



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

20 | 2014

Le conte : d'un art à l'autre

Deux adaptations cinématographiques contemporaines de contes allemands : *Milchwald* de Christoph Hochhäusler (2003) et *Hotel* de Jessica Hausner (2004)

*Two Contemporary Film Adaptations of German Fairy Tales: Milchwald by
Christoph Hochhäusler (2003) and Hotel by Jessica Hausner (2004)*

*Zwei zeitgenössische Verfilmungen deutscher Märchen: Milchwald von
Christoph Hochhäusler (2003) und Hotel von Jessica Hausner (2004)*

Anne-Sophie Gomez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2765>

DOI : 10.4000/ilcea.2765

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-290-5

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Anne-Sophie Gomez, « Deux adaptations cinématographiques contemporaines de contes allemands : *Milchwald* de Christoph Hochhäusler (2003) et *Hotel* de Jessica Hausner (2004) », *ILCEA* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 08 décembre 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2765> ; DOI : 10.4000/ilcea.2765

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© ILCEA

Deux adaptations cinématographiques contemporaines de contes allemands : *Milchwald* de Christoph Hochhäusler (2003) et *Hotel* de Jessica Hausner (2004)

Two Contemporary Film Adaptations of German Fairy Tales: Milchwald by Christoph Hochhäusler (2003) and Hotel by Jessica Hausner (2004)
Zwei zeitgenössische Verfilmungen deutscher Märchen: Milchwald von Christoph Hochhäusler (2003) und Hotel von Jessica Hausner (2004)

Anne-Sophie Gomez

- 1 L'adaptation de contes par le cinéma allemand a longtemps été la spécialité de la DEFA, qui fut l'emblème de la production cinématographique en République Démocratique Allemande entre 1949 et 1990. Face à la longévité du règne de la DEFA sur le genre, il n'est pas surprenant qu'une jeune génération de réalisateurs germanophones ait souhaité s'emparer de la matière des contes pour en proposer une vision plus personnelle, articulée autour d'effets de réminiscence, de variation et d'ellipse. Les deux réalisateurs auxquels nous allons nous intéresser se sont demandé comment adapter les contes en y intégrant une esthétique cinématographique contemporaine délestée de tout impératif didactique et de tout arrière-plan idéologique. En effet, comment renouveler le genre, comment le dépoussiérer et se l'approprier, comment en proposer une version cinématographique débarrassée de la vision est-allemande, d'une part, et de « l'édulcoration¹ » entreprise par les studios Disney, d'autre part ? Et comment, enfin, éviter l'écueil de l'exercice de style érudit et stérile² ?

- 2 Les deux cinéastes qui ont retenu notre attention, Christoph Hochhäusler et Jessica Hausner, tous deux nés en 1972, appartiennent à ce que les critiques français ont appelé « La nouvelle vague allemande », parfois aussi appelée « École de Berlin³ ». En forgeant cette expression, critiques et chercheurs n'entendaient pas mettre au jour une cohérence stylistique ou thématique entre les différents réalisateurs, mais pointer l'émergence, le dynamisme et la richesse d'un nouveau cinéma d'auteur en Allemagne et dans les pays germanophones — cinéma placé sous le signe d'une qualité esthétique retrouvée, dans le sillage du « Neuer deutscher Film » (le « Nouveau film allemand ») des années 1960 et 1970 en République fédérale d'Allemagne, lequel avait constitué un âge d'or avant de s'essouffler au cours des années 1980, faute d'écho international et de relais médiatiques suffisants⁴. Dans un entretien, Christoph Hochhäusler se réclame d'ailleurs ouvertement des grandes figures de cet âge d'or que furent notamment Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge ou Wim Wenders⁵. Dans l'avant-propos au volume de la revue *Austriaca* qu'elle a dirigé en 2007, Christa Blümlinger parle de « nouveau cinéma autrichien » pour désigner l'avant-garde cinématographique qui a éclos dans le pays à partir des années 1990⁶.

