

## 1. BIOGRAPHIE DES GRIMM

Cet unique patronyme désigne en fait deux frères, Jacob (1785-1863) et Wilhem (1786-1859) Grimm. Écrivains et philologues allemands, Jacob et Wilhem naissent à Hanau, dans une famille de neuf enfants. L'aîné s'attache très tôt à son cadet qui sera toujours d'une constitution fragile. Leur père, issu d'une famille de prédicateurs réformés, est juriste et, à la mort prématurée de ce dernier (1796), leur mère les confie à une de leur tante, qui vit à Kassel, pour qu'ils y fassent leurs études secondaires. Ils s'inscrivent ensuite à l'université de Marbourg. Jacob y poursuit des études juridiques, tandis que Wilhem s'intéresse davantage à la littérature. Après un premier séjour à Paris en 1805, à l'invitation de son professeur Friedrich Carl von Savigny, Jacob décide de se consacrer à la recherche sur « la magnifique littérature de l'ancien allemand » tout en poursuivant un moment une carrière diplomatique. Mais, tout au long de leur vie, les deux frères occupent principalement des postes de bibliothécaires qui leur laissent du temps pour leurs recherches. Ils séjournent ainsi successivement à Kassel, Göttingen et enfin à Berlin, à la demande de Frédéric-Guillaume IV de Prusse (1841).

Jacob demeure célibataire; Wilhem épouse Dorothea Wild en 1825 dont il a quatre enfants. Ils reposent tous les deux à Berlin, après avoir vécu et travaillé côte à côte toute leur vie.

Dès 1806, encore très jeunes, Jacob et Wilhem s'intéressent au Moyen Âge et commencent à rassembler des contes, des légendes, des chants populaires. Dès le début, ils s'efforcent de regrouper les textes selon des critères rigoureux, car le public qu'ils recherchent est avant tout scientifique.

Leurs sources sont principalement orales et leurs informateurs sont souvent des jeunes gens et des jeunes filles issus de la bourgeoisie de Kassel qu'ils reçoivent chez eux. Il en va ainsi des trois sœurs Hassenpflug, d'origine française qui, dans le dialecte hessois, leur ont raconté, entre autres, de nombreux contes de Perrault. Si les frères, en raison de l'emploi du dialecte, ont pu croire un moment qu'il s'agissait de contes originaux, ils s'en aperçoivent rapidement et modifient leurs ouvrages en supprimant des contes tels que *Le Chat botté* ou *Barbe bleue*. Cependant, les contes étant plus anciens que les frontières, nombre d'entre eux ont la même trame et sont conservés. Ils ont aussi eu pour informatrice « la vieille Marie », une servante de la famille Wild; ou encore Dorothea Viehnam, originaire d'un village des environs de Kassel. Enfin, les frères Grimm entretiennent tout un réseau de correspondants dans différentes régions d'Allemagne. Les *Contes de l'enfance et du foyer* (*Kinder und Hausmärchen*), devenus *Contes pour les enfants et les parents* paraissent entre 1812 et 1815, sous la forme de deux volumes. En 1822 paraît un troisième livre constitué de commentaires sur les deux premiers. C'est à l'insistance de leur éditeur que l'on doit, dans le titre, la mention « pour les enfants », qui chagrinait un peu Jacob. Mais au fur et à mesure des éditions, Wilhem s'efforce de les adapter davantage à ce public. Pour cela, il expurge les contes de toutes allusions érotiques et les orne de morales, de proverbes, de sentences à destination des enfants.

Enfin, on ne peut évoquer les frères Grimm sans parler de leurs œuvres majeures concernant la langue allemande et auxquelles Jacob s'est furieusement consacré. En 1820,

ce dernier publie une *Grammaire allemande* (*Deutsche Grammatik*) considérée comme le fondement de la philologie allemande, et Wilhem publie de son côté un certain nombre d'ouvrages consacrés à la littérature et aux traditions populaires. Mais surtout, en 1852, les deux frères publient le premier volume de leur

monumental *Dictionnaire allemand* (*Deutsches Wörterbuch*) dont ils n'iront pas plus loin que la lettre F. Cette véritable somme a été poursuivie et achevée par des érudits allemands et le trente-deuxième et dernier volume a été publié en 1961. Elle est disponible depuis 2004 sous forme de CD-Rom.

