par les personnages de la voisine Berlingot et de sa petite fille, qui est guérie à la fin de la pièce grâce à la tourterelle de Tylytyl qu'elle reçoit en cadeau. « Oh ! qu'elle ressemble à la Lumière !... »<sup>20</sup>, dit Tylytyl, en regardant la fille, à quoi Mytyl répond : « Elle est bien plus petite »<sup>21</sup>. La réplique de Tylytyl « Sûr !... Mais elle grandira... »<sup>22</sup> révèle le sens profond de Noël, en tant que célébration du retour de la lumière.

La Lumière est alors le personnage le plus important de la pièce, qui guide les enfants et les accompagne même au risque de périr. Lorsque la Fée au début de la pièce révèle les conditions de la quête : « tous ceux qui accompagneront les deux enfants, mourront à la fin du voyage »<sup>23</sup>, c'est la Lumière qui est prête à les accompagner sans hésitation. En décrivant ce personnage comme « une lumineuse Vierge d'une incomparable beauté »<sup>24</sup>, Maeterlinck souligne que le noyau de la fête n'est pas chrétien, ce qui ressort également d'une courte réplique de la Fée introduisant ce personnage aux enfants :

TYLTYL. – C'est la Reine !

MYTYL. – C'est la Sainte Vierge !...

LA FÉE. – Non, mes enfants, c'est la Lumière...<sup>25</sup>

Un aspect païen de la Vierge met l'accent sur le côté cyclique de Noël. Le nombre douze, important pour la composition de *L'Oiseau bleu*, évoque le cycle des douze jours de l'Avent aux Rois, qui à leur tour symbolisent les douze mois de l'année. Ce motif est explicité à la fin de la pièce : « C'est la maison que nous avons quittée un soir, il y a tout juste, jour pour jour, une année »<sup>26</sup>, dit la Lumière au retour à la maison Tyl. Chacun des douze tableaux de la pièce représente une étape du voyage initiatique, selon le schéma de Van Gennep qui inclut des rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et postliminaires (agrégation)<sup>27</sup>. Ainsi, Tyltyl et Mytyl effectuent un véritable voyage initiatique : ils quittent la maison pour descendre dans le monde des morts, monter dans le monde des futurs-nés, et ensuite rentrer à la maison pour se réveiller. C'est un voyage cyclique, où le premier et le dernier tableaux se passent dans le même lieu, la cabane du bûcheron.

Le départ des personnages est précédé d'un *Call to Adventure*<sup>28</sup>, selon la formule de Joseph Campbell. La visite de la Fée demandant de trouver « l'oiseau qui est bleu »<sup>29</sup> incarne le destin, auquel se réfère le sens du mot latin *fata*, la fée. Le nom de la Fée Bérylune qui est le même personnage que la voisine Berlingot, évoque à la fois le béryl, cristal précieux de couleur verdâtre, et le berlingot, bonbon translucide en forme pyramidale et au goût de menthe poivrée, populaire au XIX<sup>e</sup> siècle au goût de la menthe poivrée. Les deux noms sont combinés dans le symbole qui a « tout ce qu'il faut pour rallumer les yeux éteints »<sup>30</sup>, c'est-à-dire le chapeau vert avec le gros Diamant qu'il suffit de tourner pour voir l'âme des choses et des phénomènes. À l'aide du diamant, Tyltyl obtient l'aide des *alliés*, dans la terminologie de Vladimir Propp, qui sont les personnages fantastiques et en même temps connus, à savoir les âmes des phénomènes.

Le déguisement des personnages dans le deuxième tableau « Chez la Fée » s'inscrit dans le groupe des rites appelés par Van Gennep *les rites de séparation*<sup>31</sup>. Les nouveaux habits distribuent de nouveaux rôles, et jouent avec l'imaginaire collectif à l'aide d'une écriture qu'on peut caractériser par la formule de Marie-

Agnès Thirard, « la technique de l'amalgame »<sup>32</sup>, quand elle parle des contes de Mme d'Aulnoy dans son article « Les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy ou la subversion du mythe ».

Du troisième au dixième tableaux on assiste à un groupe de rites d'initiation, à la fin desquels les enfants découvrent que les oiseaux captés à chaque étape ne sont pas bleus, ou bien sont illusoire, ou même morts à la clarté du jour.

La première destination des enfants est *Le Pays du Souvenir*, le monde des morts où ils descendent pour retrouver leurs grands-parents et leurs petits frères et sœurs enterrés. On peut résumer cette étape par un aphorisme de Maeterlinck du recueil *L'autre monde ou le cadran stellaire* : « La mémoire ne meurt pas. Elle sommeille parfois mais tout y vit d'une vie latente et immortelle. Le miracle de la résurrection des morts s'y produit chaque jour »<sup>33</sup>. Les enfants quêteurs sont les seuls capables de franchir le seuil de la vie, ouvrant, selon Van Gennep, « le monde d'avant la vie et celui d'après la mort »<sup>34</sup>. Ils traversent donc la frontière ultime de deux côtés, car dans le tableau *Le Royaume de l'Avenir*, ils visitent le monde des enfants qui ne sont pas encore nés.

Les rites d'initiation contiennent des épreuves, condensées symboliquement dans le quatrième tableau (*Le Palais de la Nuit*). Les épreuves qui se cachent derrière les sept portes de la nuit sont les fantômes, les maladies, les guerres, les ténèbres et les terreurs, le silence et les illusions. Le héros doit y vaincre la peur, le doute, et se montrer déterminé.

*La scène dans la Forêt* (cinquième tableau) représente l'épreuve principale durant la plus longue nuit de l'année, qui relie Tytyl à son père. Fils du bûcheron, il se bat avec les arbres et les animaux, résolu de tuer leur « ennemi héréditaire »<sup>35</sup> pour tous les malheurs apportés par l'homme à la nature. Dans cette scène, le garçon Tytyl se montre un homme : il sort un couteau pour se battre intrépidement et défendre sa sœur. Il s'affirme dans le statut du héros, « tout seul contre tous, en ce monde »<sup>36</sup>.

Les tableaux 6, 8, et 11, où l'action se passe devant le rideau, sont transitoires. Ce sont les étapes de la marge entre l'état précédent et futur. La première marge est une escale devant le *Cimetière*, qui révélera le plus grand secret du conte, conclu dans la phrase culminante de la pièce, « Il n'y a pas de morts »<sup>37</sup>. Pour saisir ce mystère, le passage de ce seuil appartient aux enfants seuls, ni la Lumière ni le Chien ne peuvent les accompagner.

La deuxième marge est l'entrée au *Jardin des Bonheurs*, qui est une épreuve aussi importante que les autres, et pourtant plus difficile à discerner comme telle, car s'il s'agit des plaisirs. Le neuvième tableau ressemble d'abord à la fête des enfants riches du début de la pièce, représentant un grand repas festif, dirigé par les Gros Bonheurs, comme le Bonheur-de-boire-quand-on-n'a-plus-soif et le Bonheur-de-manger-quand-on-n'a-plus-faim. Portant les traits des mythes de la tentation,

cette étape contient un risque d'oublier la mission. Mais sauvés de l'oubli par la Lumière, Tylyl et compagnie découvrent ensuite les petits bonheurs qui supportent la clarté du jour. C'est la scène dans le Jardin qui fait allusion à l'autre côté de Noël, lequel est aussi le Bonheur-d'aimer-ses-parents, le Bonheur-du-feu-d'hiver, le Bonheur-des-pensées-innocentes, la Joie-d'être-juste, la Joie-de-voir-ce-qui-est-beau et la Joie-sans-égale-de-l'amour-maternel.

La dernière marge du onzième tableau (*Adieu*) se trouve devant la maison de départ, que Tylyl ne reconnaît pas. Il faudra rentrer à la maison en qualité d'éveillé, le douzième tableau s'appelant *Le Réveil*, pour clore le cycle de passage avec un rite d'agrégation. Dans ce tableau culminent les motifs ésotériques de l'œuvre de Maeterlinck, dont nous trouvons un des exemples dans l'essai *Le réveil de l'âme*. Inspiré par les mystiques flamands, Maeterlinck y décrit l'âme en tant que « dormeur qui, du fond de ses songes, fait d'immenses efforts pour remuer un bras ou soulever une paupière »<sup>38</sup>. Ainsi, le voyage initiatique de la période de Noël offre à l'âme une chance de réveil, renforcée par l'état de la nature. Se libérant du sommeil, l'enfant voit le monde qui l'entoure dans sa splendeur révélée, transfiguré avec les connaissances acquises :

TYLYL. – Dieu que je suis heureux, heureux, heureux !...  
MYTYL. – Moi aussi, moi aussi !...<sup>39</sup>

Le retour comme fin de la quête peut se résumer avec un aphorisme de Maeterlinck de l'essai *Devant Dieu* : « Rentrer en Dieu ? Impossible, nous y sommes déjà »<sup>40</sup>. L'oiseau bleu cherché par les enfants était le tourtereau de Tylyl, qui était toujours là, il aurait juste fallu le voir autrement.



En opposant à Noël comme fête bourgeoise un rite de passage, Maeterlinck procède à « la déconstruction du mythe et la reconstruction d'un nouveau merveilleux »<sup>41</sup>, la formule de Marie-Agnès Thirard au sujet des contes de Mme d'Aulnoy décrivant parfaitement l'approche du dramaturge belge. Quand l'écrivain belge retrace les liens intertextuels des éléments de l'imagerie de Noël, il crée une histoire unique et en même temps universelle, qui touche à la marge entre la vie et la mort. Si, comme l'écrit Lévi-Strauss, l'altérité évoquée par la quête de Noël « est la marque même du suprême dualisme : celui des morts et des vivants »<sup>42</sup>, la fête de Noël représente un rite de passage complexe. L'initiation que passent les personnages principaux de la pièce serait alors une initiation au « grand silence », qui donne la parole à l'âme et fait entendre l'indicible.

- 
- <sup>1</sup> Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 342.
- <sup>2</sup> Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, p. 83.
- <sup>3</sup> Tancrède de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 97.
- <sup>4</sup> Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948, p. 79.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 80-81.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 82.
- <sup>7</sup> Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p. 22.
- <sup>8</sup> Martyne Perrot, « Noël, de l'enfant quêteur à l'enfant gâté : le sens d'un passage », *Ethnologies*, vol. 29 / 1-2, Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore, 2007, p. 285-302, p. 292.
- <sup>9</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 21.
- <sup>10</sup> Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, p. 29.
- <sup>11</sup> *Christmas Mumming in Newfoundland; Essays in Anthropology, Folklore, and History*, éd. Herbert Halpert et G.M. Story, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1990, p. 34-61.
- <sup>12</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Père Noël supplicié*, Pin-Balma, Sables, 1994, p. 43.
- <sup>13</sup> *Christmas Mumming in Newfoundland...*, *op. cit.*, p. 62-75.
- <sup>14</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 158.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 144.
- <sup>16</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 10.
- <sup>17</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 158.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 64.
- <sup>19</sup> Stéphane Floccari, *Survivre à Noël*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 46.
- <sup>20</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 168.
- <sup>21</sup> *Ibid.*
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 37.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 36.
- <sup>25</sup> *Ibid.*
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 152.
- <sup>27</sup> Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Éditions A&J Picard, 2011, p. 21.
- <sup>28</sup> Joseph Campbell, *The Hero With A Thousand Faces*, Novato CA, New World Library, 2008, p. 28.
- <sup>29</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>31</sup> Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 80.
- <sup>32</sup> Anne Besson et Évelyne Jacquelin (éd.), *Le Merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois Presses Université, 2010, p. 160.
- <sup>33</sup> Maurice Maeterlinck, *L'Autre monde ou Le Cadran stellaire*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1942, p. 125.
- <sup>34</sup> Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 268.
- <sup>35</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 93.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 98.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 106.
- <sup>38</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>39</sup> Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 167.
- <sup>40</sup> Maurice Maeterlinck, *Devant Dieu*, Paris, Fasquelle, 1937, p. 95.
- <sup>41</sup> Anne Besson et Évelyne Jacquelin, *op. cit.*, p. 157.
- <sup>42</sup> Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 46.



# NOËL

*l'usine à rêves ?*



## Le syndrome de *La petite fille aux allumettes*

Valérie Cavallo  
Université Paris 8  
AIAC (EA 4010)

**L**a réflexion que je propose de mener ici part d'un souvenir d'enfance et, notamment, de la réception du conte d'Andersen intitulé *La petite fille aux allumettes*, à l'occasion d'une soirée de Noël. Or, si j'ai rapidement retrouvé l'ouvrage illustré qui préside à ce souvenir, je ne m'attendais pas, au fil de mes recherches, à effeuiller autant de versions et d'illustrations de ce conte, traduit dans plusieurs langues et diffusé en divers endroits du monde. Je ne m'attendais pas non plus à en déceler autant d'adaptations (au cinéma, au théâtre ou à l'opéra, voire en jeu vidéo), souvent judicieuses, mais parfois aussi abusivement édulcorées.

La portée de cette histoire semble donc avérée, et s'il est possible d'en étendre largement la thèse introduite ici – à savoir l'idée que ce conte, écrit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, induit un sentiment de trouble –, c'est effectivement parce que le récit qui s'y déroule est symptomatique de conditions existentielles et sociales déterminées par l'accès au travail et l'obtention de moyens pécuniaires, comme le soulignent les travaux de Georg Simmel<sup>1</sup>. Sous couvert de bonne conscience et de spiritualité, la période de Noël étant devenue dans le monde entier un moment de consommation paradigmatique, dont l'abondance et le luxe contrastent de façon criante avec la misère de ceux qui « n'ont » rien, il est ainsi pour le moins désarmant qu'un écrit issu des temps de l'industrialisation soit encore en mesure de pointer une situation d'extrême pauvreté, animée de tentatives de compensations affectives, à l'heure des « joyeuses fêtes » obligées.

D'où l'importance de comprendre quel en est le contexte, comment le récit se structure et se déplace entre textes et images, et enfin de quelle manière les adultes le présentent, depuis le texte original et ses premières traductions et illustrations, jusqu'aux formes narratives d'aujourd'hui. Pour cette raison, cette analyse abordera trois directions. La première questionnera la réception de ce conte en fonction de la construction d'une image archétypale ; la deuxième tentera d'analyser le malaise dont témoigne et que provoque cet écrit ; la troisième, enfin, évoquera la transformation de l'histoire contée par Andersen, suivant diverses adaptations du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux mutations les plus récentes.

## Une expérience première

Lorsque j'étais enfant, mes grands-parents m'offraient pour Noël des livres de contes illustrés, qu'ils déposaient au pied du sapin, soigneusement emballés de papiers étoilés. Pendant les longs repas de fêtes, je n'ouvrais pas ces ouvrages. Il fallait attendre la permission de sortir de table pour en observer la couverture et éventuellement poser le doigt sur les rehauts brillants qui parsemaient les images aux paysages enneigés ponctuant l'intérieur de ces albums. À distance des discussions des adultes, le merveilleux opérait alors en autant de petites fenêtres chaleureuses et de bougies lumineuses ornant des récits que je découvrais de prime abord par leurs iconographies, puis dont je parcourais les mots, sortes de « flocons de neige sonores s'entremêlant aux images<sup>2</sup> », pour le dire avec Walter Benjamin quand il évoque les livres pour enfants.

Parmi les albums qui m'étaient offerts, je me souviens qu'un conte d'Andersen m'avait bouleversée. La narration situait une petite fille, seule, pieds nus, dans le froid de la rue, précisément un soir de réveillon du jour de l'an. Pour se réchauffer, elle frottait l'une après l'autre des allumettes, dont la flamme l'emmenait dans l'imaginaire d'une vie meilleure, opulente, chaleureuse et festive. Mais les visions de la fillette durent le temps de quelques étincelles et, au matin, celle-ci est retrouvée morte sous la neige...

De cette lecture, j'ai longtemps gardé un sentiment étrange qui revient chaque Noël, avec précisément le souvenir de l'illustration pleine page qui en symbolisait l'histoire, à savoir : l'apparition d'un sapin éblouissant, presque irréel, et à son pied, une enfant en haillons, aux cheveux dorés et au regard extatique, face à l'inaccessible.

Cette expérience, à l'instar de bien des enfants découvrant ce conte, est en partie explicable par le caractère fondateur des lectures illustrées du plus jeune âge, notamment dans la mesure où l'accès à l'écrit se fait en même temps que celle de figures et de paysages, par lesquels s'élabore tout un imaginaire qui leur reste attaché. Walter Benjamin, citant lui-même Andersen, en saisit l'impact, « à la « traversée » dit-il par « l'œil et le doigt », d'une « scène où vit le conte »<sup>3</sup>. Or ici, la scène est à la fois merveilleuse et gage d'une réalité difficile. Elle invite le lecteur de l'histoire autant à s'émouvoir des vitrines scintillantes et des apparitions fabuleuses provoquées par le frottement des allumettes, qu'elle amène à vivre le désarroi du manque, puis confronte à la mort physique.

La situation de *La petite fille aux allumettes* appelant une identification du jeune lecteur au personnage sujet du récit, se développent de la sorte interrogation et empathie : pourquoi cette enfant est-elle seule, alors que je suis en famille ? Pourquoi avance-t-elle si peu vêtue dans le froid de l'hiver et sans repas possible,

alors que je suis à table, dans la chaleur du foyer ? Pourquoi n'a-t-elle pas une maison où dormir ? Pourquoi ne lui offre-t-on pas de cadeaux ? Etc.

Entrer dans l'espace narratif d'Andersen implique donc incompréhension, culpabilité, et désenchantement de la fameuse « magie de Noël » dans laquelle nombre d'enfants sont bercés jusqu'à l'âge dit « de raison ». En ressort la fin de la croyance au Père Noël, qui non seulement coïncide avec la dissolution du conflit œdipien, mais entame également la découverte d'une capacité réflexive, puis la distinction du bien et du mal, du juste et de l'injuste, c'est-à-dire l'ouverture à une pensée dialectique et à une conscience critique.

Toujours est-il que cette conscientisation est fortement imprégnée, lors des fêtes de Noël, par les principes chrétiens. Le conte de *La petite fille aux allumettes* n'y échappe pas : il rappelle la fragilité de l'existence humaine, son incertaine condition, et invite à se soucier des défavorisés, tout en mesurant l'écart de ceux qui, par leur accès à une vie saine, en sont à la fois proches et séparés. Rappelons que l'adjectif « sain » ou « saine » est un homonyme de « saint » ou « sainte », et qu'il provient du latin *sanus*, au sens de bonne santé physique et mentale.

Or, loin d'adhérer à ce raccourci, la conscience, dont ce conte est le vecteur, tend à réfuter une distinction sociale établie par les élites bourgeoises. D'une part, parce que, fondée sur les apparences, cette distinction de classe provoque et légitime la parfaite indifférence de ceux qui se sentent du « bon » côté des choses. D'autre part, parce qu'ici, le confort des personnes les rend incapables d'appliquer les préceptes élémentaires de solidarité, dont néanmoins elles se réclament en célébrant leur foi, spécifiquement par la reconnaissance de la nativité d'un enfant pauvre, sauveur du monde<sup>4</sup>.

En soulevant ces paradoxes, Andersen indique que la valeur morale et spirituelle d'un être ne dépend pas de son bien-être matériel. L'écrivain accorde par conséquent à l'enfant des visions mystiques (la grand-mère est dite « bénie », tout comme le sapin, et l'enfant est finalement amenée au pays de Dieu<sup>5</sup>) auxquelles les autres personnages n'accèdent pas, puisque « personne ne sut les belles choses qu'elle avait vues, ni dans quelle splendeur, elle et sa grand-mère étaient entrées dans la joie de la nouvelle année<sup>6</sup> ».