Une esthétique déceptive

- 3 Le premier exemple que nous nous proposons d'étudier est celui du film de Christoph Hochhäusler intitulé *Milchwald*, en français *Le Bois lacté*, et réalisé en 2003. Dès le titre, c'est sur la forêt que se focalise l'attention. Bien que le réalisateur affirme, dans les interviews accordées à l'occasion de la sortie du film, que le genre du conte, et plus précisément l'histoire de *Hänsel et Gretel*, a bien été le point de départ de son travail et de celui de son scénariste, Benjamin Heisenberg — les termes utilisés sont « *Ausgangspunkt* », « *Ausgangsmaterial* » et « *Stoff* », la matière — le titre ne fait nullement référence aux personnages du conte popularisé par les frères Grimm. Dans le titre choisi par Christoph Hochhäusler, on relèvera certes la présence de la forêt comme élément spatial étroitement lié au genre du conte, mais un tel aspect est aussitôt brouillé par la référence intertextuelle à la pièce radiophonique de Dylan Thomas, *Under Milkwood*, dont le titre a été logiquement traduit par *Unter dem Milchwald* en allemand. Si cette référence n'a été ni recherchée ni cultivée par l'auteur, ainsi qu'il y insiste⁸, elle peut toutefois jouer un rôle dans l'esprit du spectateur connaisseur du poète gallois. Le terme « *Milch-* », le lait, fait en outre écho au toponyme de la localité saxonne de Weißwasser, où se déroule l'intrigue, ce qui ancre géographiquement le film, à la différence de ce qui est le cas dans les contes populaires, où les repères spatiaux sont abstraits, leur fonction étant uniquement symbolique. Seul le sous-titre figurant sur l'affiche du film fournit au spectateur une mention générique explicite : « *Milchwald. Ein Märchen in Angst und Farbe* »⁹. Au-delà du titre, le réalisateur multiplie, dès les premières minutes, les fausses pistes narratives. *Milchwald* apparaît ainsi comme le récit d'une errance, et ce dès sa scène inaugurale — un long plan fixe au cours duquel deux silhouettes marchant sur le bas-côté d'une route se rapprochent progressivement de la caméra, jusqu'à ce que le spectateur les identifie comme deux enfants. À cette errance diégétique soulignée par une musique inconfortable¹⁰ font rapidement écho les errements du spectateur, lequel éprouve des difficultés à s'orienter au milieu des diverses directions, littéraires et cinématographiques, qui lui sont d'emblée proposées. L'horizon d'attente du spectateur est, à ce moment, multiple et instable.

- 4 Très rapidement, des convergences et des divergences avec le conte original se font jour. La trame narrative de « Hänsel et Gretel » est certes reconnaissable — le film débute par l'abandon d'un frère et d'une sœur — mais les personnages se prénomment désormais Konstantin et Lea. La méchante sorcière et sa maisonnette de pain d'épices ont laissé la place à un employé polonais qui sillonne dans sa camionnette les routes bordant la frontière germano-polonaise afin de réapprovisionner les distributeurs de papier toilette des stations-service et des cafétérias locales. Par ailleurs, si la situation familiale du couple formé par Josef et Sylvia est identique à celle des parents du conte (Sylvia est la belle-mère de Lea), leur situation matérielle n'a rien à voir avec la situation de disette dépeinte par les frères Grimm : « *Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern [...] Er hatte wenig zu beißen und zu brechen, und einmal, als große Teuerung ins Land kam, konnte er auch das täglich Brot nicht mehr schaffen*¹¹. » Chez Christoph Hochhäusler, en revanche, les parents sont aisés et possèdent une maison bourgeoise, visiblement neuve ou en cours de rénovation.
- 5 À l'issue des quinze premières minutes du film, la question de l'appartenance générique du film se trouve une nouvelle fois posée : s'agit-il d'un conte, ainsi que semble le suggérer la trame narrative, ou plutôt d'un *road-movie* situé dans un espace intermédiaire, étrange et abstrait ? C'est du moins l'hypothèse à laquelle invitent le traitement de l'espace et les paysages qui défilent à travers la vitre du véhicule de Sylvia. À l'horizon de référence du *road-movie* s'ajoute un emprunt thématique au genre du *western* et à ses fondements historiques et psychologiques. Cela se manifeste à travers le motif de la frontière germano-polonaise, que les personnages franchissent à plusieurs reprises. Christoph Hochhäusler déclare à ce propos, au cours d'un entretien :

C'est la grande angoisse de la planification allemande : à la fin de la carte, du plan, on a découvert qu'il y avait autre chose, un autre monde. Quand le rideau de fer est tombé, cette angoisse a vite succédé à la joie. Mon film rend compte de cette peur du vide : qu'y a-t-il derrière ? Le conte avait besoin de la Pologne, de cet espace-frontière, comme dans les *westerns*¹².

D'autres éléments pourraient aiguiller le spectateur vers la piste du *thriller* : on se demande en effet ce qu'il adviendra de deux jeunes enfants livrés à eux-mêmes dans un environnement peu chaleureux, aux côtés d'un personnage aux intentions troubles. Dans ces trois derniers cas, la filiation serait alors plus cinématographique que littéraire, et le conte ne remplirait qu'une fonction de lointaine réminiscence. Or nous entendons montrer qu'en dépit des transpositions opérées par le réalisateur, le genre du conte reste toutefois l'horizon de référence esthétique du film.