## 2. ENTRETIEN AVEC OLIVIER PY RÉALISÉ PAR ISABELLE COURTIES ET DANIELLE MESGUICH (EXTRAITS)

**Pourquoi avoir choisi ce conte très peu connu dans les contes de Grimm ?**

Parce qu'il est très peu connu. D'abord, le grand avantage des Grimm par rapport à d'autres conteurs, c'est qu'ils ont tenu à être le moins auteurs possible. Ils reprochaient à Brentano, à Perrault, d'avoir été trop écrivains; eux, ils ont une idée extraordinaire, métaphysique, qui est de rejoindre l'inconscient collectif et ils pensent que, dans ces contes – qu'ils vont chercher auprès des personnes âgées –, reste la poésie la plus fondamentale de l'humanité. Ils n'ont pas tout à fait tort et c'est ça qui est bouleversant. On est effectivement dans les plus grands récits jamais écrits mais sans style. Il n'y a que le récit pur, parce qu'ils ont été extrêmement scrupuleux, grands scientifiques et philologues qu'ils étaient, ils ont canonisé les formes, bien sûr, mais ils ont été très scrupuleux de la forme qu'on leur donnait. Moi, comme homme de théâtre, je trouve là une source d'histoires unique et, si je peux dire, faciles à adapter parce que pauvres stylistiquement, et donc je peux moi faire les contes de Grimm d'Olivier Py et y projeter mon propre style. [...] Le génie dramatique de ces histoires-là vient du fond des âges. Ce qui m'a fasciné particulièrement dans *La Jeune Fille sans mains*, c'était que je retrouvais presque des structures shakespeariennes, non pas presque, franchement des structures shakespeariennes. Donc on voit que les contes n'étaient pas seulement nationaux et touchaient l'universel. Ils étaient, par rapport à d'autres textes, d'autres contes pour enfants, très violents, ils n'étaient pas naïfs, ils ne faisaient pas l'impasse sur les grandes questions que peut se poser l'enfant : l'angoisse, la terreur, la castration, le deuil; et, bien sûr, ils sont initiatiques. Alors ils sont à la fois très violents et ils sont quand même moraux parce qu'ils ne sont jamais sans

lumière, c'est aussi probablement l'inconscient collectif qui a cette audace-là, ils ne sont jamais sans lumière, même s'ils sont très violents.

*La Jeune Fille sans mains* a l'avantage d'être évidemment dramatique, pour beaucoup de raisons; parce qu'il n'y a pas beaucoup de personnages animaliers. C'est une chose que je ne sais pas faire au théâtre, parce qu'il est romanesque, d'autres moins; et j'ai choisi ce conte aussi parce qu'ils étaient inconnus. J'aurais pu travailler sur *Blanche Neige* par exemple qui est un conte que j'adore, surtout dans la version Grimm. Mais j'ai préféré travailler d'abord sur les inconnus.

**Avez-vous des difficultés particulières pour les adaptations ?**

Je n'ai pas la sensation d'être adaptateur à vrai dire. J'ai la sensation de prendre un récit et puis d'écrire une pièce qui m'est absolument propre. Ce n'est exactement pas la situation que l'on pourrait avoir quand on adapte une œuvre littéraire, qui se donne elle-même comme littéraire. Là, je suis dans un fond universel et je n'adapte pas plus quand on travaille sur un mythe grec par exemple. Le seul passage au théâtre oblige déjà à l'écriture parce que les contes sont peu dialogués; ils ne sont pas du tout faits pour être dialogués. Il y a les grandes structures du dialogue, mais si on veut en faire une version totalement oralisée, il faut tout réécrire.

**Ce spectacle est proposé dans les théâtres qui l'accueillent à un public à partir de 7 ans. On peut cependant se poser la question du public : en quoi est-il spécifiquement destiné au jeune public; en quoi serait-il destiné à un public plus âgé ?**

C'est du théâtre pour adultes pour enfants ou alors, c'est du théâtre pour enfants pour adultes; c'est peut-être encore mieux. C'est « à partir de 7 ans », ça laisse de la marge après. Il y a une réplique par exemple qui dit : « Qu'est-ce que l'art? – Dire d'un mot la mort avec la joie. » Pensez-vous qu'un enfant de 7 ans soit capable d'appréhender une réplique comme celle-là? Non. Et les adultes non plus!

**Alors que par contre la question sur la mort peut les interpeller parce qu'elle peut être au centre de leurs préoccupations. J'imagine que ce sont des ajouts 100 % Olivier Py?**

Oui, bien sûr, la mort est figurée par le squelette. Mais les enfants n'appréhendent pas une œuvre littéraire en se disant qu'ils vont tout comprendre contrairement aux adultes qui quand ils ne comprennent pas deviennent méchants. Les enfants ne sont pas dans ce rapport-là. Quand ils ne comprennent pas, ils rêvent, ils reconstituent. Ils savent qu'ils sont dans un monde dont ils n'ont pas toutes les clés; ça, ils le savent. Les adultes aussi savent qu'ils n'ont pas toutes les clés, mais ils le supportent beaucoup moins bien; ça les énerve. Donc je me suis rendu compte que ma poésie ésotérique était non moins ésotérique dans ces œuvres-là, mais qu'elle agaçait beaucoup moins les enfants que certains spécialistes de la culture. C'est très amusant. J'ai toujours abordé l'idée de faire du théâtre pour enfants avec l'impression que ça me donnait des licences que je n'avais pas pour les adultes, notamment faire une œuvre concise, poser des questions fondamentales, être dans un rapport réel, ludique et musical. Je crois que je n'oserais pas cette forme-là explicitement pour les adultes.