## **Une image archétypale**

Mais d'où vient la « petite fille aux allumettes » ? Plusieurs éléments entrent dans la construction de cette image archétypale qu'il convient de relier à la tradition des colporteurs, dont la présence est attestée dans toute l'Europe dès le Moyen-Âge et croise l'histoire de l'usage du tabac, rapporté par les explorateurs du Nouveau Monde au XV<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, de même que celle de la fabrication des allumettes. Les

premières versions soufrées, inflammables au phosphore blanc, sont inventées par l'anglais Robert Boyle en 1680, puis sont perfectionnées en 1827 par John Walker et bien d'autres chimistes, français et allemands, par l'utilisation d'un système de friction et un contenant hermétique, ces allumettes portatives contribuant dans les villes à une forte expansion des fumeurs<sup>8</sup>. Il est intéressant de noter que l'allumette de sûreté (au phosphore rouge, moins dangereux et moins toxique) apparaît en Suède sous la forme de la boîte que nous connaissons, en 1844<sup>9</sup>, précisément un an avant la rédaction du conte d'Andersen et sa parution dans un calendrier folklorique danois.

Des repères biographiques et iconographiques sont également à mentionner, dont le fait qu'en amont de l'écriture du conte, qui correspond à une commande, des images ont été présentées à Andersen par ses éditeurs. Parmi elles, l'écrivain choisit une gravure sur bois de John Thomas Lundbye figurant une enfant vêtue comme les jeunes travailleurs employés dans les fabriques d'Europe<sup>10</sup>, mais marchant la tête et les pieds nus, un balluchon suspendu au poignet droit, pendant que la main gauche tend une boîte d'allumettes cylindrique au-devant<sup>11</sup>. Les traits du visage de la fillette ne sont pas détaillés : de sa chevelure non peignée émerge un profil émoussé laissant deviner une moue boudeuse et un regard vide, incliné vers le bas. Une petite vendeuse d'allumettes est ainsi représentée, telle une figure anonyme rencontrée au coin des rues, comme c'est par ailleurs le cas pour l'écrivain, puisqu'à côté de sa maison, dans le renforcement d'un mur, une enfant pauvre s'abrite régulièrement<sup>12</sup>.



Johan Thomas Lundbye, *Petite marchande d'allumettes*, gravure sur bois, 1843, d'après H.C. Henneberg, parue dans un almanach de fin d'année, édité par Flinch, gravure en accès libre, © Archives du Danemark, collections royales.

Il faut aussi relever que cette gravure rappelle à Andersen la difficile enfance de sa grand-mère, souvent envoyée mendier et qui se réfugiait où elle pouvait, parfois sans même avoir de quoi manger. L'image est assurément chargée de mémoire et d'histoire ; elle l'est d'autant plus qu'elle symbolise la disparition progressive des métiers ambulants, au siècle de l'industrialisation, quand est recherchée une main d'œuvre agile et peu chère auprès des plus jeunes de la classe prolétaire émergente. Car cette image est aussi le témoignage criant de l'exploitation des enfants au XIX<sup>e</sup> siècle, fermement dénoncée par les écrits de Charles Dickens ou de Victor Hugo<sup>13</sup> que le conteur connaissait. D'ailleurs, le personnage de la petite « Cosette » des *Misérables* de Victor Hugo, parus en 1862, n'est pas sans rappeler la petite fille qui nous occupe aujourd'hui : mêmes tâches indignes, même poids courbant le cou, même regard à une fenêtre regorgeant de belles choses pendant la soirée de Noël, mêmes vêtements en loques, même visage triste au regard absent<sup>14</sup>.

Mais, revenons au personnage du conte d'Andersen, dont les illustrations de Thomas Wilhelm Pedersen ont accompagné la première édition danoise en 1846 : de la description succincte que donne l'écrivain, de toute évidence inspirée par la gravure de Lundbye déjà citée<sup>15</sup>, l'illustrateur retient cette fois le tablier, la boîte d'allumettes (tenue désormais de la main droite), pendant que la main gauche cherche à se réchauffer sous le châle croisé. Les traits du visage, encadrés de cheveux blonds et bouclés<sup>16</sup>, sont tristes et fatigués, et la fillette, qui se tient devant le mur d'une habitation lézardée, est cadrée aux hanches et présentée selon les règles d'une scène de genre.



Thomas Wilhelm Pedersen [1820-1859], « La petite fille aux allumettes » (détails), dans *Contes d'Andersen*, traduits par Paul Leyssac, [première publication en France avec les illustrations originales de Pedersen [1846]], Paris Stock, Delamain et Boutelleau, 1930 (broché), 1934 (relié), domaine public, © Librairie Stock.

Il ne s'agit donc pas d'un portrait visant à identifier une personne, mais plutôt de la déclinaison d'une figure symbolique qui, bientôt, se recroqueville « dans un coin,

entre deux maisons [...], ses petites jambes repliées sous elle<sup>17</sup> ». Image et texte conduisent de cette façon le lecteur à comprendre les conditions de vie d'une enfant, dont la position n'est pas sans liens avec les représentations de la mélancolie ; schéma que retient notamment, en 1862, l'édition traduite en France par D. Soldi et illustrée par Bertall, qui témoigne d'une correspondance formelle manifeste avec la célèbre gravure de Dürer (1514).



À gauche, Hans Christian Andersen, *Contes d'Andersen*, traduits du danois par D. Soldi, illustrations de Bertall, Paris Hachette, 1862 (3<sup>e</sup> édition), p. 143, © BNF.

À droite, Albrecht Dürer, *Melancholia I*, gravure sur cuivre, 1514, © BNF.

En ce sens, l'histoire d'Andersen est sans équivoque, car, au terme d'une errance existentielle, elle décrit une prostration méditative, voire hallucinatoire, dont l'issue est fatale. Du reste, son recours, dans le fil narratif, à l'image de l'allumette qui s'allume, puis se consume, file la métaphore d'une vitalité physique et psychique s'éteignant peu à peu. On remarque en outre, dans les visions de la fillette, que les bougies du sapin de Noël se transforment en étoiles, et que l'une d'entre elles « tombe en traçant une longue raie de feu dans le ciel<sup>18</sup> », ce que l'enfant interprète, en vertu des paroles de sa grand-mère, comme l'annonce de « quelqu'un qui meurt<sup>19</sup> », mais que l'on peut également rapprocher du motif de la comète dans la partie gauche de la gravure de Dürer, dont la chute donne lieu à la présence massive du polyèdre<sup>20</sup>, sorte de contrepoids figural énigmatique qui, dans le dessin de Bertall, prend la forme d'une borne émoussée. Il y a là une sémantique de la descente, de l'abattement, de la désolation et enfin de l'inertie, traditionnellement reliés à l'automne saturnien<sup>21</sup>, dont le solstice hivernal marque la fin et donne lieu à des fêtes païennes – les saturnales – en lesquelles Claude-Levi-

Strauss voit « de très vieux éléments et usages » qui auraient été ensuite christianisés afin de célébrer la période de l'avent, selon des rites contradictoires et opposés<sup>22</sup>.

Or, pour le personnage pétrifié du conte, l'espoir est visiblement relancé plus d'une fois par la simple possibilité de frotter une allumette et d'en accueillir l'étincelle qui est signifiante quant aux capacités d'émerveillement de l'enfance, tout comme elle symbolise les illuminations et la chaleur de la bûche du *jul* scandinave qui, autrefois, marquait la sortie des plus longues journées d'hiver. Mais, pour la *Petite fille aux allumettes*, la correspondance entre les scintillements observés au bout de modestes bâtons et les brillances festives qui luisent aux fenêtres des maisons ne fait que creuser un écart immense entre son existence précaire et solitaire et la richesse des familles et groupes sociaux établis, cet écart construisant, selon Simmel, à l'examen des *pauvres*, « une opposition fondamentale entre les catégories sociologiques et éthiques<sup>23</sup> ».

S'il mobilise des éléments symboliques puissants issus de toute une tradition rituelle divergente ramenée à un monothéisme dominant, par la figure de la petite fille misérable, Andersen signale donc un clivage social, que le contexte de la difficile condition enfantine des classes populaires en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle entérine. Mieux, grâce à la portée métaphorique de simples objets du quotidien – les toutes nouvelles allumettes à friction – il construit une image archétypale qui s'insère à la fois dans une lignée spirituelle (les bougies, les étoiles, le merveilleux) et ses célébrations bourgeoises (le repas fastueux, les beaux intérieurs, la décoration du sapin, les cadeaux), mais cette image présente aussi une filiation iconographique avec l'expression du doute, de la dépression, de la mélancolie, et d'une certaine manière, de la déraison. En cela, le conteur place le lecteur, au même titre que le personnage du récit, au centre d'un malaise, en lequel réside le cœur du problème que nous essayons de cerner.

## **Au cœur du malaise**

### *Interfaces et limites, séparations et ruptures*

Ce malaise, soulignons-le, provient en premier lieu du rapport implicite qui s'établit entre le visiteur du conte et la figure de la *Petite fille aux allumettes* ; rapport à la fois empathique et distant. Ainsi, la position de lecture d'un enfant, dans la chaleur de son lieu d'habitation, est-elle à mettre en parallèle avec celle de la fillette assise dans le froid hivernal, et réciproquement. S'y s'articule l'idée de passage d'une existence à une autre, passage provoquant pour le lecteur un

sentiment de trouble, d'insécurité, voire de culpabilité face à l'exclusion du semblable.

De plus, les regards que lance la *Petite fille aux allumettes* sur et à travers les fenêtres des habitations (comme, dans les illustrations des versions ultérieures, sur les vitrines des magasins) en désignent, certes, la fonction d'interface entre un dehors et un dedans auquel elle n'accède pas, mais ils intègrent corollairement un mouvement plus subtil entre intériorité et extériorité du sujet, vie physique et vie psychique. Un mur proche de l'enfant peut dès lors devenir « transparent comme un voile<sup>24</sup> », puis laisser percevoir un repas joliment servi, avant de retrouver son épaisseur « glacée<sup>25</sup> ». Or, si ces éléments permettent de franchir les frontières du réel à l'imaginaire, ils n'en établissent pas moins les barrières vitrifiées d'une condition à une autre. Et quand bien même ils induisent un système réflexif, ils n'en provoquent pas moins une sensation inconfortable et un état de crise, au sens originel du mot grec *Krisis* qui signifie « séparation ».

Quant aux visions miraculeuses de la fillette, celles-ci n'arrangent rien, car, qu'il s'agisse de l'apparition incandescente d'un arbre sacré, d'une étoile filante ou encore de celle d'une grand-mère « toute brillante, douce et bénie<sup>26</sup> » qui la prend par la main pour l'emmener au ciel, ces motifs issus des textes et de l'iconographie religieuse, notamment des populaires images pieuses, appellent avant tout des figures fantasmatiques nées de la perte, du manque, et annoncent la mort à venir. Ces visions sont donc à considérer comme les manifestations d'une schize, en laquelle la fillette tente de pallier le désarroi physiologique et affectif qu'elle ressent. Sur le plan médical, celle-ci entre par leur intermédiaire dans une pathologie sans issue, car la création d'une compensation merveilleuse, comme l'a clairement montré Clarissa Pinkola Estes, est absolument inefficace dans la réalité « gelée » du sujet<sup>27</sup>, d'où le fait que ce tableau hallucinatoire s'apparente ici à une phase délirante et à ce que le vocabulaire psychiatrique nomme explicitement (au moyen du préfixe « dé » issu du latin « dis », au sens d'une négation) : une *décompensation* – ici fatale, parce que liée à la destruction des fonctions vitales par hypothermie.

Cet état de crise ne s'arrête pas pour autant au seul contexte du conte, puisqu'il abîme également le lecteur par le choc d'une mort injuste, en particulier au moment du renouvellement de l'année qui symbolise la naissance d'un enfant salvateur dans le calendrier chrétien. Andersen utilise donc un paradoxe destiné à frapper la conscience de ceux qui lisent cette histoire et à les malmener quelque peu. Une dynamique oxymorique infiltre alors tout l'écrit et y développe une puissance accrue.

*Ambivalences et paradoxes*

À cet effet, malgré ses allures de figure mariale, la grand-mère qui emmène l'enfant constitue un personnage ambivalent convoquant bien d'autres visages de vieilles femmes issus des contes et légendes profanes, à l'instar des ogresses qui empêchent le développement des plus jeunes ou des sorcières qui les punissent ou les empoisonnent. Cette « sénescence » à l'œuvre, pour le dire encore avec Clarissa Pinkola Estes, est problématique, car, comme le souligne cette dernière, si elle véhicule l'expérience, la dignité et les bons conseils des anciens, elle peut à tout moment basculer dans une pensée unique et des actions délétères qui détruisent l'enfance et en « gèlent » les capacités<sup>28</sup>. En tout cas c'est la thèse que retient la psychanalyste à propos du conte d'Andersen, dans la mesure où il prône une mort magnifique, comme seule issue, cela par l'intermédiaire d'une figure ambiguë. Et de fait, les arguments de Clarissa Pinkola Estes s'appuient sur les paroles de sa propre grand-mère qui racontait elle-même cette histoire (dont la tradition orale semble plus lointaine que l'écrit d'Andersen), en prenant soin de préciser qu'il « n'est pas bon de faire de doux rêves, par des temps difficiles<sup>29</sup> ». La bienveillance n'est donc peut-être pas où elle semble placée, et les apparences sont ici trompeuses, tout comme la confiance que le lecteur enfant peut accorder dans le monde des adultes. Sur cette suspicion repose le conte, créant par ce biais un doute affectif vis-à-vis des proches et un sentiment de trahison à l'égard des valeurs qu'ils enseignent. Dès lors, à l'examen de l'attitude des badauds plus ou moins indifférents au sort de la petite fille solitaire, comment un lecteur peut-il ne pas déceler dans leurs visages les expressions de ses proches en train de festoyer à l'heure où lui-même est désolé de la découverte de cette histoire et où peut-être des enfants ont faim dans le froid de l'hiver ? Et comment peut-il déceimment se tourner vers la table de repas regorgeant de plats agréables, c'est-à-dire ressentir la chaleur du foyer, quand sa propre famille réserve la générosité des festivités de Noël à un entre-soi, sans autre charité que celle d'une bonne pensée sans doute un peu facile à l'égard de la pauvreté, précisément ce jour-là ? Comment peut-il être le bénéficiaire de multiples attentions et cadeaux, sans tristesse à l'égard de ceux qui n'en recevront pas ? Comment peut-il revêtir de beaux vêtements bien chauds, quand un autre n'en aura pas ? Car la force de l'écrit d'Andersen est bien de mettre en évidence un paradoxe émotionnel et éthique. Il y a là une impasse adressée au lecteur qui ne peut plus se réjouir, dès lors qu'il a aperçu les ombres des sapins, bougies et autres étoiles de Noël. C'est pourquoi il est en proie à un curieux syndrome, qui, comme l'indique l'étymologie du mot, est la conséquence d'un concours de circonstances venues frapper l'existence, ici d'une impossible insouciance, puisque s'y marque avec insistance le déclassement et la finitude de son prochain.

Alors bien sûr, la symbolique de la lumière, garante d'une vie spirituelle, peut sans doute atténuer dans la croyance la douleur du malaise ressenti. Mais, il ne

s'agit que d'une image, dont la magie est poudre aux yeux, comme en témoignent les étincelles des allumettes qui se consomment, parallèlement à la vitalité physique et psychique d'une fillette en errance. Et face à l'émerveillement de Noël, dont les décors ressortent chaque année, puis sont rangés au placard une fois les fêtes terminées, un sentiment de déception est à l'œuvre, dont le désenchantement est à coup sûr une épreuve. Au passage, l'enfant-lecteur s'est brûlé au « soleil noir » de la mélancolie<sup>30</sup>.

## Adaptation, variations et transformations

### *Images à l'œuvre*

Considérons toutefois que si bon nombre de versions restent fidèles à l'histoire proposée par Andersen, voire en étendent la portée, d'autres tendent à se tourner vers des adaptations moins sombres. Ces nouvelles formes voient le jour, en raison de la progressive prépondérance des albums illustrés et grâce à l'articulation de plus en plus soignée des images et du texte. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et jusqu'au milieu du siècle suivant, même si le schéma mélancolique défini plus haut semble continuer à fonctionner, la narration s'ouvre nécessairement à d'autres traductions visuelles, en lesquelles se révèle la plasticité des images, qui bientôt prennent le pas sur le récit, quitte à n'en retenir que quelques motifs symboliques.



*Contes d'Andersen*, traduits par Étienne Avenard, illustrations de Hans Tegner, Paris, Éditeur Felix Juven, s.d., avant 1900, p. 381.  
© BNF.

Les illustrations deviennent, à ce titre, particulièrement opérantes à repérer les éléments-clés de l'histoire et à en souligner les principales étapes. Il suffit effectivement de feuilleter les nombreuses éditions du conte pour remarquer à quel point certains motifs de petites ou moyennes dimensions (en vignette, frise ou bandeau), sont, d'un ouvrage à un autre, bien souvent repris, jusqu'à parfois aboutir à des images en pleine page, dont certaines sont quelquefois retenues pour la couverture de l'ouvrage : ainsi en est-il de l'apparition de l'arbre de Noël, qui passe d'un simple sapin planté dans la neige à un arbre savamment décoré, dont les représentations rivalisent de splendeur. Mais cette « vision », imagée en 1862 par le danois Hans Tegner (dont les aquarelles sont reprises peu après en France sous forme gravée<sup>31</sup>) cristallise davantage l'attention autour des années 1910-1920<sup>32</sup>, pour connaître son apogée dans les années 1950 à 1970<sup>33</sup>, à une époque où les éditions enfantines accompagnent, lors des fêtes de Noël, une distribution pléthorique de cadeaux qui va de pair avec une ère de grande consommation. En toute logique, les illustrations de ces ouvrages sont si esthétiques que la pauvreté de l'enfant s'en trouve minorée, au profit des ornements, de vêtements enjolivés et d'une chevelure extraordinaire.



*Contes d'Andersen* illustré par Benvenuti, traducteur inconnu, S. l., Éditions Fabbri, 2<sup>e</sup> édition, 1966, p. 28-31.  
© Édition Fabbri-Hachette.

De même, les hallucinations de l'enfant qui fixe la flamme des allumettes dans une sorte de transe sont-elles, à cette époque, présentées comme un jeu – le geste de frotter une allumette, somme toute magique, permettant de produire une image récréative<sup>34</sup>. Dans cette perspective, la figure de la fillette n'est plus montrée en souffrance, mais devient une poupée joviale qui vit les apparitions comme un amusement, ceci afin d'offrir au lecteur un joli divertissement avant d'aller dormir, ainsi que le suggèrent les albums *Bonne nuit*, à la lueur d'un visage de jeune fille qui ressemble curieusement à Brigitte Bardot<sup>35</sup>.

Il faut attendre les années 80 pour voir la question de la misère revenir au premier plan<sup>36</sup>, mais la grand-mère y est parallèlement valorisée dans toute son ambiguïté, en ce qu'elle assure un voyage au firmament, dont l'enfant ne revient pas, ou parce qu'elle revêt l'aspect d'une sorcière au nez crochu, comme celle que l'on trouve sur la couverture d'une édition antérieure des *Deux coqs d'or*<sup>37</sup>.