- 6 Du côté de *Hotel*, film réalisé en 2004 par la réalisatrice autrichienne Jessica Hausner, déjà auteur en 2000 du remarqué *Lovely Rita*, on constate une semblable indétermination générique. Le film raconte l'histoire d'une jeune fille sans histoires, Irene, qui vient d'être engagée comme réceptionniste dans un imposant hôtel situé en lisière de forêt. Lorsqu'elle s'enquiert des raisons du départ d'Eva, l'employée qui l'a précédée dans ce poste, elle se heurte au silence embarrassé de ses collègues et du gérant de l'hôtel. Plusieurs détails ou bribes de conversation laissent entendre que la jeune Eva a mystérieusement disparu, et qu'elle a probablement été victime d'un homicide, orientant d'emblée le spectateur sur la piste du film de genre, sans qu'on parvienne à trancher entre film policier et film d'horreur. Une enquête est en effet en cours, des témoins sont auditionnés. De nombreux éléments d'ambiance, la présence de rideaux rouges notamment, évoquent la série *Twin Peaks* et plus généralement l'esthétique lynchienne, qui est incontestablement l'un des multiples horizons de référence de Jessica Hausner, de

même que le *Shining* de Stanley Kubrick, que rappellent les plans récurrents sur les couloirs de l'hôtel. Enfin, les plans sur la forêt ne sont pas sans rappeler ceux du *Projet Blair Witch*, dont la sortie suscita un certain émoi en 1999. Aux antipodes des ironiques promesses publicitaires que l'on peut lire sur la plaquette de présentation du film (« *Entdecken Sie die Berge und erfahren Sie den Charme weiter Wälder in unserer sagenhaften Region. [...] ein ideales Reiseziel für die gesamte Familie, aber auch für den Reisenden, der gerne alleine Ruhe und Geborgenheit sucht*¹³ »), l'hôtel qui donne son titre au film apparaît très rapidement comme un lieu froid et inhospitalier, théâtre de dissimulations et de rivalités.

- 7 Ici aussi, la forêt est présente dès le début à travers le nom de l'hôtel où a été embauchée Irene, l'hôtel « Waldhaus ». Il s'agit d'un nom très courant, presque banal dans le contexte géographique autrichien. Toutefois, le fait que la réalisatrice l'ait choisi est loin d'être fortuit, tant il est chargé de connotations diverses et joue avec l'horizon d'attente du spectateur : « Waldhaus », c'est-à-dire la maison dans la forêt. Un tel terme est à la fois positivement et négativement connoté dans les contes. Il peut certes renvoyer à la maison des sept nains, qui constitue un refuge pour Blanche-Neige. Mais la maison dans la forêt renvoie aussi à la maisonnette de pain d'épice qui constitue l'antre de la malveillante sorcière dans *Hänsel et Gretel*. « Waldhaus » évoque encore le conte éponyme collecté par les frères Grimm, dont l'atmosphère est tout à fait angoissante. Une jeune fille, chargée d'aller apporter à son père bûcheron de la soupe au milieu de la forêt, s'égaré : « *Da ging es auf gut Glück immer fort, bis die Sonne sank, und die Nacht einbrach. Die Bäume rauschten in der Dunkelheit, die Eulen schnarrten, und es fing an, ihm angst zu werden*¹⁴. » Enfin, pour le spectateur autrichien notamment, le terme « Waldhaus » fait aussi écho, plus ou moins consciemment, et bien que cette piste ne soit nullement exploitée par la réalisatrice, au patronyme de l'ancien chancelier autrichien Kurt Waldheim, dont le passé trouble agita l'Autriche au milieu des années 1980.
- 8 Tout comme chez Christoph Hochhäusler, l'appartenance générique du film de Jessica Hausner apparaît par conséquent, à l'issue du visionnage des premières scènes, fort incertaine, et l'on ignore quelle direction la cinéaste souhaite privilégier.

Un univers anxieux

- 9 Les deux adaptations cinématographiques que nous présentons ont en commun avec le texte original des contes de se dérouler dans des décors propres à susciter l'angoisse du fait de leur fondamentale ambivalence, la nature étant à la fois un lieu-refuge et un lieu de possible prédation. Eva John écrit d'ailleurs, sur le site de la chaîne de télévision ARTE, à propos des adaptations récentes de « Hänsel et Gretel » : « Aujourd'hui encore, « Hänsel et Gretel » a quelque chose de dérangeant. Optant pour le noir et blanc, le dessinateur italien Lorenzo Mattotti livre une version angoissante de ce conte qui l'a « terrorisé » pendant son enfance. Au cinéma, ce n'est guère plus gai. Les versions modernes de « Hänsel et Gretel » sont lugubres (*Le Bois lacté* de Christoph Hochhäusler), voire carrément terrifiantes (le film d'horreur éponyme du réalisateur coréen Yim Pil-Sung¹⁵) ». Très vite, l'univers mis en scène par Hochhäusler apparaît en effet à de nombreux égards comme anxieux : c'est d'ailleurs ce qu'illustre fort bien la bande-annonce du film¹⁶, anti-commerciale s'il en est : les couleurs y sont très sombres, la caméra ne bouge quasiment pas, il n'y a pas de dialogues, seulement une musique oppressante. Cette bande-annonce remplit certes sa fonction affective puisqu'elle fournit un bon aperçu de l'ambiance du film, mais nullement sa fonction cognitive, puisqu'elle ne livre au

spectateur aucune clef pour la compréhension du récit¹⁷. Christoph Hochhäusler assume et revendique la dimension sombre et angoissante de son film, et rappelle volontiers qu'il convient de ne pas sous-estimer la part de peur, voire de terreur qui est inhérente aux contes originaux et qui fascine toujours les lecteurs d'aujourd'hui.

