Germanica

61 | 2017

**Le conte comme esthétique et stratégie du détour
dans la littérature et le cinéma**

Introduction

Andrée Lerousseau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3971>

DOI : 10.4000/germanica.3971

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 7-10

ISBN : 9782913857407

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Andrée Lerousseau, « Introduction », *Germanica* [En ligne], 61 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 02 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3971> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.3971>

Introduction

Si un jour il n'y a plus d'histoire, si personne ne raconte,
si plus personne n'écoute, c'est l'obscurité.

Martin Kordic¹

Tout en ménageant un espace au cinéma, les contributions réunies ici s'inscrivent dans le prolongement du numéro de *Germanica* consacré au *Conte dans les littératures germaniques du XX^e siècle*, paru en 1992 sous la direction de Georges Ueberschlag. Dans son avant-propos, celui-ci remarquait, non sans une certaine nostalgie :

On écrit des contes sur mesure, on invente des contes à rebours et des anticontes, afin de « démerveiller », on veut moderniser, le conte, le message. Mais le conte lui-même ne s'en tire pas toujours à son avantage².

Le « démerveillement », néologisme que nous reprenons ici à notre compte, traduirait-il le rapport entretenu par les écrivains et les artistes au conte merveilleux au sein d'une modernité qui, ainsi que le souligne Gauthier Labarthe, « porte en elle, presque comme sa loi, la fêlure d'une perte »³ et où règne le constat – ou le sentiment diffus – d'un désenchantement du monde dont les causes sont diversement interprétées⁴ ?

1. — Cité par Emmanuelle Aurenche-Beau, voir *infra*.

2. — Georges Ueberschlag, « Avant-propos », *Germanica* [en ligne], 11 | 1992, mis en ligne le 21 mars 2014, consulté le 25 novembre 2017. URL: <http://germanica.revues.org/1340>

3. — Voir *infra*.

4. — « Entzauberung der Welt », « désenchantement du monde » qui puise ses sources selon Max Weber dans un lointain passé (judaïsme ancien et Grèce antique), qui serait la conséquence d'une rationalisation et d'une intellectualisation progressives du monde et de « l'élimination de la magie en tant que technique de salut » (voir à ce propos Françoise Mazuir, « Le processus de rationalisation chez Max Weber », *Sociétés*, 2004/4 (n°86), p. 119-124. DOI: 10.3917/soc.086.0119. URL: <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-119.htm>). Marcel Gauchet, quant à lui, met l'accent sur la « sortie de la religion » caractéristique de la modernité dont le christianisme constituerait une étape décisive (cf. ses deux essais *Le Désenchantement du monde* et *Un Monde*

C'est à cette question que tentent de répondre les études rassemblées ici dont l'objet est le conte comme esthétique et stratégie du détour dans la confrontation avec des situations de crise et des expériences traumatiques liées à l'histoire individuelle ou collective. Si le conte, véhicule des peurs inconscientes, ponctué de scènes et d'épisodes d'une cruauté parfois inouïe⁵, permet par un double processus de distanciation et de métaphorisation, de mettre en mots et en images des événements qui, par leur démesure et leur violence, ne peuvent être appréhendés que de manière indirecte et détournée, qu'en est-il du merveilleux et de la magie inhérents à ce genre littéraire et de la promesse qu'il contient d'une juste réparation du monde ? Est-il toujours un vecteur de sens, investi d'une double fonction à la fois éducative et thérapeutique ? Ou le spectacle d'une réalité dont la monstruosité dépasse parfois la fiction oblige-t-il l'écrivain ou l'artiste à repenser ou à déplacer les frontières et les enjeux du conte, dans une relecture et une réécriture où prédominent la transgression et l'abandon des règles et consignes ordinairement associées au genre ?

Le recours intermittent au conte merveilleux chez Hofmannsthal et Hesse permet, ainsi que le démontre Patrick Bergeron, de dégager une certaine proximité entre les deux auteurs fondée sur une angoisse existentielle et une conscience aigüe du caractère inévitable de la mort. S'émancipant du cadre traditionnellement fixé pour ce genre littéraire par un rejet commun du dénouement heureux et de toute intention didactique, les deux écrivains, s'ils ne restituent pas au monde réel sa part de magie, plongent toutefois le lecteur dans un « enchantement devant l'infini des possibles », ces derniers dussent-ils ne jamais se réaliser, ne laissant alors d'autre alternative, là où il faut renoncer à toute espérance, que « l'inimaginable délice de mourir ».

Dans son roman *Le Nazi et le Barbier*, paru en traduction anglaise en 1971 et en allemand en 1977, Edgar Hilsenrath procède à un « retournement parodique » du conte (stratégie narrative à laquelle obéirait selon Böll tout le roman, et inversion à laquelle procède explicitement Hilsenrath dans le Livre Deuxième) et a recours à une esthétique du grotesque et de l'obscénité, servant une double intention. La refonte complète de plusieurs contes des frères Grimm dans une intensification de l'horreur, si elle vise d'une part à confronter une société allemande réticente, ainsi que le lecteur, à l'effroyable « banalité du mal », et d'autre part à dénoncer l'absurdité et le mensonge inhérents au discours antisémite et à son envers que serait le philosémitisme, fournit également la

désenchanté ?, parus respectivement en 1985 et en 2004).

5. — Que l'on songe à *La Barbe bleue* de Perrault ou au *Fiancé brigand* des frères Grimm, voire même à la gentille héroïne de *Hansel et Gretel* qui, dans un geste certes de légitime défense, pousse la sorcière, la tête la première, dans le four, avant de verrouiller la porte de celui-ci.

preuve et l'illustration que ce genre littéraire doit, au même titre que la notion de satire, être reconsidéré après la *Shoah*.