En France, il appartient à Georges Lemoine<sup>38</sup> d'illustrer l'errance et la tristesse, tout en distanciant le merveilleux par des moyens graphiques. On note par exemple l'astuce de sa mise en page quand elle reprend le quadrillage de fenêtres à carreaux, dont le truchement parvient à établir une séparation efficace entre le vécu de la fillette et ce qu'elle croit voir, mais aussi entre le lecteur et l'enfant du récit. L'illustrateur s'emploie, de plus, à faire dialoguer certains contrastes véhiculés par le texte dont, par exemple, le feu incandescent de l'allumette en regard de la chute de neige – étincelles et flocons se répondant ou se confondant. Lemoine retient enfin la métaphore de l'allumette qui se consume, dont il dessine le processus de la première à la dernière page de l'album. Quant au texte, soigneusement adapté pour les plus jeunes, il prend également soin de séparer ce qui relève de la réalité de ce qui appartient au domaine de la pensée ou de l'imaginaire. Mais, les éditeurs, qui publient diverses versions, y compris au format poche, ont bien du mal à ne pas faire rêver les enfants à un paradis, où il fait toujours beau, et où personne n'a ni froid ni faim, cela par l'insert d'un visage d'enfant en gros plan parsemé de fleurs, censé recouvrir la face triste de l'enfant exclu sous la neige<sup>39</sup>.

N'oublions pas, cependant, qu'un autre médium permet d'illustrer ce conte en incluant ses parts fictionnelles, tout en restant à proximité du réel : il s'agit du cinéma. Sous le titre *La Petite marchande aux allumettes*, le film muet de Jean Renoir, en 1928<sup>40</sup>, met ainsi l'accent sur les métiers ambulants, cette fois dans le Paris des années folles, sur fond de paupérisation des couches les plus modestes de la société. Le cinéaste choisit, par ailleurs, de mettre en scène une femme enfant qui évolue en fonction d'un scénario romancé. Ici, le charme de la jeune marchande incarnée par Catherine Hessling n'est pas sans faire écho à la figure de « l'allumeuse » aux mœurs légères si souvent illustrée par la représentation des actrices et des danseuses figurant sur les boîtes d'allumettes au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. Par ce rapprochement, le cinéaste indique que la pauvreté est sans rempart face aux intentions douteuses auxquelles expose l'errance urbaine des

jeunes filles avec, souvent, la prostitution pour seule issue. La fin du film, entièrement sous le joug de la destruction, est tout aussi tragique que celle du conte d'Andersen, mais l'espoir d'une résurrection de la nature y est présent, quand bien même il entretient le paradoxe de fleurir en hiver. À ce propos, il convient de remarquer combien la figure de l'oxymore y est encore active et à quel point la signification finale diffère du conte original, parce qu'ancrée dans le cycle du vivant, elle témoigne d'une résistance, dont le potentiel supplante la fatalité.

C'est, au demeurant, ce que retient en 1987 le film américain *The Little Match Girl*, qui offre une adaptation liée aux problématiques raciales des États-Unis<sup>42</sup>. Il est dès lors fort réjouissant que l'héroïne du film de Lindsay-Hogg soit incarnée par une petite fille noire accueillie par une riche famille d'entrepreneurs. Il est aussi particulièrement réconfortant que cette enfant arrive à infléchir la rigidité égoïste du maître de maison. Mais une certaine condescendance infuse le scénario et toujours une croyance en une bonne étoile trace le chemin de façon quelque peu illusoire.

Je passerai sur le film britannique de même date<sup>43</sup>, parce qu'il enfouit la misère sous le masque de la comédie musicale, tout en amalgamant d'autres figures, qui apparaissent dans les écrits d'Andersen, de Dickens ou de Victor Hugo, tels la bergère et le ramoneur, *Oliver Twist* ou Gavroche, accompagnés d'une bande de gamins gouailleurs. Or, si ces personnages valorisent le groupe social que constituent les pauvres, ils s'avèrent ici soumis à des gestes caricaturaux qui font oublier la solitude et les souffrances de l'exclusion, au profit de figures pétillantes, joyeuses, solidaires, à même de danser une vie qui fait fi des soucis. Autant dire que la mise en scène vise à ne pas choquer les jeunes spectateurs qui regardent par milliers ce qui relève évidemment d'une distraction mensongère.

#### *Au tournant d'un XXI<sup>e</sup> siècle en crise, de nouvelles adaptations*

Les années 2000 à aujourd'hui étant marquées par une succession de crises à échelle mondiale, l'histoire de la *Petite fille aux allumettes* résonne de plus en plus fort avec la réalité difficile de beaucoup d'humains. Aussi demeure-t-elle une référence sur laquelle s'appuyer et donne-t-elle lieu à de nouvelles reprises du texte d'Andersen, dans lesquelles il n'est plus question d'embellir la précarité ni la pauvreté, et encore moins la figure de la grand-mère, dont le rôle est bien souvent amenuisé, et même éventuellement réduit en fumée<sup>44</sup>.

Les albums des deux dernières décennies reviennent donc sur le contexte de l'errance et l'isolement de la fillette, dont les épaules sont abaissées, le dos vouté, l'allure grêle, le nez rougi par le froid, même si le personnage demeure auréolé de cheveux d'or<sup>45</sup>. L'idée est de présenter une figure fragile, toujours jolie, avec laquelle les enfants entrent en empathie. L'image de la blondeur de l'enfance y est

par conséquent tenace, ce que corrige par exemple le Studio Walt Disney, avec la production, en 2006, d'un dessin animé<sup>46</sup> qui suit de façon stricte le conte d'Andersen, à la différence près qu'il se situe en Russie et met en scène une petite bohémienne brune dans une ville dont l'aspect répond à une gradation subtile de tons gris, pendant que le jaune est réservé aux rares lumières qui en éclairent la nuit. Dans ce court film d'animation, seules les hallucinations possèdent une gamme chromatique étendue, si bien que les jeunes spectateurs ont la capacité de les différencier du contexte maussade et du désarroi, dans lesquels évolue la fillette. Roger Allers élabore de la sorte une représentation abstraite qui est aussi à l'œuvre dans le domaine de l'édition – qu'il s'agisse, par exemple, de mettre en scène des photographies avec des éléments simples du quotidien et des figures découpées, comme le fait Yveline Loiseur<sup>47</sup>, ou que le recours à un dessin plus élaboré soit, avec Kveta Pacovska<sup>48</sup>, au service d'images essentielles : la sensation du froid étant par exemple donnée par quelques couleurs signifiantes sur le travail au trait d'un pied nu ; la friction des allumettes étant indiquée par une tige associée à des frottements de pastels vifs sur le papier ; le lieu où l'enfant s'abrite étant matérialisé par un papier déchiré, rouge, apposé par des scotches sur la forme d'une maison grise, exactement comme on peut imaginer la *Petite fille aux allumettes*, telle qu'adossée, en souffrance, au mur d'une habitation triste et dans un contexte peu accueillant.

L'arrivée de ces différentes formes conceptuelles est intéressante, car si elles stimulent l'imagination, souvent au détriment du texte, elles témoignent aussi très concrètement et selon des procédés sensibles d'une situation désastreuse vécue avec distance, voire indifférence, par les spectateurs de ce genre de scène devenue banale. Or, que savons-nous au juste des enfants, qui partout dans le monde et parfois à notre porte, dorment dans le froid de la rue ? Pourquoi sont-ils ainsi réduits à leur condition, de la même manière que la *Petite fille aux allumettes* est finalement réduite à sa seule boîte, dont l'objet, désormais, escamote la figure, le visage, et pour ainsi dire le sujet, dans plusieurs versions contemporaines<sup>49</sup> ? Par réaction provient peut-être la proposition d'une histoire remaniée autour d'une « *petite fille sans allumettes* », comme le suggère Martine Delerm<sup>50</sup>. Petite fille qui aujourd'hui mendie dans les rues de Paris, en un temps où les allumettes ne servent qu'occasionnellement et ne peuvent se vendre à des fumeurs qui ne courent plus les rues. Encore s'agit-il de mentionner ici, la figure « *Allumette* » inventée par Tomi Ungerer<sup>51</sup>, qui est certes malmenée, mais qui, au contraire de se laisser réifier, se redresse et éclaire sa vie et celle des autres de son optimisme et de sa débrouillardise, comme de sa faculté à tisser des liens pour faire le bien.



Fait donc ici retour le nécessaire dépassement de la fable miraculeuse. C'est sans doute pourquoi, dans la version filmique que présente Marius Holst pour l'agence POL<sup>52</sup>, les hallucinations de la petite fille au visage sale et aux cheveux rasés ne sont que des clignotements imaginaires qui n'emportent pas l'enfant dans les bras d'un fantôme merveilleux. Il s'agit en effet, bien au contraire, de confronter les spectateurs, adultes et enfants, à la détresse dans laquelle se trouve un enfant pauvre, et à l'urgence d'y remédier. À la nuit tombée, une jeune femme vient donc parler à la petite fille sans domicile, lui donne une couverture et l'accueille pour prendre soin d'elle et la réconforter. Cette jeune femme n'est pas un fantôme, elle ne vient pas du cosmos, tout juste porte-t-elle un anorak bleu à l'imprimé étoilé. Comme l'équipe qui a travaillé au court-métrage, elle fait partie d'une association humanitaire, dont le mot d'ordre est « *Save the children* ». Souhaitons donc, avec ce film, à l'heure où la précarité est accrue chez les jeunes et les moins jeunes, mais aussi à l'heure où les réfugiés politiques, climatiques, économiques, tentent de prendre leur vie en main, parfois, en emmenant de très jeunes enfants, oui, souhaitons que les duvets et autres couvertures dorées distribuées dans les rues et aux frontières ne serviront pas à voiler des corps qui, dans le froid de l'hiver, sont réduits à des faits divers, désormais banalisés par les médias sur fond de *black Friday*, comme c'est le cas au moment où j'écris, le cœur serré, et alors que l'on entend ici et là les souhaits de bonnes fêtes ou d'un joyeux Noël pailleté.

---

<sup>1</sup> Georg Simmel, *Les Pauvres* [1908], trad. Bertrand Chokrane, Paris, PUF, 1998.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Enfance : éloge de la poupée et autres essais*, [1911-1940], Paris, Rivages, 2011, p. 66.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 66-88.

<sup>4</sup> « Noël » qui vient de « *natale* » est la « fête solennelle de la naissance de Jésus Christ célébrée dans toutes les églises chrétiennes depuis le IV<sup>e</sup> siècle de notre ère ». Elle succède à la fête païenne du solstice d'hiver. Voir Robert Cabié, « NOËL », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/noel/>.

<sup>5</sup> H. C. Andersen, *La Petite sirène et autres contes*, trad. Régis Boyer, [sans illustrations], Paris Gallimard, 1994, p. 183-184.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>7</sup> Voir Catherine Ferland, « Mémoire tabagiques. L'usage du tabac du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours », dans *Drogues, santé et société*, vol. 6, n°1, 2007, [en ligne], <<https://www.erudit.org/fr/revues/dss/2007-v6-n1-dss1891/016942ar.pdf>>.

<sup>8</sup> Voir Axel Benassis, « Allumettes de sûreté 0.35F. » dans *Graphisme et philuménie, École européenne de Bretagne*, 2015, [en ligne], <<http://strabic.fr/Graphisme-Philumenie-matchbox-allumettes-de-surete-0-35f>>.

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

<sup>10</sup> Voir ici Johan Thomas Lundbye, « Petite marchande d'allumettes », 1843, dans *SMK open*, [en ligne], <<https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKS8321a?q=lundbye&page=0&filters=creator%3AHenneberg%252C%2520H.%2520C>>. Cf. César Auguste Hébert, « Enfant de fabrique », dans *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 1, Paris, Léon Curmer éditeur, 1841, p. 262.

<sup>11</sup> Il est opportun d'indiquer qu'à cette époque la boîte d'allumettes à friction portait le nom de « Lucifer », d'où le fait qu'elle soit portée par la main gauche et non la droite, laquelle est reliée aux gestes sacrés.

<sup>12</sup> Hans Brix et Anker Jensen, « Biographie d'Andersen », in *Les Contes d'Andersen commentés et annotés* [1931], vol. 2, Éditeur Gyldendal, 1957, p. 207 et 213. Cf. Pierre Georget La Chesnais, *Contes d'Andersen*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>13</sup> On pense par exemple à *Olivier Twist* de Dickens, qui paraît dès 1837. Remarquons ici qu'Andersen rencontre Victor Hugo à deux reprises en 1833 et en 1842. Et citons aussi le poème d'Hugo, « Melancholia » dans les *Contemplations*, Livre III, [1830-1843], Paris, Levy et Pagnerre, 1856, p. 203.

<sup>14</sup> Voir Victor Hugo *Les Misérables*, Paris, Herzel et Lacroix, illustré par Brion, 1862, p. 208.

<sup>15</sup> « Une pauvre petite fille marchait dans la rue pieds nus, tête nue [...] Dans un vieux tablier, elle tenait une quantité d'allumettes et elle en avait un paquet à la main ». Cf. Andersen, *La Petite sirène et autres contes*, traduit par Régis Boyer, [sans illustrations], Paris Gallimard, 1994, p. 181.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ce polyèdre serait ce qui reste de la chute de la météorite d'Ensisheim à laquelle Dürer aurait assisté, alors en compagnonnage dans la ville. Cf. Louis Barmont, *Melancholia, L'Ésotérisme d'Albrecht Dürer* [1947], Paris, Alcor éditions, 2019.

<sup>21</sup> Sur ce sujet, voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fraitz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>22</sup> Claude Levi-Strauss, *Le Père Noël supplicié* [1951], Paris, Le Seuil, 2016, p. 29 et p. 44-45.

<sup>23</sup> Georg Simmel, *Les Pauvres*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>24</sup> H. C. Andersen, trad. Régis Boyer, *op. cit.*, p. 182.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>27</sup> Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups : histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage* [1992], trad. Marie-France Girod, Paris, 1996, p. 437-449.

<sup>28</sup> *Id.*, « Les souliers rouges cousus main ; Piège n° 2 – la vieille femme sèche, la force sénescence », dans *Femmes qui courent avec les loups*, *op. cit.*, p. 316-322.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>30</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>31</sup> Voir Andersen, « La petite marchande d'allumettes », in *Contes d'Andersen*, trad. Étienne Avenard, illustrations de Hans Tegner, gravées par plusieurs mains (Florian, Rousseau, Bauer, Closs, Jungt, Maté, Tresse, etc.) Paris, Éditeur Felix Juven, s.d., avant 1900, p. 381.

<sup>32</sup> *Id.*, *Contes d'Andersen*, texte adapté pour les enfants par Franck Nohain, illustré par O. A., Paris, Pierre Lafitte et compagnie, date s. d., [vers 1920], p. 103.

<sup>33</sup> *Id.*, *Contes d'Andersen*, illustration de Davanzo, Paris, Flammarion, 1951.

Cf. *Id.*, *Contes d'Andersen*, illustrations de Benvenuti, Milan, Éditions Fabbri, 1958, réimpression de 1966, p. 28-31.

<sup>34</sup> Voir Andersen, *La Petite fille aux allumettes et autres contes d'Andersen*, présentés et racontés par Jeanne Cappe, illustrés par Jean Léon Huens, Paris, Casterman, 1945, p. 5.

Voir aussi la pochette de H. C. Andersen, *La petite fille aux allumettes* [1845], raconté par Annie Ducaux de la Comédie française, illustration de Maurice Tapiero, éditions Lucien Adès, disque vinyle 45t, Paris, Société parisienne d'édition, Le Petit ménestrel, 1950.

<sup>35</sup> Voir ici Andersen, *La Petite fille aux allumettes* [1845], trad. Soldi, illustré par Le Gwen, Paris, les deux coqs d'or, Éditeur Paul Durand, 1974.

<sup>36</sup> Par exemple dans la version suivante : Andersen, *La petite fille aux allumettes* [1845], texte intégral établi par Christine de Cherisey, illustré par Toril Marø Henrichsen, Paris, les deux coqs d'or, 1985.

<sup>37</sup> Il s'agit d'une version plus ancienne du même éditeur que cité précédemment, dont l'illustrateur, bien différent, n'est pas indiqué. Cf. Andersen, *La petite fille aux allumettes*, illustrateur inconnu, Paris les deux coqs d'or, 1980.

<sup>38</sup> Andersen, *La petite fille aux allumettes* [1845], illustré par Georges Lemoine, [1988], Paris Gallimard, collection Folio cadet, 1988 et rééditions de 1990 et 1999.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27.

---

<sup>40</sup> Jean Renoir, *La petite marchande d'allumettes*, 1928, film muet avec accompagnement musical (accordéon/ritournelle), 31 minutes 46, réalisé au Vieux Colombier.

<sup>41</sup> Voir Alfred Choubrac, boîtes d'allumettes, *Centre National du Graphisme*, [en ligne], <<https://www.centrenationaldugraphisme.fr/le-signe/collection/boite-dallumettes-illustree-par-alfred-choubrac>>

<sup>42</sup> Michaël Lindsay-Hogg, *The Little Match Girl*, téléfilm, 96 minutes, USA, 1987.

<sup>43</sup> Michael Custance, *The Little Match Girl*, film de 80 minutes, Royaume-Uni, 1986.

<sup>44</sup> Voir ici la couverture des « Étonnants classiques Flammarion ». Cf. Andersen, *La petite fille et les allumettes et autres contes*, trad. D. Soldi, E. Grégoire et L. Moland, Paris, Flammarion, 2<sup>e</sup> édition, [2002] 2014.

<sup>45</sup> Voir Andersen, *La petite fille aux allumettes*, adaptation illustrée par Mayalen Goust, Paris, Père Castor, Flammarion, 2005, p. 3. Voir aussi la couverture de Andersen, *La petite fille et les allumettes*, [1845], trad. Grégoire et Moland en 1880, illustré par Fabrice Backès, Paris, édition des Ronds dans l'O, 2011.

<sup>46</sup> Roger Allers, *La petite fille aux allumettes*, dessin animé de 6 minutes 24, Walt Disney Studios, 2006.

<sup>47</sup> Yveline Loiseur, *La petite fille aux allumettes*, Pomponne, Transphotographic Press, 2013.

<sup>48</sup> Andersen, *La petite fille aux allumettes* [1845], trad. Danièle Ball-Simon, illustré par Květa Pacovska, Paris, Éditions Nord Sud, 2005.

<sup>49</sup> Voir, entre autres, la couverture au seul motif de la boîte d'allumettes de l'adaptation de Julie Annen, *La petite fille aux allumettes*, d'après Andersen, Paris, Lansman, 2015.

<sup>50</sup> Martine Delerm, *La petite fille sans allumettes*, adaptation au contexte contemporain illustrée par l'auteur, Paris, Le Seuil, 2011.

<sup>51</sup> Tomi Ungerer, *Allumette* [1974], Paris, L'École des loisirs, 2019.

<sup>52</sup> Marius Holst pour l'agence POL, TM « Save the Children », *The Little Match Girl*, court-métrage, 2 minutes 16, Oslo, Norvège, 2020, [en ligne], <<https://www.instagram.com/p/CIVOND5AWda/>>.

## Le *jultomte*, une figure mythique complexe et le symbole d'un Noël traditionnel suédois

Annelie Jarl Ireman  
Université de Caen Normandie  
ERLIS (EA 4254)

pparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le très populaire *jultomte* suédois est un mélange réussi entre notamment le *tomte*, créature surnaturelle présente dans les croyances populaires depuis le Moyen-Âge, saint Nicolas germanique et le Santa Claus de l'aire anglophone. Si le *tomte* est présent toute l'année, le *jultomte* est, comme son nom l'indique, lié à Noël<sup>1</sup> et mis à l'honneur pendant les fêtes de fin d'année. Dans d'autres traditions, il n'y a qu'un seul Père Noël, mais en suédois on peut le conjuguer au pluriel, tant le lien reste fort entre la figure actuelle et l'être folklorique. L'évolution de ce personnage mythique s'est réalisée grâce à des œuvres littéraires marquantes, dont certaines sont accompagnées d'illustrations tout aussi importantes.