- 10 Dès le début, on éprouve face à *Hotel* le même sentiment d'oppression que face à *Milchwald*, tant par la localisation isolée de l'hôtel, situé au cœur des montagnes autrichiennes, que par le choix des éclairages. Les couleurs froides dominent très nettement, ainsi qu'en atteste le fond de la piscine ou la lumière blafarde et bleuâtre des néons du sous-sol. Une telle sensation est d'ailleurs renforcée par le fait qu'Irene travaille fréquemment de nuit. L'hôtel apparaît ainsi d'emblée comme un lieu inquiétant, presque comme un personnage menaçant auquel l'héroïne tente à plusieurs reprises de se soustraire, en formulant notamment des demandes de congés qui restent lettre morte. Le statut de la forêt est en revanche, comme dans les contes, plus ambivalent. Celle-ci apparaît pour la première fois lors d'un plan fixe qui scandera ensuite le film tel un *leitmotiv*. Toujours vue à hauteur d'homme — les cimes sont inaccessibles au regard tant les arbres sont hauts — la forêt offre certes à Irene des moments de répit, par exemple des instants d'intimité avec Erik, mais ces bois d'où proviennent d'étranges cris et ululements sont également pour Irene une source d'attraction aussi irrésistible que mortifère. En réalisant son film, la cinéaste n'a pas cherché à adapter un conte en particulier, mais bien plutôt à restituer l'atmosphère des histoires qu'on lui a racontées lorsqu'elle était enfant, tout en enrichissant cette matière de références mythologiques et cinématographiques, de sorte que le conte fonctionne avant tout comme une base, un fonds culturel plus qu'un récit précis à la lettre duquel on se devrait d'être fidèle.

Deux miroirs de la société contemporaine ?

- 11 Même s'ils ont incontestablement une portée universelle, les contes n'en demeurent pas moins, tant en 1812 qu'au début du XXI^e siècle, des reflets de leur époque. À l'angoisse de la situation initiale, similaire à celle du conte original (une situation de conflit familial et d'abandon) s'ajoutent chez Christoph Hochhäusler des peurs plus contemporaines, certes pas nouvelles, mais plus médiatisées que par le passé, à l'instar de la pédophilie, dont le spectre plane de manière diffuse sur *Milchwald*. C'est en effet après avoir aperçu Konstantin nu dans des toilettes que Sylvia mettra fin à ses jours. On ne sait certes pas si c'est la culpabilité qui l'y pousse — croit-elle que Kuba a abusé du jeune garçon ? — ou bien si c'est l'impasse dans laquelle elle se trouve après avoir menti à son mari : si Konstantin est en vie, il est évident qu'il ne manquera pas de relater à son père les circonstances de son abandon. Probablement le passage à l'acte de Sylvia est-il motivé par un mélange de ces deux hypothèses. *Milchwald* est bien un film dont l'intrigue est contemporaine, par opposition à l'intemporalité ou plutôt l'atemporalité qui caractérise le genre du conte populaire. Parallèlement à cet ancrage dans l'actualité, il convient de souligner que règne dans ce film un désenchantement au sens propre du terme, puisque le merveilleux en est totalement absent : les enfants ne trouvent plus de maisonnette de pain d'épice, mais une camionnette où se côtoient des rouleaux de papier toilette, des bidons de détergent et une glacière. Dans un entretien, Christoph Hochhäusler déclare à ce sujet : « Beaucoup des personnes auxquelles j'ai montré le scénario m'ont dit : mettez donc un peu de magie là-dedans ! Mais mon interprétation des contes est qu'ils contiennent davantage de réalisme que de magie. Et c'est là que réside leur efficacité¹⁸ ».

En l'absence de forces occultes, la tension et la crise proviennent de l'intérieur, en l'occurrence de la cellule familiale au bord de l'implosion. Aux yeux du réalisateur, ajouter des éléments maléfiques extérieurs serait parfaitement superflu.

- 12 Irene tente, elle aussi, d'apparaître comme une jeune fille de son époque, qui apprécie les distractions de son âge : elle fréquente par exemple la discothèque locale, l'un des rares lieux de convivialité accessible depuis l'hôtel. Dans son article consacré aux « non-lieux et espaces autres dans le cinéma autrichien contemporain », Claudia Slanar souligne la récurrence de la discothèque dans le cinéma autrichien. Cette dernière y occupe en effet la fonction de parenthèse, de lieu de plaisir et d'évasion, en l'occurrence de moyen, certes illusoire et provisoire, de s'extraire, quelques heures durant, du quotidien strict et réglé de l'hôtel :

Un autre lieu qui ne fait guère défaut à la production cinématographique autrichienne contemporaine est la discothèque. [...] La discothèque, espace d'illusion au sens de Foucault, possède plus ou moins toutes les caractéristiques que Foucault attribue à l'hétérotopie. [...] L'utopie et le potentiel illusoire de la discothèque sont démasqués comme prolongement d'une situation d'exploitation¹⁹.

