

Colloque Clermont-Ferrand 27 et 28 novembre 2014
 « Séductions et métamorphoses de la Belle au bois dormant »

**Du kitsch et de la grâce
 dans quelques illustrations de la scène du baiser de *Dornröschen***

Nous voudrions interroger ici les enjeux sémantiques et esthétiques contenus dans la scène du réveil de Dornröschen et du baiser du prince, à partir des compositions réalisées entre 1897 et 1905 par deux artistes viennois, Heinrich Lefler et Josef Urban. Ce motif du baiser est devenu presque un leitmotiv dans le répertoire des contes puisqu'il a été repris par les réécritures modernes de *Blanche-Neige*, à partir de Walt Disney, et qu'il a captivé l'imaginaire collectif au point d'être souvent sélectionné pour être une des illustrations privilégiées de la *Dornröschen* des Grimm. A travers le dialogue intertextuel qui se crée entre ces œuvres et la tradition littéraire et iconographique qui est à l'arrière-plan, il s'agira de voir comment le système esthétique de l'Art nouveau renouvelle, ou non, un certain nombre de *topoi* autour de la Belle endormie, oscillant entre un langage de la féerie, populaire et accessible à tous, et un discours original, moderniste, à partir d'un motif traditionnel.

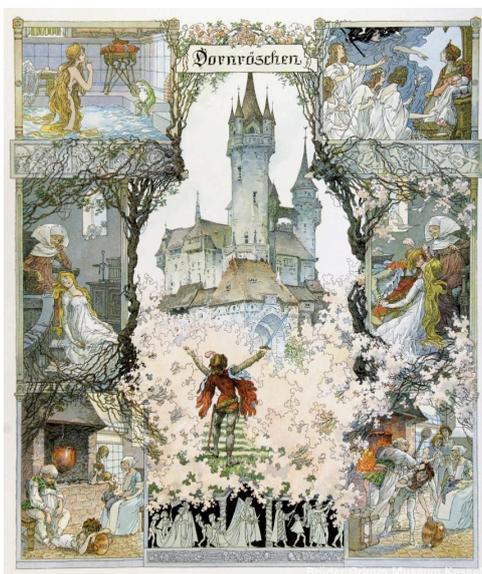
Le style Art nouveau des *Bilderbogen* et du *Märchen-Kalender* de 1905

Heinrich Lefler (1863-1919) fut peintre, décorateur de théâtre et illustrateur, et il travailla beaucoup avec son beau-frère Joseph Urban (1872-1933) qui, lui, était également architecte. Tous deux étudièrent à l'Académie des beaux-arts de Vienne et ils jouèrent un rôle notable dans le développement du *Jugendstil* viennois. Josef Urban émigra aux États-Unis en 1911, tandis que Heinrich Lefler devint professeur à l'Académie de Vienne, à un moment où Gustav Klimt était présenté comme le favori pour ce poste. A partir du répertoire des contes, tous deux réalisèrent ensemble des imagiers pour l'école et la maison (les *Bilderbogen für Schule und Haus*) à la fin des années 1890, des images de calendriers, inspirées de contes de sources variées (Grimm, Bechstein, Andersen), enfin, entre 1904 et 1912, des illustrations de livres pour enfants. Lefler composa notamment, mais seul, quinze planches pour *La Princesse et le porcher* d'Andersen, en 1897. Parmi les œuvres que l'on peut admirer au Musée Grimm, les chromolithographies illustrant les *Grimm's Märchen*, dans les *Bilderbogen* de 1897¹, ainsi que le calendrier des contes fées de 1905²,

¹ *Dornröschen* in *Bilderbogen für Schule und Haus* nr 38, 1897, rééd. en 1899.

s'inscrivent dans ce contexte culturel et esthétique de l'Art nouveau. La volonté de s'inspirer d'une culture populaire universelle, le goût pour une certaine imagerie d'Épinal très idéalisante, se mêlent aux raffinements décoratifs de l'Art nouveau. Un tel style ne recherche pas à cibler particulièrement un public enfantin par le recours à un art naïf ; bien plutôt, l'image d'Épinal transfigurée devient une œuvre d'art en soi, destinée à tous les publics. Tout en étant très lisibles, les images sont si riches et si complètes par leur construction et leurs effets de symétrie, qu'elles forment un tout autonome, une sorte de condensé du conte, pouvant se déchiffrer indépendamment du texte auquel elles renvoient et dont elles cherchent à traduire la quintessence.