La Suède partage avec d'autres pays l'esprit de Noël actuel, fait de partage et de solidarité, et perçu comme moment de vie familiale. C'est la fête ancienne du solstice d'hiver, et le manque de lumière à cette période est difficile à supporter. À ce moment de l'année, le climat est rude et la nature particulièrement hostile dans le nord. Ces éléments ont une importance pour la tradition de Noël suédoise. En outre, la Suède est l'un des pays les plus sécularisés au monde et l'aspect religieux de Noël est devenu peu signifiant, laissant la place à un imaginaire laïcisé. Le *jultomte* n'a en effet aucun lien avec la religion, à la différence du Père Noël<sup>2</sup> que nous appellerons « international », c'est-à-dire de la tradition américaine et européenne.

Ce sujet se situe ainsi à cheval entre la littérature et l'étude folklorique. L'image des créatures folkloriques suédoises vient principalement des publications écrites des légendes populaires évoquant la période du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi les croyances à travers les siècles depuis le Moyen-Âge, voire la période païenne antérieure. Il s'agit de récits courts qui racontent une situation précise. La plupart communique des informations de manière indirecte et littéraire, mais certains sont, selon le terme du folkloriste suédois C.V. von Sydow, des mémorats<sup>3</sup>. Il s'agit de témoignages directs ou émanant d'un proche fiable, d'une expérience surnaturelle, par exemple la rencontre avec un *tomte*<sup>4</sup>. Contrairement aux contes qui constituent une littérature fictive, les légendes ont donc une certaine crédibilité, reflétant les croyances réelles. En même temps, elles avaient, comme les contes, une fonction de divertissement et permettaient la transmission du savoir et des valeurs<sup>5</sup>. La religion était liée à la messe du dimanche, mais dans la vie quotidienne, les gens

avaient leur propre mythologie, souvent avec des particularités locales et la foi chrétienne « était complétée par l'héritage des croyances populaires qui pendant des siècles avaient marqué la conception du monde »<sup>6</sup>. L'Église n'a jamais réussi à les faire disparaître et les fêtes suédoises présentent un mélange d'éléments religieux et populaires.

La présence sans cesse grandissante de créatures surnaturelles dans la culture populaire actuelle (comme le vampire ou le troll) montre qu'elles peuvent encore nous aider à comprendre notre monde et notre existence. Elles sont entourées de mystères, ce qui permet une exploitation libre et une interprétation à la fois collective et individuelle. Le choix que fait un auteur de reprendre un motif mythique implique, comme le constate Brian Attebery, un positionnement par rapport aux croyances anciennes et redéfinit la relation entre les lecteurs modernes et les anciennes croyances<sup>7</sup>. Le *tomte* est l'une de ces figures reprises régulièrement en Suède dans toute la production autour de Noël et dans la littérature à travers des classiques tels Zacharias Topelius, Viktor Rydberg, Jenny Nyström, Elsa Beskow, Selma Lagerlöf ou Astrid Lindgren, et des livres plus récents, principalement pour enfants. Comme on va le voir, son évolution est liée à une idée plus large de Noël et n'a cessé de subir une influence étrangère. Il s'agit d'une véritable figure mythique, complexe et en constante évolution, selon la définition de Véronique Léonard-Roques, qui voit celle-ci comme « un système relationnel qui ne se conçoit que dans la répétition, la récréation, l'écart, la variation »<sup>8</sup>.

L'objectif de cet article est d'abord de chercher l'origine du *jultomte* dans les croyances populaires. Nous suivrons ensuite son évolution au cours du romantisme national du XIX<sup>e</sup> siècle, puis au début du XX<sup>e</sup> siècle à travers le conte artistique, pour terminer sur son image actuelle, en tant que symbole non seulement de Noël mais aussi de valeurs identitaires suédoises. Devenu en outre un produit touristique, il est arrivé jusqu'aux rayons de Noël des magasins français. L'analyse de cette figure mythique nous permettra ainsi d'établir quelques différences par rapport au Père Noël international.

### **L'origine du *jultomte* dans les croyances populaires**

La fête de Noël a ses origines dans les célébrations du solstice d'hiver, importantes déjà à l'époque viking<sup>9</sup>. Rappelons qu'à ce moment, le soleil ne se lève pas dans le nord de la Suède, et le fait seulement pour quelques heures dans le sud. Pendant l'inquiétante nuit la plus longue de l'année, les frontières disparaissent, « l'univers céleste communique avec la sphère terrestre ; les défunts dialoguent avec les vivants ; les végétaux s'animent ; les animaux se mettent à discourir »<sup>10</sup>, comme l'explique Julia Aurélie. Selon les anciennes croyances suédoises, les créatures surnaturelles sont alors plus actives que d'habitude et entrent en contact

avec les humains. Cette nuit est considérée comme particulièrement dangereuse mais représente en même temps la victoire de la lumière sur l'obscurité.

Un élément important dans les croyances populaires scandinaves depuis la société païenne est l'offrande – à l'époque viking, dans le but d'obtenir l'aide des dieux, puis plus tard pour s'assurer l'aide du *tomte* à la ferme<sup>11</sup>. La première figure à offrir des cadeaux au lieu de les recevoir était saint Nicolas, fêté en Suède jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Il était accompagné d'un personnage mi-bouc, mi-diable, une version de Krampusse (connu aussi sous les noms de père Fouettard, *Zvarte Piet*...), figure mythique présente dans plusieurs pays européens, qui peut punir un enfant pas sage, par exemple en l'emmenant dans son sac<sup>12</sup>. À la suite de la Réforme et de la suppression de la célébration des saints en Suède, le bouc continue d'exister sous le nom de *julbocken*, le bouc de Noël. Il n'était pas sympathique et il s'agissait de se moquer du récepteur. Ce n'était pas un être surnaturel qu'on craignait de croiser, mais un humain déguisé, avec une peau de bête et des cornes (masqué pour ne pas être reconnu, comme le *jultomte* actuel) qui venait durant la période de Noël pour faire des farces et qui réclamait souvent de l'argent ou de l'alcool. Le bouc cognait sur la porte pour avertir de son passage, c'est pourquoi le mot pour « cadeau de Noël » est toujours *julklapp* (coup de Noël) et le *jultomte* d'aujourd'hui cogne fort sur les portes pour faire peur aux enfants.

Le bouc suédois était donc un personnage plutôt désagréable mais, sous l'influence de *Weihnachtsmann*, l'équivalent protestant de saint Nicolas en Allemagne, il est devenu moins effrayant pour se transformer de nouveau au cours du romantisme national, en devenant l'accompagnateur du *jultomte* chargé de transporter les cadeaux, et toujours présent en tant que décoration au pied du sapin, dans les jardins et dans les villes.

Le *tomte*<sup>13</sup> est un être folklorique récurrent dans les croyances populaires en Suède. Le type appelé *gårdstomte* vit dans les fermes et ressemble à l'homme mais a la taille d'un enfant et l'apparence d'un vieillard au visage ridé, prolongé d'une longue barbe blanche. Il est coiffé d'un bonnet et porte des vêtements simples, souvent gris, et des sabots. De genre masculin en général, il vit seul. Les humains peuvent le voir s'il décide de se montrer, mais sinon il est invisible. C'est un lutin serviable qui participe aux travaux de la ferme, s'occupe des animaux, aide à la moisson, surveille les domestiques et peut même aider les femmes dans la cuisine ; un valet de ferme surnaturel, comme le constate Ebbe Schön<sup>14</sup>. Il apporte des richesses en volant discrètement les céréales des voisins la nuit, ce qui expliquait autrefois pourquoi certaines fermes étaient plus prospères que d'autres. Il était mal vu de s'enrichir ainsi de façon magique et c'était condamné par l'Église qui a tenté de faire oublier ces croyances en proclamant que le *tomte* était une incarnation du diable<sup>15</sup>. En effet, le *tomte* n'est pas sympathique dans les légendes, car il est souvent de mauvaise humeur et peut se montrer à la fois capricieux<sup>16</sup> et rancunier<sup>17</sup>. Il peut être dangereux, car il est très fort et a des pouvoirs magiques. S'il ne se sent

pas apprécié ou si les gens s'occupent mal de la ferme, il se met en colère et le malheur arrive. Le *tomte* apparaît ainsi dans les croyances comme la source de toutes les catastrophes inexplicables. Pour être en bons termes avec lui, il fallait surtout respecter la tradition de lui donner régulièrement à manger (une offrande). La veille de Noël, il fallait un repas de fête : gruau avec crème ou beurre accompagné de brioches et de bière. Dans les sociétés où le climat est rude et où l'on dépend complètement de la nature, il est logique que les gens veillent lui rendre quelque chose et mettre toutes les chances de leur côté pour survivre. Donner à la fin de l'année un peu de nourriture au *tomte*, représentant de la nature, est un faible prix à payer pour s'assurer une bonne année à venir.

### **Renaissance et transformation au XIX<sup>e</sup> siècle**

Cette idée d'offrande revient au cours du romantisme national, courant très important dans les pays nordiques en quête de leur identité, entre autres à travers le folklore<sup>18</sup>. Le lutin devient alors plus gentil et son lien avec la fête de Noël est renforcé. Dans les contes et légendes populaires, on avait parfois une brève description de la créature surnaturelle mais, bien sûr, pas d'illustration. L'apparence du lutin restait vague, mais il pouvait dans certaines régions avoir trois yeux par exemple, et n'était pas beau à voir. À partir des années 1850, quelques revues ont commencé à publier des images d'un *tomte* avec une apparence inspirée à la fois du *gårdstomte* suédois, des nains de jardin allemands et italiens, ainsi que des hommes de petite taille travaillant dans les mines de l'Europe, connus notamment à travers les illustrations du conte *Blanche neige et les sept nains* des frères Grimm, publié pour la première fois en Suède en 1824<sup>19</sup>. Ces lutins pouvaient être barbus ou non et être de différentes tailles.

Quelques grands auteurs et illustrateurs de cette période ont ensuite figé son caractère et son apparence. Selon Ulla Ehrensward, la première image représentant le *tomte* suédois actuel vient du conte *Le tomte du château d'Åbo* (1849) de Zachris Topelius, auteur suédophone de Finlande<sup>20</sup>. Son personnage, vieux de 700 ans, a une « barbe blanche [...] si longue qu'il pouvait l'enrouler deux fois autour de sa taille et il marchait tout courbé »<sup>21</sup>. Si dans les mains de l'illustrateur anonyme finlandais, il ressemble plutôt à un spectre, August Malmberg le dessine ensuite de façon réaliste quand le conte est publié en Suède en 1884, ce qui influencera d'autres illustrateurs<sup>22</sup>.

En 1871, paraît le conte *Le Merveilleux Noël de Vigg*<sup>23</sup> de Viktor Rydberg. Le petit garçon Vigg y rencontre le *julvätte*, terme utilisé par l'auteur pour distinguer sa nouvelle figure de Noël du *tomte* vivant dans les fermes. La veille de Noël, ce personnage inquiétant invite Vigg à l'accompagner lors de son tour des fermes pour apporter des cadeaux aux enfants qui le méritent selon les dires des

lutins des fermes. Ce livre est écrit pour les enfants et l'aspect moralisateur est présent : il faut éviter un comportement égoïste, jaloux et paresseux si on veut être récompensé par ce *julvätte*. Dix ans plus tard est publié son long poème intitulé *Lutin*<sup>24</sup> qui s'adresse aux adultes et parle du serviteur de la ferme pendant une nuit d'hiver. Il veille sur les animaux et les hommes, surtout les enfants, et réfléchit sur l'existence. Ce n'est plus l'être ambigu qu'on trouve dans les croyances populaires et Rydberg l'élève en outre vers une sphère philosophique.

L'illustratrice des deux œuvres de Rydberg est Jenny Nyström, qui respecte la description de l'auteur à un détail près : à la place du bonnet en fourrure du texte, son lutin de Noël porte le bonnet simple qui deviendra l'attribut principal du *jultomte*. Entre le *Merveilleux Noël de Vigg* et *Lutin*, le personnage devient plus beau et s'il ne sourit toujours pas, il ne semble pas non plus grincheux. Le poème est devenu encore plus connu grâce au court métrage<sup>25</sup> réalisé par Gösta Roosling en 1941, et montré à la télévision suédoise chaque Noël. Une grand-mère y lit le poème à son petit-fils, et nous pouvons voir le *tomte* faire le tour de la ferme la nuit. Il est ici plus souriant que dans les illustrations originales et on voit surtout son visage s'illuminer quand il regarde les enfants dormir, car comme le poème le dit, c'est « son plus grand plaisir »<sup>26</sup>. Si les légendes populaires ne parlent que très rarement des enfants, on commence pendant les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle à leur donner une importance et une littérature leur est désormais dédiée.

Après ce premier travail d'illustratrice pour le conte de Rydberg, à seulement 17 ans, Jenny Nyström devient une peintre reconnue et intègre la colonie d'artistes scandinaves<sup>27</sup> à Paris et Grez-sur-Loing dans les années 1880, participant plusieurs fois au *Salon*<sup>28</sup>. De retour en Suède, elle continue sa carrière de peintre mais, comme elle doit subvenir aux besoins de sa famille, son mari étant malade<sup>29</sup>, les illustrations occuperont une place de plus en plus importante dans sa grande production qu'elle poursuit jusqu'à sa mort, à l'âge de 91 ans. Elle publie dans des magazines et des livres (pour les enfants principalement) et crée des cartes de vœux qui deviennent très populaires et qui sont également vendues dans les autres pays nordiques, en

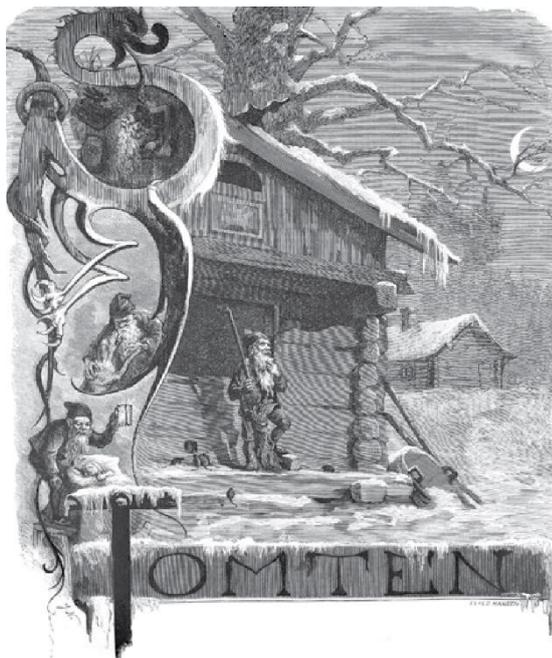


Illustration de Jenny Nyström pour le poème *Tomten* de Viktor Rydberg, *Ny Illustrerad Tidning* 1881. Wikimedia Commons.

Allemagne et aux États-Unis<sup>30</sup>. Son motif le plus récurrent est le *tomte*, généralement dans un paysage d'hiver<sup>31</sup>.



*God Jul!* (« Joyeux Noël ! »), carte de vœux de Jenny Nyström, Kalmar Läns Museum. Wikimedia Commons.

Dans son œuvre, ce personnage devient de plus en plus joyeux et souriant et n'a plus de caractère maléfique. Elle utilise son père, un homme au visage agréable, comme modèle, ce qui explique les traits plus nordiques de son lutin par rapport à ceux qu'on avait l'habitude de voir à l'époque<sup>32</sup>. Il est souvent accompagné d'un bouc qui apporte les cadeaux sur un

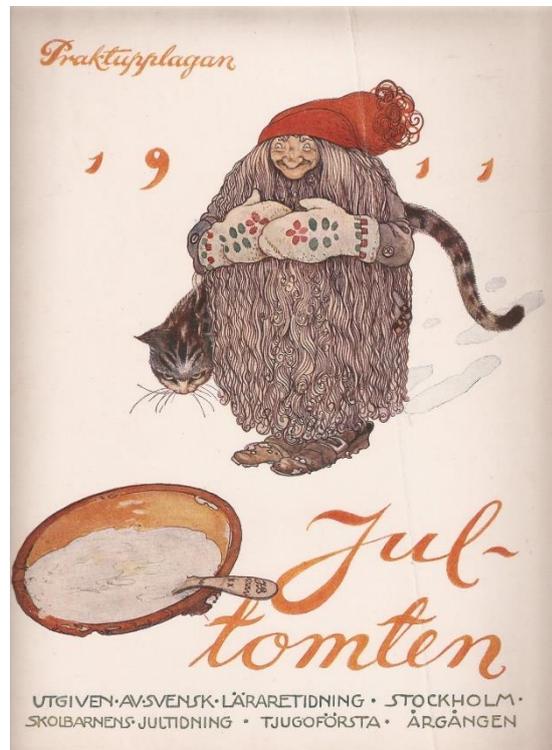
traîneau (ce qui crée un pont vers le personnage précédent), ou d'un cochon ou autre animal domestique ou sauvage, mais il peut aussi se déplacer à l'aide de moyens de locomotion modernes comme la voiture et l'avion. Il ne vit plus seul, mais peut être entouré de sa famille et d'autres lutins. Sur la plupart des motifs, il semble âgé, mais Jenny Nyström le dessine également moins vieux et sous forme d'enfant et de *tomtemor* (mère lutin). Gentil et généreux (héritage du *Weihnachtsmann*), le *tomte* de Nyström est généralement vêtu comme un paysan d'autrefois, en sabots, avec une tunique grise et un bonnet rouge, mais il peut aussi être plus élégant. Jenny Nyström construit donc une nouvelle image de cette figure mais s'adapte également à ce que les lecteurs désirent, par exemple en colorant la tunique en vert ou en bleu, même si pour elle la couleur correcte demeure le gris<sup>33</sup>. À travers ces illustrations, qui donnent des exemples concrets d'activités et de décorations de Noël, elle exerce une influence sur la fête. Elle insiste sur l'assiette de gruau, que le *tomte* doit recevoir en remerciement de son travail apprécié à la ferme. Le *tomte* de Rydberg/Nyström, celui qui aime les enfants et les animaux et qui apporte les cadeaux, devient rapidement un élément essentiel d'un Noël traditionnel suédois.