- 13 Mais le personnage d'Irene regarde aussi et surtout vers le passé. À la fois vers le passé trouble d'Eva, qui la hante, mais aussi vers le destin de la sorcière locale, « *Die Waldfrau* », brûlée vive en 1591 et dont la grotte constitue l'attraction touristique majeure de la région. De nombreuses légendes de disparition y sont liées, faisant planer sur le film une dimension surnaturelle diffuse, plus fantasmée qu'explicite.

Deux films entre minimalisme et complexité

- 14 Christoph Hochhäusler et Jessica Hausner restent fidèles au principe de l'unité d'action propre au conte populaire. Ni l'un ni l'autre n'ont exploré la voie d'une intrigue secondaire, si ce n'est la relation conjugale chaotique entre le père et la belle-mère de Konstantin et Lea, dont les difficultés à communiquer servent toutefois à expliquer le comportement de Sylvia. Dans *Hotel*, la disparition d'Eva est si étroitement liée au destin d'Irene que les deux histoires convergent rapidement et finissent par se confondre. *Hotel* et *Milchwald* sont deux films minimalistes, tant du point de vue diégétique que du point de leur durée (seulement 74 minutes pour *Hotel*), à l'image de la concision de leurs titres et du dépouillement de leurs décors.
- 15 À l'opposé des figures de papier des contes originaux, dépourvus de relief psychologique, les personnages de Hausner et de Hochhäusler ne sont dénués ni d'intériorité ni d'ambivalence : Sylvia est par exemple progressivement rongée par le remords et dévastée par son mutisme, tandis que le personnage de Lea apparaît d'emblée comme assez pervers. Loin d'être un personnage naïf et vulnérable, Lea multiplie les provocations dans la torpeur d'une journée estivale, et ce comportement génère des tensions qui visent à tester les limites de sa belle-mère Sylvia, magistralement interprétée par la comédienne Judith Engel. Le personnage de la belle-mère n'est d'ailleurs pas non plus un personnage monolithique et unilatéralement mauvais. Derrière son minois espiègle, Lea est ce qu'il convient d'appeler une petite peste, qui défie constamment sa belle-mère (« *Du bist nicht unsere Mutter, du musst nicht mit uns singen* »²⁰). Les tensions s'exacerbent, jusqu'à pousser Sylvia à un geste extrême, l'abandon, qui n'était nullement prémédité, à l'inverse de ce qui est le cas dans le texte original. Christoph Hochhäusler rompt par conséquent avec l'image d'enfants innocents et victimes, et avec celle de

parents bourreaux et sans cœur. Sylvia est simplement dépassée par les événements, fatiguée et à bout de nerfs, et son profond désarroi la rendrait même, par moments, attachante. Un peu plus loin, Lea tue volontairement une grenouille trouvée sur le bord du chemin, bien qu'elle sache pertinemment que cela va attrister son frère : son geste est totalement gratuit. À la fin du film, l'empoisonnement de Kuba achève de confirmer la cruauté de la fillette. Lea remplace en effet le contenu du thermos par un produit d'entretien trouvé dans le camion, causant de vives brûlures au personnage qui, s'il s'est certes montré vénal, ne mérite tout de même pas un châtiment équivalent à celui de la sorcière cannibale du conte original. Interrogé sur ce parti-pris, Christoph Hochhäusler déclare :

Je crois que les enfants ont parfois des pensées horribles, même la mignonne Shirley Temple qui prônait l'usage de la bombe atomique au Vietnam pour exterminer les communistes... La charmante petite fille et l'horrible sorcière, c'est la même chose. L'enfance est sans limite, aussi bien dans la joie que dans la peur, dans la bonté que la cruauté. C'est un monde extrême²¹.

Aux yeux du réalisateur, les frontières entre le bien et le mal ne seraient en effet pas aussi nettes que le prétendait le conte populaire en postulant une stricte bipolarité axiologique.

- 16 Dans *Hotel*, les motifs du double et du miroir parcourent la totalité du film, comme si la communauté de destin qui lie Irene et Eva était inéluctable. Cela débute par une curiosité naturelle, puis se renforce par le port symbolique des lunettes rouges d'Eva, introduisant dans le récit une dimension psychologique et une quête identitaire habituellement étrangère au genre du conte. L'opposant à vaincre n'est plus en chemin, mais en soi.