Dans le cas des *Bilderbogen*, le principe est celui d'une construction habilement dramatisée, partagée entre une grande scène centrale et des médaillons ou des saynettes à cadre rectangulaire, qui entourent la scène centrale et font graviter l'action autour d'elle.



Les saynettes ciblent les principaux événements de l'histoire, et se répondent selon un système d'échos : en haut, l'heureuse prophétie de la grossesse de la reine par la grenouille se trouve placée dans un vis-à-vis avec l'annonce, au contraire macabre, de la mauvaise fée. Au centre et à gauche, la princesse, piquée par la quenouille, s'effondre et sombre dans le sommeil, tandis qu'à droite, au contraire, le baiser qui l'unit au prince suggère le réveil de la vie et le retour du dynamisme des choses et des êtres. Tout en bas, sur les côtés, sont représentés les contrepoints comiques du sommeil et du réveil de la Belle, à travers la scène du cuisinier et de son marmiton, d'abord endormis puis qui reprennent leur querelle là où ils l'avaient laissée cent ans plus tôt. Enfin, la

² Calendrier qui reprenait les illustrations éditées par Munk dans la collection « KünstlerBilderbücher » à Vienne en 1904.

procession du mariage, au centre en bas, est l'élément qui vient parachever l'effet de cadre arabesque entourant l'image centrale.

Cette image est consacrée à l'arrivée du prince, représenté de dos, et devant lequel s'ouvrent magiquement les buissons de roses. L'intensité et le dynamisme euphorisant de la scène sont signifiés par le corps dressé du personnage qui monte les marches, les bras tendus vers le ciel, son épée touchant presque les bords du château. L'effacement de toute dimension mortifère du buisson est suggéré par le grand brouillard neigeux d'un rose oranger. Ce nuage de fleurs s'oppose aux formes plus sombres des grands arbres noueux dont la fonction est de créer un autre cadre arabesque autour du château, et une structure intermédiaire entre la composition centrale et les médaillons, tout en symbolisant, aussi, peut-être, à la fois la morte saison de la nature et le sommeil de mort de la princesse. Au milieu de ce buisson floconneux, l'avancée triomphale du prince se donne donc à lire comme une explosion de vitalité naturelle et une promesse de bonheur amoureux, étant donné l'érotisme discret qui s'exprime dans le cadre arabesque : la nudité de la reine au bain, les formes féminines de Dornröschen soulignées par les plis de sa robe, enfin l'élan qui unit le couple au réveil de Dornröschen.

Le calendrier de 1905 comprend douze illustrations³ des contes de Grimm essentiellement, sauf une de Bechstein et une d'Andersen. Dans l'image consacrée à Dornröschen, malgré des éléments de composition similaires à celle de 1897, tout se resserre sur une scène unique. En dehors du baiser échangé par Dornröschen et le prince, aucun autre élément dramatique n'est figuré. Seul semble compter ce triomphe de l'amour qui est représenté, telle une apothéose profane vouée à éclipser tout le reste :



Plus épurée que dans les *Bilderbogen*, la structure en arabesques assure aussi l'unité de la composition. Un large cadre, très Art nouveau, orné d'arabesques

³ Il s'agit d'impressions colorées en similigravure.