### **Au début du XX<sup>e</sup> siècle : respect de la tradition et évolution**

La transformation de cette figure est bien sûr également liée à l'évolution de la Suède vers une société de consommation. Un *jultomte* mignon et généreux incitait les gens à acheter des cadeaux. Depuis les années 1880 il a été utilisé dans la publicité, notamment pour des boissons de Noël, comme le *glögg* (vin chaud épicé) et la bière, mais aussi pour d'autres aliments<sup>34</sup>. Les illustrations de Nyström sont encore aujourd'hui reprises dans les publicités et sur les étiquettes, par exemple des bouteilles de boissons de Noël. Quand Haddon Sundborn crée sa version de

Santa Claus, d'abord pour les magazines américains dans les années 1920, puis pour les publicités de Coca-Cola en 1931, il avait comme modèle les illustrations de Thomas Nast pour le poème *A Visit from St Nicholas* (1863) de C. C. Moore. Or, la mère de Sundborn était suédoise et son père venait des îles finlandaises suédophones d'Åland ; la famille émigrée a dû recevoir des cartes de vœux illustrées par Jenny Nyström. Le Père Noël de Sundborn est certes plus grand et gros (et a une prédilection pour une certaine boisson), mais la ressemblance avec les lutins de l'illustratrice suédoise est frappante. Les publicités sont ensuite venues jusqu'en Suède, ce qui a créé une influence aussi dans l'autre sens. Mais comme le constate Ann-Catrine Eriksson, il y a en Suède une résistance à ce qu'on appelle la « coca-colonisation » de Noël, puisque ce pays a inventé en 1910 une alternative pour le buffet de Noël, le *julmust*, et que par conséquent les ventes de la boisson américaine baissent considérablement en décembre chaque année<sup>35</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les êtres folkloriques sont repris dans des contes pour enfants. Si dans les contes populaires, les êtres surnaturels étaient craints, les auteurs de cette époque tentent, comme l'explique Elena Balzamo, « de les voir de plus près, quitte à faire disparaître le mystère qui les entoure »<sup>36</sup>. Elsa Beskow a écrit et illustré un grand nombre de ces contes artistiques. Dans *Petits Elfes de la forêt*<sup>37</sup>, publié en 1910, elle décrit la vie d'une famille de lutins. Ceux-ci passent l'été à rassembler les richesses de la nature pour survivre pendant l'hiver et pour pouvoir alors les partager avec les animaux qui souffrent du manque de nourriture. Ce thème important de lutins aidant les animaux (sauvages ou domestiques), deviendra un élément de plus en plus important du mythe du *tomte*. D'autres contes de Beskow sont publiés dans le recueil *Bland tomtar och troll* (*Parmi les lutins et les trolls*), publié chaque Noël en Suède depuis 1907. Les auteurs étaient souvent des enseignants ayant un objectif pédagogique important : apprendre aux enfants à être « sages », c'est-à-dire travailleurs et obéissants – des valeurs luthériennes. Ce recueil a rendu l'illustrateur John Bauer célèbre. Les créatures surnaturelles qu'il fait naître à partir des éléments naturels de la forêt suédoise incarnent la force de la nature, mais semblent



*Jul-tomten*, illustration de John Bauer, 1911. Wikimedia Commons.

plutôt inoffensifs et capables d'amour<sup>38</sup>. Cet illustrateur a surtout eu un impact sur l'image actuelle des trolls, mais il a dans sa production quelques lutins, par exemple celui qui fait la couverture de *Jultidningen (Le Magazine de Noël)* en 1911. Son *jultomte* est peint en gris et porte un bonnet rouge, attribut dès lors indissociable de cette figure. Même sa barbe est grise, à la différence de la blanche chez Nyström. Une autre particularité bauérienne est l'influence de l'art nouveau, comme on peut le voir notamment sur les boucles de la très longue barbe. Il reprend sinon fidèlement les motifs de la tradition de Nyström, avec le bouc, les cadeaux et l'assiette de gruau.

Selma Lagerlöf a également eu une répercussion sur la tradition suédoise de Noël. Elle a réinterprété le *tomte* dans son seul livre pour enfants, *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* (1906-1907)<sup>39</sup>. Il n'est pas étonnant que son lutin décide de punir Nils qui ne respecte ni les animaux, ni ses parents, et en outre tente de jouer un tour au lutin. Non seulement ce dernier lui donne « une gifle si épouvantable » qu'« il crut que sa tête allait éclater »<sup>40</sup>, mais il le transforme aussi en lui donnant sa propre taille et certains de ses pouvoirs, comme le fait de comprendre le langage des animaux et de voir dans l'obscurité. Le *tomte* de Lagerlöf est un peu différent de l'image traditionnelle : vieux mais imberbe et élégamment vêtu de noir. C'est un *tomte* de la classe supérieure (Lagerlöf faisait partie d'une aristocratie paysanne). Malgré l'importance de cette œuvre en tant que livre scolaire et lu par plusieurs générations d'enfants, cette image n'est pas restée, car celle de Nyström avait déjà percé et correspondait plus à l'évolution de la société suédoise vers une égalité sociale. En revanche son aspect protecteur des animaux a été renforcé par ce livre aux accents écologiques affirmés. Le *tomte* des légendes pouvait sans hésiter tuer une vache s'il était mécontent de son repas de Noël. Chez Lagerlöf, il protège les animaux contre les humains.

Le personnage revient de façon plus traditionnelle dans sa nouvelle « Le tomte de Töreby » (1921)<sup>41</sup>, dans laquelle il doit intervenir pour sauver la ferme mal entretenue par le maître, qui finit par se suicider après avoir conclu un pacte avec lui. Lagerlöf reprend donc l'image folklorique du *tomte* qui peut être

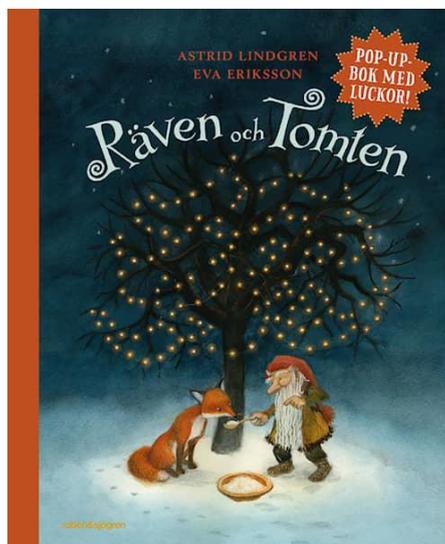


Lucia, carte de vœux d'Adèle Söderberg. Wikimedia Commons.

dangereux et punir pour le bien de la ferme. Son recueil de récits *Le Livre de Noël* (1933)<sup>42</sup> ne parle pas du *jultomte*, mais transmet d'autres traditions liées à cette fête. Le récit ayant donné son titre au recueil est un souvenir d'enfance qui décrit l'attente délicieusement douloureuse des cadeaux après le repas. « La Légende de la fête de la Sainte-Luce » (1921)<sup>43</sup> donne une

explication aux célébrations du solstice d'hiver. La narratrice constate n'avoir jamais eu une « vision plus merveilleuse que lorsque la porte s'ouvrait et [que Lucia] entrait dans l'obscurité de la chambre. [...] Car elle est la lumière qui dompte les ténèbres, elle est la légende qui triomphe de l'oubli, elle est la chaleur du corps qui rend des régions glacées attirantes et ensoleillées au beau milieu du rude hiver. »<sup>44</sup> Cette lumière est à prendre aussi au figuré chez Lagerlöf ; elle représente la lumière en nous, la solidarité qui vaincra l'égoïsme, la gentillesse qui vaincra le mal, valeurs particulièrement associées à Noël, le seul moment de l'année qui instaure une trêve entre les gens, qui nous oblige à être tolérants et permet des miracles. Cette trêve est, chez Lagerlöf, étendue aux animaux. Dans « Gudsfreden » (La trêve de Dieu, 1933)<sup>45</sup> du recueil *Les Liens invisible* (mais absent de la version française), le vieux paysan Ingmar se perd en forêt la veille de Noël. Sur le point de mourir de froid, il entre dans la tanière d'un ours et passe la nuit au chaud sans se faire attaquer. Le lendemain, il rassemble les hommes pour partir tuer l'animal. L'ours arrive alors comme une furie, fonce droit sur lui et le tue avant de s'en aller. L'épouse d'Ingmar, consciente de leur rôle de modèle en tant que vieille famille de paysans, décide de l'enterrer sans cérémonie ni fête. Elle explique au pasteur que si son mari avait commis un crime et avait été pendu pour cela, il aurait quand même eu un enterrement honorable. « Mais Dieu a instauré la paix entre les animaux et les hommes à Noël et la pauvre bête a respecté le commandement de Dieu, mais nous l'avons rompu [...] »<sup>46</sup>

Cette idée de trêve de Noël entre espèces revient dans d'autres œuvres, par exemple en 1965, quand Karl Erik Forslund écrit « Räv och tomten » (Le renard et le lutin)<sup>47</sup>, une sorte de suite au « Lutin » de Rydberg, dans lequel le *tomte* empêche un renard de prendre une poule une nuit d'hiver en lui offrant une assiette de gruau à la place, car même un prédateur affamé doit respecter cette trêve. Ce n'est donc plus Dieu qui veille au respect de cette règle, mais le *tomte*.



Astrid Lindgren, *Räven och tomten* (*Le renard et le lutin*), album illustré par Eva Eriksson, Rabén & Sjögren, 2019.

### **Le *jultomte* réinventé dans la littérature pour enfants**

Aujourd'hui, le *jultomte* continue d'être repris et réinventé dans la littérature enfantine<sup>48</sup>. Le mythe « a d'abord été affaire de l'oralité et de conteurs » et ces derniers « ont donné lieu à une première littérature de jeunesse »<sup>49</sup>, dit Nathalie

Prince pour souligner la présence de figures mythiques dans ce genre. Dans les années 1960, Astrid Lindgren, une auteure bien ancrée dans la tradition, a adapté le poème *Lutin* de Rydberg à un jeune public étranger, à l'occasion de la réédition du poème en Suède avec de nouvelles illustrations de Harald Wiberg. Cette version, base de plusieurs traductions, a ainsi transmis à l'étranger une image du personnage. En 2012, ce texte, illustré par Kitty Crowther, a été publié en Suède et traduit en français sous le titre *Lutin veille*<sup>50</sup>. Lindgren, respectueuse de l'esprit de l'original, décrit ce *tomte* qui veille sur les animaux et les gens. Elle insiste en outre sur la tradition dans la campagne et la sauvegarde du passé, de notre héritage culturel, nous incitant à ne pas oublier les vieilles fermes et les gens qui y ont vécu il y a longtemps. Lindgren a également adapté le poème de Forslund<sup>51</sup> aux enfants, réactualisant ainsi l'idée de trêve de Noël. Cette fête est aussi un thème important de ses propres albums où il s'agit souvent de souvenirs, comme dans *Un Noël enchanteur*, publié d'abord en 1992, puis en 2021 sous forme d'album illustré, récemment traduit en français<sup>52</sup>. Le souvenir date de 1913 quand Astrid, à l'âge de six ans, va en forêt couper le sapin avec son père, puis aide aux préparatifs dans la cuisine. Elle décrit la fête, le jeu avec les cousins, l'attente des cadeaux et enfin le retour à la maison dans la nuit froide et étoilée. Un moment jamais oublié, magique et hors du temps ; celui que nous essayons de reproduire chaque année.

Ces dernières décennies, quelques auteurs ont tenté de définir à leur façon cette figure mythique dans des albums pour enfants. L'illustrateur Rolf Lidberg est par exemple connu pour sa grande famille de lutins joyeux, qu'on trouve sous forme de figurines et sur la vaisselle de Noël. Proche de la tradition de Nyström, son *Tomteboken (Livre sur les lutins, 1985)*<sup>53</sup>, apporte quelques nouveautés. Ses lutins, aux cheveux blonds et vêtus de rouge, sont invisibles aux hommes sauf à Noël. Le père *tomte* a une barbe rousse qui devient blanche chaque décembre, comme le pelage d'hiver d'un animal. Il fabrique des jouets qu'il distribue ensuite aux enfants humains. Lidberg explique dans le texte que les hommes se déguisent parfois en *tomte* et distribuent eux-mêmes les cadeaux parce qu'il n'y a plus assez de lutins pour assurer toutes les maisons. Découvrir que le *jultomte* est un parent déguisé ne signifie donc pas que les véritables lutins n'existent pas !

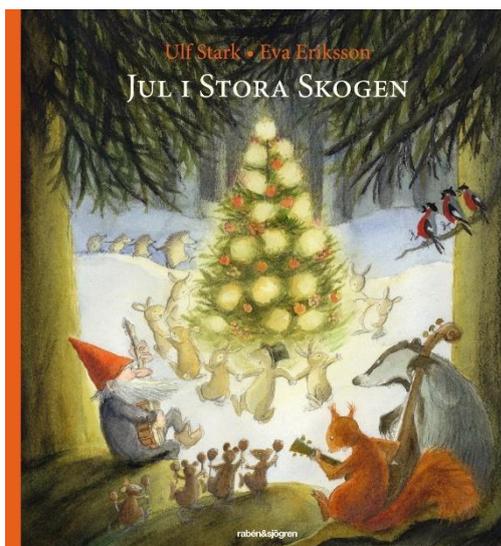
*Tomtens jul (Le Noël du tomte, 2000)* d'Ingrid Elf<sup>54</sup> fonctionne comme un calendrier de l'Avent grâce auquel les enfants peuvent, jour après jour en décembre, découvrir les préparatifs d'un *tomte* et de son épouse, l'occasion pour l'auteur d'expliquer des traditions qui se perdent aujourd'hui, comme la fabrication artisanale de bougies. On le voit aussi faire une tresse dans la crinière du cheval, car on croyait autrefois que le lutin de la ferme marquait de la sorte son cheval préféré. On utilise toujours l'expression *tomtefläta* (tresse de lutin) pour parler d'une mèche de crinière entremêlée.

*Jul i stora skogen* (Noël dans la grande forêt, 2012) d'Ulf Stark<sup>55</sup> est également constitué de 25 textes illustrés, à lire avec les enfants en décembre. Le personnage principal, un *tomte*, vit dans une ferme abandonnée par les humains. Il est très grincheux, car c'est son trait de caractère ancien, mais aussi parce qu'il est seul et malheureux sans véritable rôle à jouer. Que devient le *tomte* quand les humains abandonnent la campagne pour s'installer en ville ? se demande l'auteur. Quand le vent emporte son bonnet rouge, il décide de ne plus être *tomte* puisque, sans cet attribut, il ne l'est pas de toute façon. En même temps, les animaux dans la forêt entendent parler de Noël, phénomène qui doit avoir lieu dès l'arrivée d'un certain *tomte*. Ils se préparent tous à l'accueillir comme il se doit, avec des cadeaux et des friandises. Deux lapereaux décident finalement de partir à la recherche de ce mystérieux personnage et reviennent avec lui le 24 décembre. Le *tomte* retrouve son bonnet et une fonction auprès des animaux de la forêt à la place des humains.

Sven Nordqvist démontre dans l'album *Julgröten* (*Le riz au lait de Noël*, 1986) la différence entre le *tomte* et le *jultomte*. Lors d'un Noël chez les hommes, les lutins de la maison observent les préparatifs. Dans cette famille de lutins moderne, c'est la mère

*tomte* qui gère tout, incitant son époux à agir, par exemple quand une braise sort du feu, mais c'est le père *tomte* qui, fidèlement à la tradition, attend son riz au lait (lequel a remplacé le gruau d'autrefois). Or, les hommes semblent avoir oublié leur existence depuis qu'ils fêtent le *jultomte*, qui est un humain déguisé. Les humains « ne comprennent pas la différence entre *tomte* et *tomte* »<sup>56</sup>, comme le constate la mère *tomte*. Elle finit par être vue par une petite fille humaine car, selon une idée courante dans la littérature d'aujourd'hui, les enfants ont des esprits plus ouverts, ce qui leur donne la capacité de voir les créatures surnaturelles. Ainsi les humains sont-ils rappelés à l'existence des lutins et le *tomte* reçoit-il son riz-au-lait.

Ce genre de livres transmet aux enfants un savoir sur le lutin, tout en réinterprétant ses fonctions. Les auteurs montrent que les deux sortes de *tomte* peuvent co-exister, et on peut croire en l'un ou l'autre ou les deux, ou bien considérer que c'est la même figure mythique.



Ulf Stark, *Jul i stora skogen* (Noël dans la grande forêt), album illustré par Eva Eriksson, Rabén & Sjögren, 2012.

### **Le jultomte aujourd'hui : apparence et rituels**

La plupart des motifs de cartes de vœux et de figurines de Noël d'aujourd'hui viennent de Jenny Nyström ou sont faites par d'autres créateurs-illustrateurs plus récents mais dans le même esprit. On y voit des lutins se régaler avec le riz au lait, apporter les cadeaux et s'occuper des animaux ou se faire aider par ces derniers. Les motifs montrent aussi la trêve de Noël au moins pour une nuit entre espèces, grâce à laquelle la proie peut se trouver à côté d'un prédateur sans crainte. Dans la Suède sécularisée d'aujourd'hui, le paysage de lutins a remplacé la crèche dans beaucoup de familles. Depuis quelques années, il est devenu populaire de mettre une petite porte à un endroit de la maison pour montrer le logement du *tomte* de la maison. Dans cette version, il mesure environ dix centimètres et porte le nom de *nisse*, ou *nissa* si c'est une fille. Ce personnage a un caractère farceur, et peut – avec l'assistance des parents – faire différentes bêtises pendant la nuit, ce qui crée un mystère pour les enfants. L'offrande est toujours présente dans la tradition de Noël, car les enfants déposent sur le perron une assiette de riz au lait, qui en général est vide le lendemain matin, preuve qu'ils sont toujours là, les gardiens des fermes. Tout comme le *jultomte* donne à manger aux animaux sauvages et domestiques, les humains doivent penser à eux et mettre des bouquets de céréales pour les oiseaux et du foin pour les chevreuils et élans, afin de les aider à survivre malgré le froid, la neige et l'obscurité. Il peut sembler étonnant que le *jultomte* ne soit pas accompagné de rennes, vu que cet élément du mythe international a une inspiration nordique. Comme l'explique Karin Ueltschi, « un vestige de “mythologie du Nord” localise l'habitation du Père Noël dans les sphères septentrionales les plus extrêmes »<sup>57</sup>. Or les rennes se trouvent uniquement en Laponie, tandis que le bouc faisait autrefois partie de la vie des gens et correspond au caractère simple et paysan du personnage.

Le 24 décembre, le *jultomte* frappe à la porte pour distribuer aux enfants et aux adultes les cadeaux, qui se trouvent généralement déjà sous le sapin. À la différence du Père Noël international qui n'est pas censé être vu, le *jultomte* est donc présent concrètement, ce qui est un héritage des anciennes croyances selon lesquelles les créatures surnaturelles se montrent à Noël. Sous cette forme, il a logiquement la taille d'un humain, mais marche souvent courbé pour faire plus petit et pour montrer son grand âge. Au nom de l'égalité, il existe dorénavant en version féminine, sous le nom de *tomtemor*. Il est de coutume que les enfants regardent par les fenêtres pour voir enfin arriver le *jultomte* qui se fait attendre et peut même passer d'abord devant la maison pour ensuite revenir. Le personnage a gardé, de ses formes anciennes dans les croyances populaires, son goût pour les farces et peut demander une bière ou un *snaps*, faire des plaisanteries grivoises et tenter de séduire la mamie de la famille par exemple. Son spectacle s'adresse autant aux adultes qu'aux enfants. Son ancrage dans le folklore et les légendes fait de lui une véritable figure mythique, à la différence du Père Noël que Claude Lévi-Strauss caractérise

comme une forme de divinité, même si les adultes ne croient pas en lui<sup>58</sup>. Si le Père Noël international est vu par les enfants comme une sorte de dieu qui sait tout et vit éternellement, ou comme un super-héros capable de tout<sup>59</sup>, le *jultomte*, lui, est plus ordinaire et doit demander directement aux enfants s'ils ont été sages (ce qui suppose une sincérité de la part des enfants).