Une fin ouverte

- 17 Au cours des entretiens qu'il accorde à la presse, Christoph Hochhäusler répète combien la fin des contes lui a toujours semblé insatisfaisante : le dénouement de « Hänsel et Gretel », trop abrupt et artificiel, en serait un bon exemple : la belle-mère est morte ; Gretel secoue son tablier, d'où tombent des pierres précieuses. Le conte s'achève ainsi sur une pirouette narrative et stylistique : « *Da hatten alle Sorgen ein Ende, und sie lebten in lauter Freude zusammen. Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große, große Pelzkappe daraus machen*²². » Tandis qu'à la fin de *Milchwald*, les enfants s'éloignent dans un long plan fixe qui fait évidemment écho au plan fixe initial. La boucle est ainsi bouclée — ce qui signifie non pas que le récit est définitivement clos mais au contraire que l'errance se poursuit, et ce bien au-delà du générique de fin. Nous ne saurons pas ce qu'il advient de Konstantin et de Lea, nous ne saurons pas s'ils réussiront à retrouver le chemin de leur domicile, ni s'ils feront d'autres rencontres, heureuses ou malheureuses.
- 18 Dans *Hotel*, comme chez Hochhäusler, c'est une fin ouverte qui attend le spectateur. La réalisatrice ne propose pas au spectateur de résolution franche, mais clôt son film par une disparition, au sens propre comme au sens figuré : Irene pénètre et s'abîme en effet dans l'obscurité des bois, accomplissant ainsi son destin de double fantasmé d'Eva. Elle rejoint ainsi la jeune fille, qui s'est elle aussi évanouie dans la nature sans laisser de traces. La forêt joue ici le rôle d'un lieu de passage symbolique, probablement de la vie vers la mort. Rien d'explicite ni de spectaculaire ne se produit toutefois sur l'écran, la violence n'est d'ailleurs qu'hypothétique, ce qui distingue définitivement *Hotel* d'un film d'horreur classique. Plusieurs autres éléments restent également en suspens, comme l'identité de la personne qui a brisé les lunettes d'Irene pendant que celle-ci nageait. Jessica Hausner a

délibérément choisi, en optant pour l'irrésolution et l'incertitude, de maintenir un certain degré d'opacité certes susceptible de générer de la frustration chez le spectateur, mais qui permet aussi une interprétation plurielle. Au confort d'une fin définitive mais unilatérale, la réalisatrice préfère l'inconfort d'une fin suspendue qui ménage davantage de place à l'imagination, comme si la satisfaction ne résidait pas tant dans la certitude que dans l'indétermination, laquelle permet d'alimenter, à l'issue de la projection, les discussions et les échanges entre les spectateurs.

Conclusion : Transpositions, hybridations, enrichissement esthétique mutuel

- 19 Ces deux exemples d'adaptations cinématographiques contemporaines de contes allemands, proches dans leur intention et leur esthétique, témoignent de la fécondité de telles expériences. Le *medium* cinématographique permet en effet un métissage du texte initial. Le cinéma enrichit le conte, lui confère du relief, et inversement. *Milchwald* et *Hotel* font ainsi cohabiter avec succès différentes esthétiques, brouillent les pistes génériques et axiologiques, jouent avec les références et l'horizon d'attente des spectateurs. Plus que les personnages, ce sont l'atmosphère et le décor qui véhiculent le mieux l'esprit du conte, dont la trame narrative ne transparait plus que par bribes, voire par échos lointains. Les *Kinder- und Hausmärchen* restent un horizon de référence, temporellement et esthétiquement éloigné mais malgré tout palpable dans l'obscurité des bois. Ces contes n'ont évidemment rien perdu de leur actualité, mais leur traitement est plus nuancé qu'à l'époque de leur parution. Ils ont ainsi gagné sur le terrain de la complexité, de l'ambivalence et de l'indétermination. On retiendra notamment que l'ennemi n'est pas toujours tapi au fond de la forêt, et qu'il ne prend pas nécessairement les traits d'une sorcière ou d'un loup, mais qu'il est bien plus souvent intérieur qu'extérieur.
- 20 La réception de *Milchwald* et de *Hotel* est, de ce fait, probablement moins immédiate que celle des contes dont ils s'inspirent. Leur approche nécessite une analyse, qui ne peut faire l'économie de références cinématographiques auxquelles les deux réalisateurs rendent hommage, et qui montre combien la poésie générale de ces deux films s'impose en dépit de la trivialité de certains éléments et de la froideur chromatique qui les domine. Si l'angoisse et la tension diffuses ne sont volontairement pas dissipées à la fin, c'est pour ne pas céder à une facilité artificielle et pour inviter le spectateur à continuer d'accompagner les personnages au-delà de la projection du générique final.

BIBLIOGRAPHIE

ABEL Marco (2013), *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester : Camden House.

AST Michaela (2013), *Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen: die Genese des jungen deutschen Films*, Marburg : Tectum-Verlag.

BLÜMLINGER Christa, dir. (2007), *Le Cinéma autrichien*, revue *Austriaca*, 64.

COOK Roger F., KOEPNICK Lutz, KOPP Kristin & PRAGER Brad (2013), *Berlin School Glossary. An ABC of the new wave in German cinema*, Chicago : The University of Chicago Press.