[...] Il n'y a jamais de nécessité dramaturgique dans notre rapport au décor ou à la scénographie avec Pierre-André Weitz, c'est très fondamental que ce soit pour les grands ou pour les petits spectacles. Une bonne scénographie, pour lui comme pour moi, c'est une scénographie dans laquelle on pourrait monter tout le répertoire. Je pourrais reprendre la scénographie des Grimm et monter *Antigone*. Alors là, c'est que la scénographie est réussie. C'est-à-dire que nos scénographies sont très peu dramaturgiques, pas tout à fait non dramaturgiques, mais pratiquement pas dramaturgiques; elles sont uniquement une machine à faire du théâtre qui pourra s'adapter à toutes les dramaturgies, donc effectivement on peut

en faire deux, je pourrais en faire trois dans le même décor et quatre et cinq, puisque ce sont des éléments qui peuvent se combiner à l'infini pour donner des espaces différents. Il y a une forme très pédagogique de mise à distance de l'objet théâtral (pour l'enfant) par les éléments symboliques que vous proposez sur le plateau (les bouts de feutrine rouge pour figurer les mains coupées de la jeune fille, etc.), voire de démythification du conte et du théâtre. Comme si vous cherchiez à dire au public d'enfants : « Réfléchissez à ce que vous voyez et entendez. » Qu'en est-il? Je ne pense pas que les questions se posent différemment pour l'enfant et pour l'adulte; c'est la même question, on fait du théâtre, quand le théâtre se dénonce je ne vois pas d'autre façon de faire du théâtre sinon je crois qu'on rentre dans le spectacle et c'est un autre fonctionnement. Et c'est un fonctionnement que je n'aime pas. L'enfant sait jouer; l'adulte ne sait plus jouer, il réapprend à jouer par la chose théâtrale, mais c'est bien le symbole qui le fait pleurer et pas la réalité dure. De même que l'adulte (et pour quelle raison?) voit un type mort dans un accident de voiture sur la route et passe sans s'arrêter, mais le soir même pleure au théâtre avec un faux mort et un faux sang. Qu'est-ce qui se passe là? Nous devons encore comprendre cette chose incompréhensible qui est que nous sommes faits de songes, que nous ne sommes faits que de mots, de formules, de symboles. Évidemment, c'est peut-être plus facile pour les enfants qui ont cette connaissance – mais qui sont aussi en train de la perdre –, donc il faut également les initier à la chose théâtrale qui sera une des possibilités de continuer cette enfance et qu'elle ne se perde pas, avec le masque de l'adulte et avec l'humanité aussi.

**On lit dans votre texte et dans votre mise en scène une très forte présence de Dieu. Est-ce qu'elle se trouve aussi dans le texte de Grimm?**

Évidemment les contes de Grimm sont des contes issus d'un monde chrétien, ils ont cette particularité de mêler le paganisme et la ferveur de la foi, et quelquefois des propos théologiques assez intéressants. Moi j'en ai probablement une lecture plus chrétienne que d'autres; certains préféreront une lecture plus analytique, voire politique. Je n'ai pas mis sous silence les questionnements théologiques ou la compréhension de ces œuvres comme des paraboles religieuses. Ça, je ne l'ai

pas fait parce que, justement, c'est bien ça qui m'intéressait dans ces contes-là; c'est qu'il y a du Dieu, il y a Dieu et il y a surtout la question de la providence. Ce que les contes créent, c'est une confiance dans la providence, c'est une manière de la foi, c'est une des formes de la foi, il faut trouver le visage de Dieu, pas forcément dans une rencontre mystique directe, mais dans l'acceptation de sa propre histoire qui nécessairement va vers le bien. Et il y a le mal.