On constate une confusion entre le *jultomte* issu du folklore scandinave et le nouveau Père Noël grand et gros qui est entouré de ses assistants lutins et de ses rennes. Il est aussi appelé *Jultomten* (à la forme définie du singulier) et chaque Noël, pratiquement tous les Suédois regardent à la télévision le dessin animé *L'Atelier du Père Noël* (1932) de Walt Disney. Ainsi, pour certains le *jultomte* vient le 24 décembre de la forêt d'à côté, pour d'autres il vient du pôle Nord grâce à ses rennes volants. Pour bien saisir la complexité de la question, il ne faut pas oublier le *jultomte* de Mora. Depuis la percée du Santa Claus américain, la Finlande, le Groenland, la Norvège, la Suède ainsi que le Canada ont rivalisé pour pouvoir prétendre être le pays où habite le Père Noël. Aujourd'hui, c'est la Finlande qui a le mieux promu son Père Noël en cohérence avec le mythe international. Pour beaucoup, celui-ci habite à Rovaniemi en Laponie finlandaise. Que la Suède n'ait pas su s'imposer dans cette compétition est sans doute lié au fait qu'il y a aussi une concurrence interne entre les deux formes de *tomte*. Or la Suède a sa version, en Dalécarlie. On trouve ici son atelier dans un parc où l'on peut rencontrer des trolls et autres créatures surnaturelles, mais aussi bien entendu le *tomte* (au singulier) et son épouse. Avec un objectif ludique important, le parc fait connaître le folklore et transmet des valeurs traditionnelles, tout en s'adaptant à la jeune génération. Les enfants apprennent à chanter « Tomtekraftvisan » (« Chanson de la force du *tomte* ») qui les incite à prendre soin de la nature et des animaux, à être gentils les uns envers les autres, mais aussi à croire en eux-mêmes<sup>60</sup>. La force du *tomte* n'est donc plus physique, mais représente la confiance en soi et le respect des autres.

Le *jultomte* (traduit par « Père Noël » ou « lutin / gnome de Noël »), se trouve depuis quelques années dans les magasins en France au mois de décembre. Son apparence est assez éloignée du Père Noël international, car plus petit et habillé simplement comme un paysan d'autrefois. Son attribut le plus important est le bonnet rouge, mais il a aussi souvent une lanterne, pour éclairer son chemin dans l'obscurité de l'hiver. Il existe sous deux formes principales : l'une qui est fidèle à l'image traditionnelle dans l'esprit de Jenny Nyström, l'autre qui est une version simplifiée et *design* reprenant uniquement le bonnet, le nez et la barbe. L'intérêt français pour les pays nordiques ces dernières décennies peut expliquer l'introduction ici de cette figure, qui aura sans doute une influence sur l'image du Père Noël. Sans une enquête de réception, qui n'a pas pu être réalisée dans le cadre de cet article, il est difficile de savoir comment il est interprété par les Français. Une certaine confusion existe probablement avec les lutins assistants du Père Noël dans la tradition internationale (compréhensible, puisqu'on utilise le nom de *lutin*

ou de *gnome* pour les deux). Il peut être vu comme un esprit protecteur, en lien avec d'autres créatures folkloriques par exemple en Bretagne, ou comme une représentation moderne et stylisée du Père Noël. Toutes ces interprétations correspondent à ce qu'incarne simultanément le *jultomte* suédois.



Comme le constate Véronique Léonard-Roques, une figure mythique est « la somme jamais close de ses incarnations<sup>61</sup>. » En tant que telle, le *jultomte* suédois est complexe et sa définition n'est pas évidente. Son évolution ne suit pas une ligne droite et plusieurs représentations existent aujourd'hui en parallèle. Il y a un tel mystère autour de lui et un tel mélange de traditions et de figures différentes que chaque individu peut l'interpréter comme il le souhaite et créer sa propre version. La transformation au cours du romantisme national est importante, et le résultat de ce travail littéraire et artistique est ce qu'on considère aujourd'hui comme la vieille tradition, notre « autrefois ». Encore aujourd'hui, chaque auteur qui reprend ce personnage se positionne par rapport à l'image traditionnelle du *tomte*, en apportant des nouveautés.

Apprivoisée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette créature surnaturelle ne peut plus effrayer. Tout en permettant des interprétations individuelles, le *jultomte* reste figé dans l'image d'un gentil personnage apportant la joie et symbolisant la générosité et la gentillesse envers les hommes et les animaux. D'autres figures folkloriques (elfes, trolls, sirènes...) reviennent en ce moment dans la littérature et la culture populaire, plus ou moins transformées. Il n'est pas rare qu'une figure autrefois maléfique devienne le héros et vice-versa. À cause du mélange avec le Père Noël international, qui selon Karin Ueltschi montre principalement sa « face claire » (mais dont le côté sombre reste présent à travers ses attributs)<sup>62</sup>, il est difficile d'imaginer une transformation négative du *tomte*. Aujourd'hui ce sont les trolls qui peuvent encore avoir le rôle de monstres. La figure garde pourtant des traits de l'ancien *tomte* grincheux et dangereux. Si le Père Noël, dans la plupart des pays occidentaux, est imaginé pour les enfants, le *jultomte* suédois est aussi pour les adultes qu'il fait rire. Les enfants, eux, ne sont pas à l'aise avec lui. Certes il vient distribuer les cadeaux, mais il cogne fort à la porte. Comme il a intégré à la fois le rôle de saint Nicolas et son opposé le bouc punisseur, il peut même essayer de mettre un enfant dans son grand sac. Comparé au Père Noël, il semble plus réaliste dans sa forme, tout en étant un être magique. Il ne vient pas avec des rennes volants et il n'est pas omniscient, mais il entre en relation avec les humains, à travers la distribution des cadeaux. Enfin, il n'y a pas qu'un seul *jultomte* pour desservir toutes les maisons, mais chaque forêt et ferme peut avoir le sien. Il est aujourd'hui impossible de séparer nettement le *jultomte* du Père Noël international, mais

certains éléments nous permettent de le reconnaître. Point d'embonpoint, de capuche, de cape, de rennes et de clochettes, mais une petite taille, un bonnet, des vêtements simples, un animal domestique (comme le bouc) et une lanterne.

Les pays nordiques sont aujourd'hui associés à des valeurs positives de solidarité et d'écologie, valeurs identitaires suédoises que le *jultomte* incarne, transformée en symbole national et en produit d'exportation. Il est devenu un représentant naturel de l'homme, non plus surnaturel. À cause du climat rude à Noël, les animaux ont besoin d'aide de la part des humains (et du *tomte*), ce qui a donné naissance à la coutume de leur donner à manger, ainsi qu'à l'idée d'une trêve de Noël entre espèces. Enfin, Noël en Suède est toujours une fête de la lumière au milieu de l'obscurité. L'espoir de son retour est incarné principalement par Lucia<sup>63</sup>, mais aussi par le *jultomte* qui, en sortant de la forêt noire, n'est vu que grâce à sa lanterne, une lumière qui approche. Noël est le moment de l'année où nous prenons le temps de renouer avec le passé et le folklore. Pendant un court moment de l'année, nous pouvons, grâce à la littérature et aux rituels et mythes qui entourent le *jultomte*, retrouver quelque chose que nous avons perdu. Nous pouvons imaginer un retour aux sources, à une vie plus calme en harmonie avec la nature, les animaux et nos semblables – la nostalgie faisant partie intégrante de la tradition de Noël.

---

<sup>1</sup> Le mot *jól* du vieux norrois et *geól* en vieil anglais est devenu *jul* dans les langues scandinaves et *yule* en anglais. Le mot désignait les coutumes païennes du solstice d'hiver mais le sens exact est incertain.

<sup>2</sup> Voir Ian Stronach, Alan Hodkinson, « Towards a Theory of Santa », *Anthropology Today*, n° 6, 2011, p. 15-19.

<sup>3</sup> Pour une définition de ce type de légendes locales, voir David Hopkin, « Paul Sébillot et les légendes locales : des sources pour une histoire "démocratique" ? », in *Bérose – Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2010.

<sup>4</sup> Bengt af Klintberg, *Svenska folksägner*, Norstedts, Stockholm, 1986, p. 23-25. Dans ce recueil, nous trouvons par exemple une légende de Västergötland, dans laquelle un homme reçoit une gifle du *tomte* en punition pour avoir uriné contre le mur de l'étable, puis tombe malade après s'en être plaint auprès du paysan. (*Légende* n°73, p. 137) Une autre de la même province raconte que le *tomte* s'est énervé parce qu'il n'a pas eu de beurre sur son gruau à Noël. Il a tué la meilleure vache laitière avant de se rendre compte que le beurre avait glissé au fond de l'assiette. Pris de remords, il a remplacé la vache morte par une autre qui lui ressemblait, volée dans une ferme voisine. (*Légende* n° 83, p. 141-142).

<sup>5</sup> Ebbe Schön, *Folkstro från förr*, Stockholm, Carlssons, 2001, p. 7.

<sup>6</sup> « *Den kristna läran kompletterades med den nedärvda folkstro som under hundratals år hade präglat världsbilden.* », *ibid.*, p. 7.

<sup>7</sup> Brian Attebery, *Stories About Stories : Fantasy and the Remaking of Myth*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 3-4.

<sup>8</sup> Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 15.

<sup>9</sup> Voir Ebbe Schön, *op. cit.*, p. 305-308.

<sup>10</sup> Julia Aurélie, « Si Noël m'était conté », *Revue des Deux Mondes*, décembre 2011, p. 99.

<sup>11</sup> Bengt af Klintberg, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>12</sup> Voir Karin Ueltschi, *Histoire véridique du Père Noël*, Paris, Imago, 2021, p. 198-207.

<sup>13</sup> Le mot *tomte* est la forme courte utilisée aujourd'hui de *tomtegubbe*, *tomtebisse*, *tomtekarl*. *Tomt* désigne le terrain autour de la maison et *gubbe*, *bisse* et *karl* signifient « vieillard » : « le vieux du terrain ».

<sup>14</sup> Ebbe Schön, *op. cit.*, p. 43.

<sup>15</sup> Bengt af Klintberg, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>16</sup> Voir par exemple la légende dans laquelle le *tomte* fouette le nouveau cheval chaque nuit parce qu'il préfère l'ancien. La maltraitance cesse quand les chevaux sont de nouveaux échangés. (*Légende* n°81, in Bengt af Klintberg, *op. cit.*, p. 140-141.)

<sup>17</sup> Voir par exemple la légende dans laquelle le *tomte* quitte la ferme après avoir été moqué par le paysan mais revient ensuite voler la récolte, rendant ainsi la ferme pauvre (*Légende* n°77, in Bengt af Klintberg, *op. cit.*, p. 139).

<sup>18</sup> Le romantisme national en Suède se divise en deux périodes : la première (1800-1850) est par exemple représentée par Erik Gustaf Geijer, la deuxième (autour de 1900, courant aussi appelé *nittiotal* ou *sekelskiftet*) notamment incarnée par Verner von Heidenstam. Pour en savoir davantage, voir par exemple Marthe Segrestin, « Le néoromantisme dans les pays scandinaves », in *Rejet et renaissance du Romantisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, *Romantisme* n°132, Armand Colin, 2006 ; Elena Balzamo, « Génétique de l'imaginaire : du "troll" à "moumine-troll" », *Germanica*, n°3, 1988.

<sup>19</sup> Ulla Ehrensvärd, *Den svenska tomten*, Stockholm, STF, 1979, p. 26, p. 31.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>21</sup> Zachris Topelius, *Le Tomte du château d'Åbo*, trad. C. Buscall et J. Renaud, Nantes, L'Élan, 1999, p. 9.

<sup>22</sup> Ulla Ehrensvärd, *op. cit.*, p. 39.

<sup>23</sup> Viktor Rydberg, *Le Merveilleux Noël de Vigg*, trad. M. Hoang et S. de Solan, in *La Raison de toute chose et autres contes du nord*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2009, p. 49-72.

<sup>24</sup> Victor Rydberg, *Lutin*, trad. M. Gauvain, in *La Raison de toute chose*, *op. cit.*, p. 205-290.

<sup>25</sup> Gösta Rosling, *Tomten – en vintersaga*, court-métrage de 1941, avec l'acteur Kiki dans le rôle du lutin.

<sup>26</sup> Victor Rydberg, *Lutin*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>27</sup> Les membres suédois de cette colonie sont par exemple Carl Larsson, Anders Zorn et Carl Fredrik Hill.

<sup>28</sup> Gunnel Forsberg Warringer, *Jenny Nyström : Livet och konsten*, Bromma, Ordalaget, 2008, p. 50-51.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>31</sup> Dans la base de données des images de Jenny Nyström au musée de Kalmar, on en trouve 2170 avec un motif de lutin. Voir : <http://jennynystromsbilder.kalmarlansmuseum.se/>.

<sup>32</sup> Ulla Ehrensvärd, *op. cit.*, p. 98.

<sup>33</sup> Gunnel Forsberg Warringer, *op. cit.*, p. 144.

<sup>34</sup> Ulla Ehrensvärd, *op. cit.*, p. 109-115.

<sup>35</sup> Ann-Catrine Eriksson, « Julfirandet i bild », Umeå universitet, 16/12/2019, disponible sur [https://www.umu.se/nyheter/julfirandet-i-bild\\_8678303/](https://www.umu.se/nyheter/julfirandet-i-bild_8678303/).

<sup>36</sup> Elena Balzamo, *op. cit.*, paragraphe 12.

<sup>37</sup> Elsa Beskow, *Les Petits Elfes de la forêt*, trad. M. Sineux, Paris, Garnier, 1978.

<sup>38</sup> Voir notre article « S'égarer et se retrouver : promenade dans la forêt nostalgique et féérique du peintre suédois John Bauer », *Cahiers de la MRSH*, Université de Caen, 2006, p. 209-220.

<sup>39</sup> Voir notre article « Le merveilleux voyage du livre de Selma Lagerlöf », *Cahiers Robinson*, n°29, 2011, p. 97-112.

<sup>40</sup> Selma Lagerlöf, *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, trad. M. de Gouvenain et L. Grumbach, Le Livre de poche, 2008, p. 16.

<sup>41</sup> Selma Lagerlöf, « Le *tomte* de Töreby », *Des trolls et des hommes*, trad. M. de Gouvenain et L. Grumbach, Arles, Actes Sud/Babel, 1995, p. 95-110.

<sup>42</sup> Selma Lagerlöf, « Le Livre de Noël », in *Le Livre de Noël*, trad. M. de Gouvenain et L. Grumbach, Arles, Actes Sud, 2018, p. 11-19.

<sup>43</sup> Selma Lagerlöf, « La légende de la fête de la Sainte-Luce », in *Le Livre de Noël*, *op. cit.*, p. 25-61.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>45</sup> Selma Lagerlöf, « Gudsfreden », in *Osynliga länkar*, Stockholm, Bonniers, p. 81-92.

- 
- <sup>46</sup> « *Men om julen har Gud satt fred mellan djur och människor, och det arma djuret höll Guds bud, men vi bröt det* », *ibid.*, p. 92.
- <sup>47</sup> Karl-Erik Forsslund, *Räven och tomten*, ill. H. Wiberg, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1965.
- <sup>48</sup> Voir notre article « L'image des trolls et des lutins dans quelques classiques et livres pour enfants contemporains », *La Revue des livres pour enfants*, n°257, mars 2011, p. 89-96.
- <sup>49</sup> Nathalie Prince, « "Puisque ce sont des enfants..." Réflexions sur le quark mythogénétique dans la littérature de jeunesse », in Nathalie Prince et Sylvie Servoise (dir.), *Les Personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 8.
- <sup>50</sup> Astrid Lindgren, *Lutin veille*, ill. K. Crowther, trad. A. Gnaedig, Paris, L'école des loisirs, « Pastel », 2012.
- <sup>51</sup> Astrid Lindgren, *Le Renard et le Lutin*, ill. E. Eriksson, trad. A. Gnaedig, Paris, L'école des loisirs, « Pastel », 2018.
- <sup>52</sup> Astrid Lindgren, *Un Noël enchanteur*, ill. C. Heikkilä, trad. C. Renaud, Paris, Cambourakis, 2022.
- <sup>53</sup> Erik Arpi et Rolf Lidberg, *Tomteboken*, Stockholm, Carlsen, 1985.
- <sup>54</sup> Ingrid Elf, *Tomtens jul*, Stockholm, Frida förlag, 2004.
- <sup>55</sup> Ulf Stark, *Jul i stora skogen*, ill. E. Eriksson, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2012.
- <sup>56</sup> « [...] förstod inte skillnaden mellan tomte och tomte. » Sven Nordqvist, *Julgröten*, Malmö, Corona, 1986, p. 6.
- <sup>57</sup> Karin Ueltschi, *op. cit.*, p. 106.
- <sup>58</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Père Noël supplicié*, Pin-Balma, Sables, 2010, p. 26.
- <sup>59</sup> Ian Stronach et Alan Hodkinson, « Towards a Theory of Santa », *art. cit.*, p. 16.
- <sup>60</sup> Site du Tomteland Mora <https://www.tomteland.se/budskap/> consulté le 12/01/2023.
- <sup>61</sup> Véronique Léonard-Roques, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>62</sup> Karin Ueltschi, *op. cit.*, p. 207.
- <sup>63</sup> Lucia, figure mythique qui tient le rôle de porteuse de lumière, est fêtée le 13 décembre (le solstice d'hiver dans l'ancien calendrier) par une procession aux chandelles.

## *Casse-noisette* : une fiction mondialisée ?

Virginie Tellier  
CY Cergy Paris Université  
EMA (EA 4507)

**L**e conte de *Casse-noisette* a fait l'objet de tant de réécritures, d'adaptations et de transpositions depuis sa publication qu'il semble aujourd'hui s'inscrire de plain-pied dans une culture mondiale de Noël. Hoffmann publie d'abord « Nußknacker und Mausekönig » [« Casse-noisette et le roi des rats »], en 1816 (Berlin), dans un recueil intitulé *Kindermärchen* [*Contes pour enfants*] où il côtoie deux autres contes de Carl Wilhelm Salice Contessa et de Friedrich de la Motte Fouqué. Il le reprend trois ans plus tard pour l'insérer à la toute fin du premier volume de *Die Serapionsbrüder* [*Les Frères de Saint-Sérapion*] (Berlin, 1819). Le conte fait ensuite l'objet de nombreuses traductions et réécritures à travers l'Europe. Alexandre Dumas, par exemple, en propose une adaptation en volume séparé, sous le titre *Histoire d'un casse-noisette* (Paris, Hetzel, 1844, 2 volumes). En 1892, la version de Dumas est transposée à la scène par Piotr Tchaïkovski, Marius Petipa et Lev Ivanov sous le titre de *Šelkunčik* [*Casse-noisette*], à Saint-Pétersbourg, au théâtre Mariinski : désormais, le ballet russe se superpose au conte allemand et marque l'ensemble de la production ultérieure, l'inscrivant dans une culture mondialisée.

C'est tout au moins l'hypothèse que je me propose de mettre à l'épreuve en étudiant cinq versions filmiques, empruntées à trois espaces culturels distincts, les États-Unis, l'Europe occidentale et l'Union soviétique/Russie. Je m'intéresserai ainsi à « Nutcracker Suite » [« Suite du Casse-noisette »] de Samuel Armstrong, court-métrage initialement présenté dans la série des *Silly Symphonies* sous le titre de « Flower Ballet » [« Le Ballet des fleurs »], puis inclus dans *Fantasia*, (Disney, 1940), au *Šelkunčik* [*Casse-noisette*] de Boris Stepantsev (Soyuzmultfilm, 1973), à *The Nutcracker: The Untold Story* [*Casse-noisette : l'histoire jamais racontée*] d'Andreï Kontchalovski (G2 Pictures et Vertigo Média Kft., 2010), à *Gofmaniada* [*Hoffmaniada*] de Stanislav Sokolov (Soyuzmultfilm, 2018) et à *The Nutcracker and the Four Realms* [*Le Casse-noisette et les quatre royaumes*] de Lasse Hallström et Joe Johnston (Disney, 2018)<sup>1</sup>.