DASSANOWSKY Robert, dir. (2011), *New Austrian Film*, New York : Berghahn Books.

GRUBB Nancy, dir. (2013), *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York : The Museum of Modern Art. Volume collectif édité par le MoMA de New York, à la suite de l'exposition du même nom.

LÜTHI Max (1985), *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Eine literaturwissenschaftliche Darstellung, Tübingen : Franke Verlag.

SCHIEFER Karin & BECK Lukas (2012), *Filmgespräche zum österreichischen Kino*, Vienne : SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien.

NOTES

1. Dans l'entretien disponible sur le DVD du film édité par Filmgalerie 451, le réalisateur emploie le terme *Versüßung*, littéralement « l'édulcoration ».
2. Voir la critique proposée par Valentina Novati dans *Libération* (04/08/2004) : « S'agit-il d'un exercice de style ayant pour postulat de pervertir un conte pour enfants, le tout saupoudré de quelques clés psychanalytiques ? Hochhäusler évite le piège en évacuant cette piste pour se pencher sur une certaine idée de l'inertie, tout aussi visuelle que psychologique », <<http://next.liberation.fr/cinema/0101497658-grimm-de-sang-froid>> (consulté le 24/04/2014).
3. Voir par exemple le dossier intitulé *Le Jeune cinéma allemand* (dont des entretiens avec Maren Ade, Christoph Hochhäusler et Benjamin Heisenberg) dans les *Cahiers du cinéma* (décembre 2010) ou, en langue allemande, S. Gupta : « Berliner Schule. Nouvelle Vague allemande », *fluter* (31/08/2005). <<http://film.fluter.de/de/122/film/4219>> (consulté le 24/04/2014). Signalons enfin la publication récente d'un ouvrage en langue anglaise, par M. Abel : *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester : Camden House, 2013.
4. Sur l'émergence de ce renouveau cinématographique, voir le récent ouvrage de Michaela Ast : *Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen: die Genese des jungen deutschen Films*, Marburg : Tectum-Verlag, 2013.
5. Voir note 2.
6. C. Blümlinger (2007) : *Le Cinéma autrichien*, revue *Austriaca*, 64, 10.
7. « point de départ », « matériau de départ », « matière » : <www.3sat.de/page/?source=/ard/kinomagazin/92823/index.html> (consultation le 31/10/2012).
8. <www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum2003/katalog/milchwald.pdf> (consultation le 31/10/2012), 3-4.
9. « *Le Bois lacté. Un conte en peur et en couleur* ».
10. Il est possible d'écouter en ligne la musique originale du film : <<https://soundcloud.com/schiefer/sets/milchwald-1>> (consultation le 22/04/2014).
11. *Hänsel und Gretel*, dans *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, in drei Bänden. Insel Taschenbuch Verlag, 1984, 112. « À l'orée d'une vaste forêt vivait un pauvre bûcheron avec sa femme et ses deux enfants [...]. Ils avaient peu de choses à se mettre sous la dent et, un jour, alors que la disette s'était installée dans tout le pays, le bûcheron ne put même plus acheter son pain quotidien. » Traduction de Natacha Rimasson-Fertin, tome 1, Paris : José Corti, 2009, 96-97.
12. <<http://next.liberation.fr/cinema/0101497658-grimm-de-sang-froid>> (consulté le 24/04/2014).

13. « Découvrez les montagnes et laissez-vous charmer par les vastes forêts de notre région légendaire. [...] Une destination idéale pour toute la famille, mais aussi pour le voyageur solitaire à la recherche de quiétude et de sécurité ». [Notre traduction.]
14. « Das Waldhaus », *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, ouvr. cité, 127 : « Elle marcha donc au hasard jusqu'à ce que le soleil se couche et qu'il fasse nuit. Les arbres bruissaient dans l'obscurité, les chouettes hululaient et la fillette se mit à avoir peur. » (« La maison dans la forêt », traduction de N. Rimasson-Fertin, ouvr. cité, tome 2, 347.)
15. < <http://www.arte.tv/fr/la-posterite-du-contes-de-grimm-nous-irons-toujours-aux-bois/>> (consultation le 24/04/2014).
16. <www.filmgalerie451.de/filme/milchwald/media/trailer> (consultation le 24/04/2014).
17. <www.qualiquanti.com/pdfs/affetbafilmsword.pdf> (consultation le 24/04/2014).
18. < <http://next.liberation.fr/cinema/0101497659-le-contes-n-oblige-pas-a-la-magie>> (consultation le 24/04/2014).
19. Claudia Slanar : « “This looks just like home”. À propos des non-lieux et espaces autres dans le cinéma autrichien contemporain », Blümlinger Christa (dir.) (2007), *Le Cinéma autrichien*, revue *Austriaca*, 64, citation p. 122 et 124.
20. « Tu n'es pas notre mère, tu n'as pas à chanter avec nous » [Notre traduction.]
21. < <http://next.liberation.fr/cinema/0101497659-le-contes-n-oblige-pas-a-la-magie>> (consultation le 24/04/2014).
22. *Hänsel und Gretel*, dans *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, ouvr. cité, 121. « Tous leurs soucis prirent alors fin, et ils vécurent ensemble dans une joie sans mélange. Mon conte est fini, là-bas court une souris, et qui l'attrapera, un très, très grand bonnet de fourrure s'en fera. » (Traduction de N. Rimasson-Fertin, Paris, ouvr. cité, tome 1, 104.)