Partant d'une expérience de l'effroi, du deuil et de la perte, le roman de Peter Handke, *Kali. Eine Wintergeschichte*, paru en 2007, décrit un cheminement « vers et dans la parole », en direction de la mémoire perdue, de l'arrière-pays d'une Enfance échappant à toute localisation spatiale ou temporelle. Pour cette double quête de l'héroïne, l'auteur, ainsi que le démontre Gauthier Labarthe, mobilise nombre de procédés du conte, ainsi que sa force métaphorique et métamorphique, afin de mettre des mots sur ce que l'angoisse ne permet pas de nommer et de figurer « l'informe ». Renouant avec le merveilleux et l'inouï du conte, il donne ainsi naissance à un « contre-monde » obéissant à une autre logique et un autre mode de perception, où l'esthétique du mystère se substitue à celle du deuil, ouvrant une brèche en direction de l'avenir.

Emmanuelle Aurenche-Beau propose de lire le roman de Martin Kordic, *Wie ich mir das Glück vorstelle*, paru en 2015, comme un conte moderne empruntant à la forme traditionnelle du genre sa structure, ses motifs et son esthétique, sans renoncer à sa dimension magique. Le recours de l'écrivain à cette stratégie narrative a pour enjeu principal de « conjurer l'horreur » en donnant forme aux histoires relatives aux atrocités de la guerre de Bosnie – jamais expressément nommée – entendues lorsqu'il était enfant. L'absence de contextualisation, conformément aux règles du genre, confère au récit une signification emblématique renforcée par le parallèle qu'établit Emmanuelle Aurenche-Beau avec *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen, invitant ainsi à poursuivre le jeu de l'intertextualité afin de dégager les multiples facettes d'un roman encore à découvrir.

Les trois contributions suivantes témoignent de la relation féconde qu'entretient également le cinéma au conte, depuis la naissance même du septième art : nous ne mentionnerons ici que la toute première adaptation d'un conte (*Cendrillon*) par Georges Méliès en 1899. D'une durée de six minutes à peine, cette transposition était l'occasion d'expérimenter une suite d'effets spéciaux pour donner l'illusion de la magie, plongeant le spectateur dans l'enchantement et dans une double fascination émanant à la fois du récit et de l'écran⁶.

Explorant la notion de fantastique à la fois dans la tradition littéraire romantique et le cinéma de la République de Weimar héritier de celle-ci, et s'appuyant sur la distinction établie par Roger Caillois entre le « fantastique d'institution » et le « fantastique insidieux », Tamara Eble expose le double enjeu esthétique et narratif que revêt le recours au conte dans le chef d'œuvre d'Arthur Robison, *Le Montreur d'ombres* (1923). Entre

6. — Consultable sur le site <https://www.youtube.com/watch?v=yqpOAtBdgRc>.

une esthétique de l'autorévélation et une esthétique de la suggestion, les deux contes du théâtre d'ombres, suivant la stratégie narrative du récit enchâssé, sont à la fois les révélateurs d'une crise au lourd potentiel de violence mise en scène dans un jeu subtil d'ombre et de lumière et une association des dispositifs scénique et écranique et le détour nécessaire afin de surmonter le conflit et d'enclencher un processus de catharsis.

Dans leur article consacré au long-métrage de Werner Herzog, *Les Nains aussi ont commencé petits*, Jeremy Hamers et Lison Joustien prennent le contrepied des « lectures parabolisantes » de cette œuvre qui résiste à une saisie interprétative univoque. Ils procèdent ainsi, dans cette perspective résolument novatrice, non plus à un énième décodage du film, visant à son inscription dans une grille d'interprétation définie, mais à un « recryptage » et un « décroissement » pour lequel le jeu intertextuel avec un certain nombre de contes des frères Grimm s'avère particulièrement ingénieux. Affranchis de leur fonction explicative et échappant au cadre normatif, les contes dévoilent une crise du sens, contrariant ainsi les attentes du lecteur. Les auteurs nous invitent enfin à poursuivre les « frottements » intertextuels dans une référence à Adorno.

Ainsi que le rappelle Maguelone Loublier, Benjamin, dans ses réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov intitulées « Le Conteur », évoquait le mutisme des soldats de la Grande Guerre qui revenaient du champ de bataille, « non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ». Donner voix, précisément, par le détour des contes, à ce vécu inénarrable, afin de le transmettre et de l'ancrer dans une mémoire collective qui se construit en marge de l'Histoire, tel est l'un des enjeux de l'œuvre cinématographique d'Alexander Kluge. Pour cela, le cinéaste ne doit pas seulement endosser le rôle, qu'il maîtrise à merveille, du conteur ou du narrateur, il lui faut au préalable, à l'instar des frères Grimm et du « chiffonnier » de Benjamin, exhumer, collecter, rassembler et agencer des récits, des fragments d'histoires, réitérer toujours le geste de Gabi Teichert dans *La Patriote*. De cette double démarche naît une œuvre semblable à une mosaïque qui n'est pas sans s'apparenter, tant par son esthétique que par l'urgence qui l'habite, aux contes des *Mille et une nuits*.

Ainsi rassemblées, ces études témoigneraient donc de l'impossibilité de fournir une réponse univoque et définitive aux questions posées au début de cette introduction et illustrent par là-même la « prodigieuse liberté créatrice émanant du conte merveilleux » évoquée par Patrick Bergeron⁷, apportant la preuve de la liberté des créateurs eux-mêmes.

Andrée Lerousseau
Université de Lille SHS

7. — Voir *infra*.