Ces œuvres tissent entre elles des liens qui les inscrivent dans une culture commune. La version d'Armstrong repose sur l'animation filmique de la musique de Tchaïkovski. Prolongeant le dialogue, Stepantsev semble répondre, depuis l'Union soviétique, aux innovations graphiques d'Armstrong. Kontchalovski, réalisateur russe, crée un film, en anglais, produit par des studios anglais et hongrois, et tente de réinscrire sa fiction dans un cadre germanique. Sokolov, qui

prolonge la tradition des studios d'animation soviétiques, fait de son film un hommage à Hoffmann, plutôt qu'à Tchaïkovski. Quant à Hallström et Johnston, ils s'inscrivent résolument dans un large cosmopolitisme, qui associe Hoffmann, Tchaïkovski et Armstrong pour former une fiction globalisée, destinée aux publics enfantins du monde contemporain. Ces versions successives dessinent-elles alors une poétique spécifique pour le « conte de Noël » ? Le présent article s'intéressera d'abord à la construction de la fiction du *Casse-noisette*, qui engage un rapport spécifique au merveilleux, placé au cœur des contes de Noël. Il interrogera ensuite plus spécifiquement le rôle qu'y reçoivent les jouets, emblèmes à bien des égards de la magie de Noël. Il se penchera enfin sur la dimension nationale, mondiale ou globale des différentes variations de *Casse-noisette* retenues.

### ***Casse-noisette*, un conte merveilleux ?**

Les *Kindermärchen* de 1816, suivis d'un second volume dans lequel Hoffmann publie « Der fremde Kind » [« L'enfant étranger »] un an plus tard, sont une réponse à l'entreprise des frères Grimm, qui ont publié leur *Kinder-und Hausmärchen* [*Contes de l'enfance et du foyer*] entre 1812 et 1815. Il s'agit alors de contribuer à nourrir la réflexion romantique sur la nature du conte. Poursuivant cette réflexion sur la poétique du genre qu'il contribue à inventer, Hoffmann publie à nouveau « Nußknacker und Mausekönig » en 1819 dans *Les Frères de Saint-Sérapion*, où le texte se trouve enchâssé dans un dialogue dont la fonction est précisément d'interroger sa nature de « conte pour enfants »<sup>2</sup>. Le conte y est alors présenté par Lothar, double de Lamotte-Fouqué, qui a publié dans les *Kindermärchen* « Die kleine Leute » [« Le Petit Peuple »] en 1816 et « Der Kuckkasten » [« La Boîte optique »] en 1817<sup>3</sup>. Les contradicteurs de Lothar estiment qu'un enfant ne serait pas capable de démêler les fils de l'œuvre, autrement dit d'en percevoir la profonde unité.

Le dispositif narratif retenu par Hoffmann est en effet complexe. Il existe, dans « Nußknacker und Mausekönig », trois niveaux de récit différents, diversement emboîtés. Le premier met en scène deux enfants, Marie et Fritz, la veille de Noël. Parmi les jouets qu'ils reçoivent se trouve un casse-noisette, qui s'anime la nuit. Un conflit oppose ce jouet à une armée de rats. Après plusieurs batailles, Casse-noisette, aidé de Marie, l'emporte sur le roi. Ce récit-cadre appartient au fantastique : les parents ne croient pas à la réalité de l'expérience de Marie et mettent sur le compte du cauchemar, du délire et de la maladie les récits fascinés et terrifiés que produit Marie au réveil. Le fantastique hoffmannien oppose clairement le monde diurne des adultes au monde nocturne des enfants, qui ont la faculté de croire en la réalité de leurs rêves, de donner du sérieux à leurs jeux, au risque d'en tomber malades.

Ce premier récit, qui pourrait se rattacher à la veine fantastique de Hoffmann, trouve place dans un cadre réaliste et interroge la frontière entre rêve et réalité, enfance et âge adulte, désir et fantasme, en suscitant la même inquiétante étrangeté que Freud<sup>4</sup> a pu identifier dans « Der Sandmann » [« L'Homme au sable », 1817] : Marie, ses cauchemars et ses angoisses ne sont pas sans rappeler ceux de Nathanaël. La noisette qu'on casse pour l'émoi des jeunes filles peut constituer une métaphore de l'acte sexuel, tout comme le sang que perd Marie à l'issue de sa première nuit d'initiation. Le ballet de Tchaïkovski et certaines transpositions filmiques, qui font de Marie non plus une enfant mais une jeune fille, insistent sur cette dimension : Marie devient la grande sœur de Fritz, et non plus sa petite sœur.

Un seul adulte semble prêter foi aux allégations de la petite fille, c'est le parrain Drosselmeier. Or celui-ci fait le lien avec le deuxième niveau de l'histoire, puisqu'il raconte à la petite fille alitée le conte de la noisette dure, qui s'inscrit dans le registre du merveilleux. Dans un lointain royaume, la princesse Pirlipat a été transformée en monstre difforme après que le roi son père a tué les sept fils de la reine des Rats. Le neveu du grand horloger de la cour, qui porte lui aussi le nom de Drosselmeier, parvient à délivrer la princesse de l'enchantement, mais se trouve à son tour transformé en casse-noisette, au grand désespoir de son oncle. Ainsi s'achève, ou plutôt ne s'achève pas le conte : s'il se trouve suspendu à cette absence de finale, c'est parce qu'il doit se poursuivre sur un autre plan de réalité.

Marie, qui écoute l'histoire de son parrain, fait immédiatement le lien entre les deux casse-noisettes, et décide qu'il lui appartient désormais de sauver le jeune homme. La conclusion du conte de Hoffmann voit alors fusionner les deux niveaux de l'intrigue et semble donner raison à Marie : celle-ci, revenue dans le monde du réel, reconnaît le prince de ses rêves en la personne du neveu du parrain Drosselmeier, que ce dernier a opportunément amené chez Marie.

La richesse du conte hoffmannien vient précisément de cet enchâssement. Sur le plan sémantique, c'est lui qui permet d'expliquer la raison de la métamorphose initiale du prince en Casse-noisette, c'est lui surtout qui donne son épaisseur au personnage de Drosselmeier, figure qui appartient à la fois à l'histoire principale et au récit enchâssé. Sur le plan esthétique, il permet la coexistence de deux formes de contes, l'une appartenant au merveilleux enfantin et populaire, l'autre au fantastique littéraire, tel que Hoffmann contribue à l'inventer dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

À ces deux niveaux enchâssés s'ajoute un troisième niveau, qui appartient également au merveilleux : il s'agit du séjour que Marie et Casse-noisette accomplissent dans le pays enchanté du monde des poupées. Le voyage prend place dans la chronologie du monde premier, puisqu'il a lieu après la victoire définitive contre le roi des rats. L'espace, en revanche, semble appartenir à celui du récit enchâssé, mais seulement au prix de nombreuses incohérences. Dans le conte de la

noisette dure, Casse-noisette est le neveu du grand horloger, qui doit épouser la princesse Pirlipat parce qu'il l'a sauvée de la malédiction qui la frappait. Dans le royaume des poupées, il semble déjà prince, et libre de remplacer l'ingrate Pirlipat par la jolie Marie, sans que personne n'y trouve rien à redire. De fait, Pirlipat et ses parents en sont absents. Les chapitres intitulés « Das Puppenreich » [« Le Royaume des poupées »] et « Die Hauptstadt » [« La Capitale »] paraissent à bien des égards comme un développement gratuit, un peu incohérent, consacré au seul plaisir de l'imaginaire.

Ainsi le récit fantastique, doté d'une certaine violence, ou tout au moins d'une étrangeté problématique, contient chez Hoffmann non pas un mais deux récits enchâssés, qui s'inscrivent pleinement dans le registre du merveilleux enfantin. Le sens même du conte de Hoffmann tient au tissage de ces trois fils, qui apparaissent pourtant rarement tous trois dans les transpositions scéniques ou cinématographiques du conte. Dans notre corpus, seul le dessin animé de Stepantsev réussit le pari de conserver, en vingt-cinq minutes, les trois niveaux de l'intrigue, au prix de quelques simplifications et d'une articulation plus nette du propos. La suppression du personnage de Pirlipat permet par exemple à Casse-noisette, qui, posé sur les genoux de la petite fille, raconte son histoire à Marie, d'être immédiatement désigné comme le prince du récit enchâssé, métamorphosé par la reine des Rats.

La modification principale entre le texte littéraire et le livret de Petipa tient à la suppression du récit enchâssé de la noisette dure, qui conduit à la condensation des chapitres intitulés « Die Schlacht » [« Le Combat »] et « Der Sieg » [« La Victoire »] en une seule scène de combat, dont Casse-noisette sort immédiatement et définitivement victorieux. La maladie puis la convalescence de Clara sont symbolisés par son évanouissement et son prompt rétablissement grâce aux soins apportés par Casse-noisette, dont la métamorphose en prince est elle aussi immédiate. Petipa conserve en revanche le monde des poupées, dont il développe l'argument, et auquel il ajoute une dimension narrative plus grande, en le rattachant plus fermement à l'intrigue principale : les deux chapitres de Hoffmann et Dumas deviennent, sur scène, l'essentiel de l'acte II du ballet.

La première version de Disney (1940), qui s'inspire du ballet de Tchaïkovski et non du conte, ne retient que ce second récit merveilleux, qui se trouve détaché de toute narration pour ne plus donner lieu qu'à une représentation enchanteresse d'un monde féerique. De fait, les réalisateurs ne conservent de la musique de Tchaïkovski que des passages emblématiques de l'acte II, et singulièrement du divertissement, à savoir la « Danse chinoise » (n° 12c), la « Danse des petits bergers » ou « Danse des mirlitons » (n° 12e), la « Danse arabe » (n° 12b) et la « Danse russe » (n° 12d). Sont adjoints en clôture la « Valse des fleurs » (n° 13) qui suit le divertissement et, en guise d'ouverture, le début du pas-de-deux (n° 14), la

danse de la Fée Dragée : ce passage, accompagné par le célesta, est devenu l'emblème du ballet dans la mémoire collective.

C'est au contraire ce troisième niveau, celui du Royaume des poupées, que supprime Kontchalovski dans son adaptation du conte en 2010. Il ne conserve que les deux récits enchâssés, en inversant leur polarité. Le récit-enchâssé est en effet plus ancré dans le réel que le récit-cadre, puisqu'il se développe comme une métaphore du nazisme : les rats, dont les costumes rappellent les uniformes de l'armée nazie, brûlent les jouets dans de grands fours crématoires, causant la souffrance des enfants, représentée à travers le défilement de photos noir et blanc de visages en gros plan. Pas de merveilleux, donc, dans ce récit secondaire, mais un réalisme cru qui contraste avec le monde enchanteur du récit-cadre transposé à Vienne en 1920.

Les deux films de 2018 s'éloignent du propos, dont ils ne constituent pas des adaptations, mais de véritables réécritures. Sokolov s'inscrit dans la postérité des *Contes d'Hoffmann* de Jules Barbier et Jacques Offenbach (Paris, 1881) : son personnage principal est Hoffmann lui-même, confronté à ses créatures dans un face-à-face qui interroge la création et prolonge la méditation romantique sur celle-ci. « Nußknacker und Mausekönig » se trouve inclus dans l'argument de *Hoffmaniada* au même titre que « Der Goldne Topf » [« Le Vase d'or », 1814] ou « Der Sandmann ». Sokolov maintient le principe d'un double niveau, fréquent dans les contes de Hoffmann : l'un correspond à la réalité, puisqu'il met Hoffmann lui-même en scène, l'autre au rêve, puisque Hoffmann s'y transforme en Anselme. Chez Sokolov, Casse-noisette, double et confident du héros, est chargé d'établir un lien entre les deux niveaux. Il est à la fois un objet dans le monde réel et un jouet animé dans le monde onirique.

Quant à Hallström et Johnston, ils imaginent deux mondes parallèles, dans lesquels le temps ne coule pas à la même vitesse. L'un est celui du réel, dans lequel la mère de Clara vient de mourir. Dans l'autre, dont elle était reine, un péril menace l'unité des quatre royaumes qu'elle avait créés en animant des jouets. Le conte de la noisette dure de Hoffmann ne joue presque aucun rôle dans ce monde : les souris ne sont guère effrayantes, et Casse-noisette ne casse ni noix ni noisettes. En revanche, le Royaume des poupées joue un rôle fondamental : c'est bien dans ce monde imaginaire et merveilleux que se situe l'intrigue, signalant l'importance du ballet de Tchaïkovski, Petipa et Ivanov dans les sources des réalisateurs des studios Disney.

## Le rôle des jouets

La structure du conte de Hoffmann est ainsi nettement plus complexe que la plupart de ses diverses adaptations, y compris dans les longs-métrages. Le motif même de la nuit de Noël, sur laquelle s'ouvre le conte, reçoit des traitements différents, selon qu'il sert de simple élément initial, comme chez Kontchalovski, qu'il disparaît complètement, comme chez Armstrong ou Sokolov, ou qu'il occupe une place centrale, comme c'est le cas chez Tchaïkovski, Stepantsev ou Hallström et Johnston. Dans le conte de Hoffmann, deux éléments servent à inscrire thématiquement le motif de Noël, celui du sapin, sur lequel nous reviendrons plus bas, et celui des jouets, sur lequel nous aimerions revenir ici.

Le motif du jouet automate est en effet présent dans toutes les œuvres du corpus, et étroitement associé à un personnage-clé de l'intrigue, dont on se souvient qu'il permet d'articuler les deux niveaux du récit chez Hoffmann, puisque le parrain Drosselmeier a le pouvoir de donner vie à des figures inertes et d'animer ainsi les jouets des enfants. La face obscure de Drosselmeier renvoie à celles de Coppélius et de son acolyte Spalanzani qui, dans « Der Sandmann », donnent vie à la poupée Olimpia. La figure de Drosselmeier contribue pour une part importante à l'inquiétante étrangeté, à la fois comique et angoissante, du conte de Hoffmann. J'ai pu montrer ailleurs<sup>5</sup> que Petipa et Tchaïkovski réussissent, dans le ballet, à exprimer, par des moyens scéniques, la duplicité de Drosselmeier, son appartenance simultanée au monde du réel et au monde de la féerie, et à pallier ainsi – en partie tout au moins – l'absence du récit enchâssé. Sokolov convoque également Drosselmeier comme double créateur dans *Hoffmaniada* : c'est lui que Hoffmann appelle à son secours, dans un geste théâtralisé, alors qu'il manque d'être mis à la porte du théâtre par le maître de chapelle qu'il attendait pour lui proposer son opéra *Undine*. Le cœur du film est constitué par un montage alterné de scènes qui présentent tantôt Coppélius et Spalanzani préparant les yeux d'Olimpia, tantôt Hoffmann dans le théâtre vide, alors que son imagination fait apparaître sur scène ses personnages, Casse-noisette et Marie notamment, mais surtout Undine<sup>6</sup>. Lorsque le maître de chapelle, qui a fait disparaître la féerie par son arrivée, s'en prend au jeune compositeur, celui-ci s'écrie en se tournant vers la scène : « Ax так, Дроссельмейер, сюда<sup>7</sup>! » [« Ah ! c'est ainsi, Drosselmeier, à moi ! »]. La caméra suit le mouvement ample du bras du héros, ce qui permet de faire apparaître dans le champ le magicien, surgi depuis l'espace scénique dans une chaussure géante qui rappelle le mortier de Baba Yaga<sup>8</sup>.

La figure de Drosselmeier permet d'insister sur l'importance du motif, à la fois fascinant et inquiétant, de l'objet animé et du pouvoir créateur. Or le conte oppose clairement deux formes d'animation. La première est celle des poupées de la maison créée par Drosselmeier. Elle est impressionnante, mais décevante. Les petits personnages de la maison ne peuvent que répéter indéfiniment le même

mouvement. Ils sont pris dans une répétition factice, qui signale leur absence d'âme. Leur perfection est un leurre et un mensonge, qui suscite la colère de Fritz :

*Hör' mal, Pate Droßelmeier, wenn deine kleinen geputzten Dinger in dem Schlosse nichts mehr können als immer dasselbe, da taugen sie nicht viel, und ich frage nicht sonderlich nach ihnen. – Nein, da lob' ich mir meine Husaren, die müssen manövrieren vorwärts, rückwärts, wie ich's haben will, und sind in kein Haus gesperrt<sup>9</sup>.*

Eh bien écoute, parrain Drosselmeier : si tes petits bonshommes endimanchés ne peuvent jamais faire que la même chose dans leur château, c'est qu'ils ne valent pas cher ! Et je ne tiens pas particulièrement à eux ! Non, j'aime mieux mes hussards ! Ils sont bien obligés, eux, de se mouvoir à mon gré, d'avancer, de reculer et, au moins, ils ne sont pas enfermés dans une maison<sup>10</sup>.

Le motif du château animé, qui permet d'interroger tant la création chorégraphique que cinématographique, est repris par Petipa et Tchaïkovski ainsi que par Kontchalovski. Cette condamnation de l'animation automatique, machinale, rejoint un thème fondamental de l'œuvre de Hoffmann, qui transparaît notamment dans « Der Sandmann ». Le montage alterné dans la scène étudiée plus haut, chez Sokolov, permet d'insister sur l'opposition entre cette animation infernale, celle de Coppélius, et l'animation onirique, celle que l'imagination de Hoffmann produit sur scène.

Car il est une autre forme de création, celle qui, par le rêve, permet d'animer tous les jouets, de leur donner, au sens propre, une âme. Il en est ainsi de Casse-noisette, des petits soldats de Fritz ou des poupées de Marie. C'est à ce pouvoir spécifique de création que s'attache à rendre hommage le film de Sokolov. Celui-ci parvient, à travers le travail spécifique de la marionnette, à traduire ce que peut représenter l'animation chez Hoffmann. Casse-noisette y apparaît d'abord comme le compagnon d'infortune que Hoffmann retrouve dans sa mansarde, après s'être réveillé d'un affreux cauchemar où il s'est vu, enfant, aux prises avec L'Homme au sable. Le petit personnage inanimé, qui se trouve alors appartenir au monde du réel, est présenté comme un double de l'auteur par l'introduction du motif du miroir où Hoffmann vient se regarder : c'est parce qu'il se regarde que la figurine, que le spectateur avait pu apercevoir dans sa chambre d'enfant, prend vie<sup>11</sup>. La marionnette du Casse-noisette reparaît plus tard, d'abord sur la scène de théâtre, puis, à la toute fin du film, dans la mansarde, pour chasser les rats qui viennent dévorer le manuscrit du jeune écrivain. Métamorphosée, elle se trouve alors dotée de la double articulation de la mâchoire et des yeux et de la parole, qui la signalent comme un être vivant. Parmi tous les auteurs de notre corpus, Sokolov, pourtant russe, est le seul à recourir, non à la musique de Tchaïkovski, très largement exploitée et détournée par les autres films, mais bien à la musique de Hoffmann lui-même, preuve qu'il a particulièrement été sensible à la dimension

fondamentalement spéculaire et spectaculaire de « Nußknacker und Mausekönig ». Sokolov semble bien renouer ici avec le sens même du conte de Hoffmann, qu'Ingrid Lacheny définit ainsi : « critiquer la bourgeoisie et la société étriquée de son temps en mettant en valeur l'importance de l'art et du rêve et plonger son lecteur dans les profondeurs inquiétantes de l'inconscient<sup>12</sup> ».