RÉSUMÉS

Au début des années 2000, plusieurs jeunes réalisateurs germanophones s'emparèrent de la matière des contes pour en proposer une vision plus personnelle, articulée autour d'effets de réminiscence, de variation et d'ellipse. Notre étude se concentre sur deux exemples. Le premier est celui de *Milchwald* (Le Bois lacté) réalisé en 2003 par le jeune cinéaste allemand Christoph Hochhäusler. Dans ce long-métrage, le spectateur identifie aisément des motifs empruntés au conte *Hänsel et Gretel*, comme la forêt, l'abandon, ou la figure de la belle-mère. Il ne s'agit toutefois en rien d'une fidèle adaptation du conte : le réalisateur brouille les pistes et déstabilise le spectateur. Le film *Hotel*, de la réalisatrice autrichienne Jessica Hausner (2004), constitue le second exemple. À la différence de *Milchwald*, ce film relativement minimaliste dans son intrigue n'a pas pour point d'ancrage un conte précis mais joue avec une multiplicité de références (mythologie germanique, codes propres au genre du thriller ou du film d'horreur). À travers les deux exemples choisis, nous souhaitons montrer comment C. Hochhäusler et J. Hausner ont réussi à s'inspirer du conte, dont ils ont conservé la structure narrative simple, tout en l'enrichissant d'éléments nouveaux comme l'ambivalence des personnages ou la fin ouverte.

At the beginning of the 21th century, some junior German-speaking film-makers decided to adapt fairy tales, trying to share a personal vision of those tales by using narrative devices such as recollection, variation and ellipsis. Our study will focus on two examples. The first one is *Milchwald* (2003) by junior German director Christoph Hochhäusler. This full length movie is a

variation on Hansel and Gretel, transposed to the present. Even if familiar characters like the mean step-mother and familiar motives like woods or abandonment will easily be identified by the viewers, *Milchwald* cannot be called a faithful adaptation of Grimm's fairy tale. The second example is *Hotel*, a rather minimalistic film by Austrian director Jessica Hausner (2004). Unlike *Milchwald*, *Hotel* is not based on a single tale but rather on a great diversity of literary and cinematographic references (such as Germanic mythology, thrillers and horror films). Our purpose is to show how junior directors succeed in renewing the genre of fairy tale adaptations by adding ambiguity or an open ending.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts haben sich mehrere junge deutschsprachige Regisseure mit dem Märchenstoff auseinandergesetzt, um einen persönlicheren Blick auf diese Märchen darzubieten, der auf Verfahren wie Reminiszenz, Variation und Ellipse beruht. Unser Artikel lehnt sich an zwei Beispiele an. Das erste bildet *Milchwald*, ein Film des deutschen Regisseurs Christoph Hochhäusler aus dem Jahr 2003. In diesem Film lassen sich Elemente aus dem Märchen „Hänsel und Gretel“ leicht erkennen, wie zum Beispiel der Wald, die Kinderaussetzung oder die böse Stiefmutter. Es handelt sich jedoch keinesfalls um eine treue Verfilmung des Originalmärchens: Der Regisseur stiftet absichtlich Verwirrung und bringt den Zuschauer auf die falsche Spur. Das andere Beispiel ist *Hotel*, ein Film der österreichischen Regisseurin Jessica Hausner (2004). Im Gegensatz zu *Milchwald* bezieht sich dieser ziemlich minimalistische Film nicht auf ein bestimmtes Märchen, sondern auf eine Vielfalt von Gattungen (germanische Mythologie, Thriller oder Horrorfilm). Anhand der zwei gewählten Beispiele werden wir zeigen, inwiefern Christoph Hochhäusler und Jessica Hausner sich an die Märchen anlehnen und dabei deren einfache Erzählstruktur beibehalten, und wie sie zugleich neue Aspekte wie Ambivalenz oder ein offenes Ende hinzufügen.

INDEX

Schlüsselwörter : Film, Märchen, Adaptation, neue deutsche Welle, Berliner Schule, Enttäuschungsästhetik, Gattungverwirrung, Thriller, offenes Ende

Keywords : cinema, fairy-tales, adaptation, new wave in German cinema, Berlin School, deceptive intention, generic subversion, thriller, open ending

Mots-clés : cinéma, contes, adaptation, nouvelle vague allemande, École de Berlin, esthétique déceptive, brouillage des genres, thriller, fin ouverte

AUTEUR

ANNE-SOPHIE GOMEZ

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)