**Donc, peu importe ici encore que le public soit jeune ou adulte, vous n'en tenez pas compte...**

Peu importe que ce soit reçu par des adultes ou des enfants, par des chrétiens ou des non-chrétiens, ça n'a aucune importance, pas plus qu'il ne faut être chrétien pour monter Claudel ou qu'il ne faut croire à Athéna pour monter Eschyle. Ça, c'est une question qui n'est pas importante. On peut aussi monter Brecht sans croire au marxisme, fort heureusement; ça architecture le drame. Mais il y a des questions théologiques vraiment belles et fortes qui tiennent tout au moins, sans rentrer dans la relation directe avec le Très-Haut, au sens : est-ce que la vie a un sens? Au départ, les personnages chez Grimm perdent le sens; il y a un traumatisme qui fait qu'ils perdent le sens de la vie, alors c'est soit la trahison familiale, le rejet maternel, la violence quasi incestueuse par exemple. Ça, c'est la relation entre la jeune fille et son père – il y a beaucoup d'incestes, chez Grimm. Si je fais un troisième conte, je ferai sans aucun doute *Peau de mille bêtes* qui est *Peau d'âne*, parce que ça commence par un inceste. Donc, il y a au début un traumatisme susceptible de découdre l'unité du monde et la confiance dans le monde et dans l'avenir; et puis, au terme d'un voyage intérieur, il y a cette unité retrouvée et cette confiance retrouvée, alors ça fait du bien aux enfants et aussi aux adultes. Il y a toute une symbolique aussi dans les couleurs : le blanc/la pureté... Oui, c'est bien de le faire pour les adultes parce qu'on les croit toujours trop intelligents, mais il faut être le plus clair possible dans les signes; plutôt que d'inventer des formes ou des grammaires, il vaut mieux réutiliser le fond.

[...] Il y a une métaphorisation du désir sexuel dans *La Jeune Fille, le Diable et le Moulin*, c'est un – j'allais dire un poème – un récit sur le désir féminin. [...] Cette jeune fille, elle a une

sexualité; et moi j'ai plutôt appuyé, pour ne pas priver les enfants de l'approche de la question sexuelle.

[...] Les adultes et les enfants ont aujourd'hui un accès aux questions sexuelles qui n'existait pas il y a cinquante ans et il y a cent cinquante ans encore moins, même si ce sont des formes assez sages. Il est plutôt clair qu'il y a une nuit d'amour entre le prince et la princesse, et pour les enfants c'est à mon avis nécessaire. Ils doivent eux aussi apprivoiser cette pulsion qui naît en eux, qu'ils ne comprennent pas et dont ils ont peur comme les grands, mais c'est terrifiant pour l'enfant de découvrir le désir, et le conte doit aider, le conte aide, pas simplement au niveau cathartique, mais aussi parce qu'il y a des formulations, une grammaire que l'enfant pourra s'approprier, pour mieux comprendre la part d'incompréhensible qu'il est en train de découvrir en lui et qui est en droit de le terrifier.

[...] Il y a aussi d'autres questions : la mort, la guerre, [...] la question des pauvres, l'injustice sociale, tous ces sujets-là sont abordés de façon incroyablement concentrée dans deux ou trois pages.

**Pourquoi les travestissements, les costumes, l'intemporalité?**

Les costumes, c'est l'intemporalité, ce n'est pas particulièrement médiéval, ni romantique, ni contemporain. On s'efforce de donner le moins de signes possibles dans les costumes, parce qu'il y en a toujours trop.

**Et la musique? Les acteurs qui jouent de la musique en direct et qui font les bruitages?**

Je n'aime pas les disques, donc, dans tous mes spectacles, il y a de la musique en direct. Là, c'est encore plus musical que d'habitude, parce que c'est un vecteur important pour les enfants. Et ça m'a beaucoup intéressé dans cette version-là qui est très musicale, où il y a beaucoup de musique, où la musique est plus élaborée que dans les versions précédentes. On est aussi face à des jeunes enfants qui vont peut-être pour la première fois au théâtre, mais aussi qui vont pour la première fois entendre un concert ou de la musique live. C'est important. Moi j'ai eu des petits complètement fascinés par la chose musicale, assez indifférents à la chose théâtrale. Là aussi les enfants, c'est

comme les adultes, il y en a qui aiment le théâtre et d'autres que ça n'intéresse pas.

**Alors, finalement, le conte essaie de faire croire un peu et le théâtre dit « on est dans une histoire »?**

Non, le conte, c'est que bien que nous ne croyions pas aux fantômes, nous sommes capables d'avoir peur quand nous descendons à la cave. Le conte, c'est que nous ne vivons pas qu'avec notre raison et qu'il ne faut pas nous parler qu'au niveau passionnel. Le conte, c'est cela. Si nous avons l'impression que le monde

est désenchanté, notre psyché est encore dans un monde enchanté.

**La meilleure manière de raconter un conte, c'est de le faire voir?**

Il y a toujours eu un lien entre l'illustrateur, l'image et le conte. Donc, on peut déjà penser le travail théâtral comme un travail d'illustrateur. Et ensuite, quand on le lit, on n'est pas particulièrement dans le conte, puisqu'on est sans l'oralité. Donc, en retrouvant l'oralité, en retrouvant l'illustration, il n'y a plus grand-chose à faire pour faire du théâtre.