Le motif de la poupée animée, chez Hoffmann, a partie liée avec le monde du théâtre et du spectacle. L'un des *Kreisleriana* publiés dans le premier volume des *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Fantaisies à la manière de Callot], intitulé « Der vollkommene Maschinist » [« Le Parfait Machiniste », 1815], traite précisément du rôle de la « machine » au théâtre, dimension reprise par Sokolov dans la scène qui se déroule dans le théâtre vide. Ce serait donc une erreur de perspective de voir chez Tchaïkovski l'origine de la dimension spectaculaire de l'œuvre. On pourrait plutôt considérer que Petipa et Tchaïkovski s'emparent de ce conte précisément parce qu'ils en ont perçu la dimension spectaculaire. Plus qu'un conte de Noël, il s'agit d'un spectacle de Noël, où théâtre, danse et musique sont omniprésents. L'immense boîte à musique qui ouvre le conte en est un bel exemple, qui trouve son prolongement dans les chapitres relatant la traversée du monde des poupées. Ceux-ci, loin d'être une digression gratuite, constituent bien le développement du thème majeur du conte, qui porte sur la création. Comment créer, dans l'œuvre d'art, autre chose que des poupées animées ? Comment donner une âme à sa créature ? Dans « Das Puppenreich », les héros se promènent dans la forêt de Noël :

*Nußknacker klatschte in die kleinen Händchen, und sogleich kamen einige kleine Schäfer und Schäferinnen, Jäger und Jägerinnen herbei, die so zart und weiß waren, daß man hätte glauben sollen, sie wären von purem Zucker, und die Marie, unerachtet sie im Walde umherspazierten, noch nicht bemerkt hatte. Sie brachten einen allerliebsten, ganz goldenen Lehnssessel herbei, legten ein weißes Kissen von Reglisse darauf und luden Marien sehr höflich ein, sich darauf niederzulassen. Kaum hatte sie es getan, als Schäfer und Schäferinnen ein sehr artiges Ballett tanzten, wozu die Jäger ganz manierlich bliesen, dann verschwanden sie aber alle in dem Gebüsch. »Verzeihen Sie,« sprach Nußknacker, »verzeihen Sie, werteste Demoiselle Stahlbaum, daß der Tanz so miserabel ausfiel, aber die Leute waren alle von unserm Drahtballett, die können nichts anders machen als immer und ewig dasselbe; und daß die Jäger so schläfrig und flau dazu bliesen, das hat auch seine Ursachen. Der Zuckerkorb hängt zwar über ihrer Nase in den Weihnachtsbäumen, aber etwas hoch<sup>13</sup>!*

Casse-Noisette frappa dans ses petites mains : aussitôt, un petit monde de bergers et de bergères, de chasseurs et de chasseresses accourut : tous étaient d'une telle blancheur et d'une telle délicatesse qu'on eût pu les croire de sucre pur ; ils se promenaient dans la forêt, mais Marie ne les avait pas encore remarqués ; ils apportèrent un ravissant fauteuil tout en or, posèrent dessus un coussin de réglisse blanche et invitèrent fort poliment Marie à s'y asseoir.

Aussitôt qu'elle fut installée, bergers et bergères dansèrent un charmant ballet au son des cors de chasse ; puis tous disparurent de nouveau dans les taillis. Soyez indulgente, chère demoiselle Stahlbaum ; cette danse s'est terminée lamentablement, mais c'est que tous font partie de notre ballet de marionnettes et ne savent que répéter toujours les mêmes mouvements ; quant aux chasseurs, ils ont mis bien peu d'entrain à souffler dans les cors : on les eût dits endormis ; mais cela n'est pas non plus sans raison, car le panier de sucre, bien qu'il pende au-dessus de leur nez dans les sapins, est vraiment un peu trop haut<sup>14</sup> !

« Nußknacker und Mausekönig » se donne alors à lire comme une réflexion sur le spectacle. La relation amoureuse entre Marie et Casse-noisette réalise ce que les spectacles trop mécaniques, trop stéréotypés, peinent à représenter. « Nußknacker und Mausekönig » a bien une double dimension poétique : il interroge certes la poétique du conte pour enfants, comme l'enchâssement dans *Die Serapionsbrüder* le révèle, mais il interroge aussi ce qui a constitué l'autre grande affaire de la vie de Hoffmann, celle du spectacle total que constitue l'opéra. En ce sens, la fortune de *Casse-noisette* sur la scène, à partir de Tchaïkovski, la place réservée à la danse et au théâtre dans la plupart des interprétations filmiques postérieures, à commencer par la forme presque métagoétique de Disney en 1940, sont bien conformes au projet initial de Hoffmann et expliquent sans doute sa portée inter- ou transnationale.

### ***Casse-noisette*, entre héritage culturel local et universalité**

Qu'en est-il, alors, de l'ancrage culturel de *Casse-noisette* ? Hoffmann ancre son conte dans la réalité allemande, mais l'ouvre sur une forme d'universalité propre aux contes. Il recourt à de nombreuses adresses aux enfants allemands de son temps, qui portent les mêmes prénoms que ses héros. Il s'agit bien d'inscrire le récit principal dans l'univers familial d'une veille de Noël en Allemagne. Mais cet ancrage culturel s'estompe au gré des réécritures ultérieures. Ingrid Lacheny note que

le récit qui se déroule initialement pendant la période de l'occupation napoléonienne se dépouille petit à petit de toute charge historique. L'œuvre apparaît alors dans sa forme anhistorique atemporelle et empreinte d'universalité. Elle devient un non-lieu onirique, concrétisant de la sorte le royaume hoffmannien de l'imaginaire, des rêves et l'enfance perdue<sup>15</sup>.

Paradoxalement, la dimension germanique du texte de Hoffmann peut être mise au service de la déréalisation du récit. Dumas, par exemple, insiste sur la dimension allemande du conte et en fait un trait d'exotisme, ce qui, simultanément en accentue

le merveilleux, puisqu'il défamiliarise en quelque sorte le récit-cadre pour son public de petits Français :

Donc, l'Allemagne, étant un autre pays que la France, a d'autres habitudes qu'elle. En France, le premier jour de l'an est le jour des étrennes, ce qui fait que beaucoup de gens désireraient fort que l'année commençât toujours par le 2 janvier. Mais, en Allemagne, le jour des étrennes est le 24 décembre, c'est-à-dire la veille de la Noël. Il y a plus, les étrennes se donnent, de l'autre côté du Rhin, d'une façon toute particulière : on plante dans le salon un grand arbre, on le place au milieu d'une table, et à toutes ses branches on suspend les joujoux que l'on veut donner aux enfants ; ce qui ne peut pas tenir sur les branches, on le met sur la table ; puis on dit aux enfants que c'est le bon petit Jésus qui leur envoie leur part de présents qu'il a reçus des trois rois mages, et, en cela, on ne leur fait qu'un demi-mensonge, car, vous le savez, c'est de Jésus que nous viennent tous les biens de ce monde<sup>16</sup>.

Après Dumas, c'est Kontchalovski qui semble chercher le plus ostensiblement à donner à son œuvre une coloration « germanique ». Outre la référence appuyée au nazisme, dont on peut penser qu'elle éloigne considérablement le propos de son film de celui du conte de Hoffmann, il est fait à de multiples reprises mention du docteur Freud, figure importante de la Vienne des années 1920 où se déroule le récit-cadre, mais également d'Einstein, dont la théorie de la relativité sert de principe explicatif à la juxtaposition des deux mondes, tandis que la poésie du film évoque l'ombre du *Metropolis* de Fritz Lang (1927).

Le motif du sapin, dont Dumas fait une réalité allemande, devient, à partir de Tchaïkovski, un motif essentiellement russe. L'espace scénique du ballet se construit en effet autour de ce sapin<sup>17</sup>. Celui-ci constitue une sorte de synecdoque de la forêt russe, qui se substitue à lui à partir du 2<sup>e</sup> tableau du 1<sup>er</sup> acte, et unit les deux parties de l'œuvre. La célèbre valse des flocons de neige, seul morceau musical accompagné de chœurs chantés, intervient à la fin du premier acte, après un changement de décor qui métamorphose la scène en paysage hivernal<sup>18</sup>. Ce moment-clé de l'œuvre suffit à l'inscrire dans un « thème russe », que reprennent les œuvres ultérieures, et notamment le film des studios Disney en 2018. Si le récit-cadre s'inscrit dans un Londres nocturne qui rappelle la ville à la fois réelle et magique mise en scène dans *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [*Harry Potter à l'école des sorciers*] par Chris Columbus (Warner Bros Pictures, Heydad Films, 1492 Pictures, 2001), le monde féérique des « quatre royaumes » s'inscrit dans un exotisme russe appuyé. L'héroïne traverse, de nuit, une forêt de sapins enneigés<sup>19</sup> qui font écho à l'immense sapin de Noël des scènes londoniennes du début du film. Comme chez Tchaïkovski, la forêt constitue le versant sauvage et inquiétant dont la traversée relève du rite initiatique. Accompagnée de Casse-noisette, Clara parvient au petit matin dans un palais à bulbes colorés digne des illustrations de contes russes les plus stéréotypés<sup>20</sup> : ce palais emprunte ses

éléments de décor aux églises russes médiévales, ou plus encore au style néo-russe dont la Cathédrale Saint-Sauveur-sur-le-sang-versé (Saint-Pétersbourg, 1883-1907) constitue l'un des exemples les plus célèbres.

Pourtant, l'œuvre de Petipa et Tchaïkovski est, à y bien regarder, très peu « russe ». L'éducation du jeune Tchaïkovski doit beaucoup à sa gouvernante française, Fanny Durbach, qui l'initie à une culture d'enfance peu éloignée de la culture populaire. *Casse-noisette*, plus que toutes les autres œuvres du compositeur, en porte la marque. Trois chansons populaires sont en effet reprises dans la partition du ballet, « Bon voyage, Monsieur Dumollet », « Giroflée-Girofla » et « Cadet-Rousselle ». Toutes les œuvres ultérieures semblent également puiser à divers fonds culturels, en superposant un ancrage contextualisé, des éléments repris des œuvres précédentes sous forme de clins d'œil plus ou moins appuyés, et des éléments de portée universelle. Cette imbrication fait paradoxalement de ces productions médiatiques destinées aux plus jeunes des œuvres difficilement lisibles de tous, ou tout au moins caractérisées par un phénomène de double adresse, dont on a coutume de considérer qu'il constitue un trait spécifique des cultures de jeunesse<sup>21</sup>.

Le film d'animation soviétique de Stepantsev est un hommage appuyé à Tchaïkovski, à qui il emprunte l'intégralité de sa bande-son, d'autant plus mise en valeur que le film est muet, comme un ballet, et comme l'était avant lui le film repris dans *Fantasia*. La musique de *Šelkuncik* est très largement utilisée pour souligner la narration du film, avec quelques emprunts à d'autres œuvres, comme *Lebedinoe ozero* [*Le Lac des cygnes*, Moscou, 1877]. Mais cet hommage s'inscrit aussi dans la rivalité qui oppose, en cette époque de guerre froide, Disney et Soyuzmultfilm. On trouve ainsi dans le court-métrage des références à *Fantasia*, comme le traitement du motif du balai, symbole de *The Sorcerer's Apprentice* [*L'Apprenti-sorcier*] de James Algar (Disney, 1940). Dans ce court-métrage, le balai enchanté s'anime pour aider le jeune héros dans ses corvées. Stepantsev reprend ce motif et fait de l'animation du balai de Clara le premier événement magique du film<sup>22</sup>, dans un effet de citation graphique qui souligne l'intericonicité entre les deux œuvres. Les choix esthétiques de Stepantsev ne se comprennent ainsi qu'en comparaison avec ceux de ses prédécesseurs américains. Ainsi s'explique peut-être le choix de conserver l'épisode qui se déroule au sein du royaume des poupées, partie traitée de manière abstraite et virtuose par Stepantsev, comme dans les dessins animés les plus expérimentaux de *Fantasia*.

Pourtant, l'idéologie dans laquelle s'inscrit le dessin animé est clairement soviétique. Aucune mention n'est faite du petit Jésus ; le sapin de Noël, très important dans la culture soviétique comme russe, est dépourvu de tout symbole religieux. Les vêtements de l'héroïne et ses activités soulignent qu'elle appartient à la classe populaire : elle regarde par la fenêtre des bourgeois fêter Noël, alors même que, pauvre et seule, elle en est privée. Fritz est un gros bourgeois qui casse les jouets parce qu'il en a trop. Marie vient pour faire le ménage, et c'est ainsi qu'elle

sauve le petit Casse-noisette dédaigné par les autres. Marie, dans ce film, semble tenir à la fois de Cosette et de Cendrillon, personnage transposé au cinéma par les studios Disney en 1950 (Clyde Geromini, Wilfred Jackson et Hamilton Luske, *Cinderella*). L’emblème de sa misère est les sabots qu’elle porte et qui la gênent pour danser : le motif de la chaussure peut ici rappeler celui de la pantoufle de verre, si importante dans le film américain. Se superpose ici le motif du conte de *Cendrillon* et celui de *Casse-noisette* : chez Hoffmann, c’est avec sa chaussure que Marie vainc le roi des rats. Tchaïkovski et Petipa ont l’idée de génie de remplacer cette chaussure par un chausson, symbole de la danse et de la libération par l’art. Chez Stepantsev, c’est le sabot qui est lancé<sup>23</sup>, symbole cette fois de l’émancipation des classes populaires par la révolution. Comme dans *Cendrillon*, Casse-noisette, changé en prince, remplace alors ce sabot par une belle chaussure et achève la métamorphose de la pauvre en princesse.

La version Disney de 2018 rend également hommage au *Fantasia* de 1940, en représentant dans le générique de fin le chef d’orchestre, présenté de dos au centre du plan, figure noire sur un fond orangé où se reflètent les ombres des musiciens<sup>24</sup>. Cette version est néanmoins également fortement inscrite dans un discours idéologique, très éloigné de celui de Stepantsev. La jeune héroïne appartient à la haute société londonienne, et les symboles aristocratiques l’inscrivent dans la tradition du conte merveilleux occidental, conte de princes et de princesses. Il s’agit bien, comme le souligne Ingrid Lacheny, « d’américaniser pour le grand public et d’internationaliser le récit germanophone ou, plus exactement, de s’en inspirer dans le but de produire autre chose<sup>25</sup> ». Dans cette version contemporaine se donne à voir la volonté de condamner les stéréotypes ethniques et genrés, volonté qui semble orienter l’ensemble des productions émanant des studios Disney ces dernières années. Le ballet hip hop créé en 2014 par Jennifer Weber (*The Hip Hop Nutcracker*) avait également pour fonction d’interroger les stéréotypes ethniques et genrés associés à la danse classique, et tout particulièrement au divertissement de *Šelkuncik* (1892). Un film a été produit par Disney, en 2022, à partir de cette chorégraphie, soulignant l’affinité entre la proposition scénique de Jennifer Weber et le discours porté aujourd’hui par le studio américain.



*Casse-noisette* est-il un « conte de Noël » ? On serait, au terme de ce parcours, tenté de répondre négativement. L’ensemble des variantes de l’œuvre, depuis sa création par Hoffmann, ne constitue pas un propos unique et stéréotypé. Chacune des variations en constitue un commentaire singulier, qui oriente le propos en fonction du contexte culturel et idéologique et du public visé. Stepantsev et

Hallström et Johnston ne racontent pas la même histoire, Hoffmann et Tchaïkovski non plus : ils élaborent *des* contes de Noël singuliers, inscrits dans un ancrage culturel spécifique plutôt que mondialisé. Ce qu'il y a en revanche d'universel dans « Nußknacker und Mausekönig » ne tient pas précisément à Noël : Sokolov, qui est sans doute l'un des créateurs les plus fidèles à l'univers hoffmannien, se passe de cette fête lorsqu'il reprend le motif de Casse-noisette. Hoffmann et, après lui, Tchaïkovski ou Sokolov se penchent dans *Casse-noisette* sur la dimension esthétique de la création ; ils parviennent à interroger la mécanique sans âme des poupées animées, au moment même où ils les mettent en scène de manière virtuose pour le plaisir de leurs lecteurs et spectateurs. Il n'y a sans doute pas de meilleur genre, et de plus périlleux à la fois, que le conte de Noël pour tenter de donner vie à des marionnettes, pour interroger la nature des stéréotypes et leur nécessaire dépassement. Ingrid Lacheny soulignait avec raison « l'aspect international et transculturel », « indéniable dans les différentes transpositions esthétiques de l'œuvre-source<sup>26</sup> », de *Casse-noisette*. Mais dans cette universalité, Noël ne constitue pas tant le centre que le seuil, ou l'un des seuils qui permettent de représenter le moment même où réel et imaginaire se superposent dans le geste de création.

---

1. Notons dès à présent que deux de ces cinq films (ceux de Konchalovski et Hallström et Johnston) sont également cités par Ingrid Lacheny dans « Du ballet russe au grand écran outre-Atlantique. Que reste-t-il du *Casse-Noisette* d'E.T.A. Hoffmann ? », in *Traduction et transmédiabilité (XIX-XXI<sup>e</sup> siècles)*, dir. Gaëlle Loisel et Fanny Platel, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 103-118.

2. Sur cette question, on pourra consulter Georges Zaragoza, « Qu'est-ce qu'un conte pour enfant ? Les *Casse-noisette* de Hoffmann et Dumas », in *Cahiers d'études nodiéristes* n° 8 : *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier, 2019, p. 123-138.

3. Les deux volumes, réunis en un seul, ont été édités en français sous le titre *L'Épée et les serpents*, Dinan, Terre de Brume, « Terres Fantastiques », Littérature, 2004. Les traductions sont d'Albert Béguin, Isabelle David, Madeleine Laval et Elisabeth Willenz.

4. Sigmund Freud, « L'Inquiétante Étrangeté » [*Das Unheimliche*, 1919], in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, « Folio essais » n° 93, 1988.

5. Virginie Tellier, « *Casse-noisette* de Tchaïkovski. Une œuvre patrimoniale pour l'enfance », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 8 : *Littérature de jeunesse et Europe romantique*, dir. Caroline Raulet-Marcel et Virginie Tellier, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 139-158.

6. Stanislav Sokolov, *Gofmaniada*, Sojuzmul'tfil'm, 2018, 0:31:57.

7. *Ibid.*, 0:33:24.

8. *Ibid.*, 0:33:29.

9. E.T.A. Hoffmann, « Nußknacker und Mausekönig », *Die Serapions-Brüder* I, Leipzig, Mar Hesse's Verlag, 1900, p. 200.

10. E.T.A. Hoffmann, *Casse-noisette*, trad. Madeleine Laval, Paris, Gallimard, « Folio junior », 2003, p. 17.

11. Stanislav Sokolov, *op. cit.*, 0:12:14.

12. Ingrid Lacheny, art. cit., p. 109.

13. E.T.A. Hoffmann, « Nußknacker und Mausekönig », éd. cit., p. 237-238.

14. E.T.A. Hoffmann, *Casse-noisette*, éd. cit., p. 99.

15. Ingrid Lacheny, art. cit., p. 112.

- 
16. Alexandre Dumas, *Histoire d'un Casse-noisette*, ill. Bertall, vol. I, Paris, Hetzel, 1845, p. 19-21.
  17. Sur la signification de ce motif, voir Irina Skvortsova, *Balet P. I. Čajkovskogo «Šelkunčik»: opyt harakteristiki*, Publications du Conservatoire de Moscou, 2011, p. 35. La spécialiste s'appuie sur l'édition de la partition publiée à Moscou en 1974.
  18. Sur l'importance de ce passage et sa signification dans le ballet, voir André Lischke, *Piotr Ilyitch Tchaïkovski*, Paris, Fayard, 1993, p. 687.
  19. Lasse Hallström et Joe Johnston, *The Nutcracker and the Four Realms*, Disney, 2018, 0:16:58.
  20. *Ibid.*, 0:24:40.
  21. Voir à ce sujet la thèse défendue par Nathalie Prince dans *La Littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
  22. Boris Stepancev, *Šelkunčik*, Sojuzmul'tfil'm, 1973, 0:4:13.
  23. *Ibid.*, 0:17:53.
  24. Lasse Hallström et Joe Johnston, *op. cit.*, 1:26:31
  25. Ingrid Lacheny, art. cit., p. 114.
  26. *Ibid.*, p. 116.