végétales et florales, entoure le motif central représentant le couple au sein d'un paysage naturel et médiéval : on aperçoit le bas du château au fond de l'image, ainsi qu'une prairie, de la neige, et un petit bois près de la ligne d'horizon. Le cadre arabesque contient uniquement des motifs végétaux, indiquant de cette manière l'arrière-plan cosmique qui se profile derrière l'histoire humaine de Dornröschen. Les deux pans verticaux du cadre contiennent, chacun, un grand arbre au tronc très droit et très fin. Le feuillage, également stylisé, d'un vert grisé et pâle, rencontre le bord supérieur du cadre, ce qui est traditionnellement un signe de plénitude et d'infini dans la symbolique générale des arabesques. Tout en bas, nous voyons des volutes encore, qui figurent les racines des arbres, tandis que la partie médiane est occupée par des cercles dorés aux lignes très fines, ornés de petites fleurs blanches et rondes, comme des roses stylisées à six pétales réguliers. Alliant tous les niveaux cosmiques, le ciel et la terre, cette représentation arabesque suggère donc une totalité, dans laquelle chaque élément, entrelacé à tous les autres, relie l'ensemble d'un Grand Tout cosmique. Ainsi la stylisation art nouveau conserve-t-elle bien l'esprit général des arabesques traditionnelles de la Renaissance et du romantisme⁴, et l'on pense aux œuvres d'Otto Runge, *Les Heures du jour* (*Die Tageszeiten*, 1803-1810) ou *Le Petit Matin* (*Der kleine Morgen*, 1808), dans lesquelles se lit très clairement cette totalité cosmique⁵.



Indirectement, l'arabesque rencontre aussi l'esprit du *Märchen* romantique, qui était conçu par les Grimm comme un fragment du grand Tout, un élément de

⁴ Voir à cet égard *Wervandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, hrsg. Von Werner Busch u. Petra Maisak unter Mitw. von Sabine Weisheit, Petersberg, Imhof, 2013.

⁵ Bien d'autres éléments rapprochent d'ailleurs les artistes viennois de l'artiste romantique : une pensée de l'analogie entre les arts et l'ambition d'un art total (*Gesamtkunstwerk*), la valorisation des arts dits « populaires » et décoratifs (le découpage des silhouettes en papier pour Runge, l'illustration des contes pour Lefler et Urban). Voir Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P.O. Runge et C.D. Friedrich*, Rennes, P.U.R., 2008.

Naturpoesie, ainsi que l'évoquent à plusieurs reprises les préfaces de *Kinder- und Hausmärchen*, à travers les nombreuses métaphores filées : chaque conte est comme un épi de blé ou « un petit coin de champ, à l'abri de petites haies ou de buissons qui bordent le chemin », étant né « de cette source éternelle qui abreuve de sa rosée tout ce qui vit »⁶.

Cadre et composition centrale sont également unifiés par un second principe arabesque. De grandes ronces sombres, presque noires, aux épines fortement marquées, débordent de la scène figurative pour pénétrer dans l'autre espace, celui du cadre et de sa dimension allégorique. Composées de volutes stylisées, ces ronces forment deux ensembles qui créent un double ovale, au mouvement symétrique autour du couple, l'un vers le haut, l'autre vers le bas, ce qui peut là encore rencontrer les suggestions implicites du conte, c'est-à-dire la force du désir amoureux qui fait s'ouvrir, à un certain âge de la vie, le buisson de ronces. Ces lignes puissantes, partant du bas de la composition, diffusent ainsi un mouvement, une dynamique secrète, à la scène, certes intense mais statique, du baiser.

Outre l'arabesque, le cadre et le motif central s'harmonisent par le choix des coloris qui se répondent dans les deux espaces. Les couleurs choisies pour le décor naturel, en dehors du contraste créé par les ronces noires, ressortissent toutes à un camaïeu de couleurs douces, renforçant l'unité tonale de l'image : les tons pastel, le vert pâle, le blanc, les beiges et les gris estompés s'accordent au rose grisé de la robe de Dornröschen, ainsi qu'à la blancheur de son visage et de son cou. Au fond du paysage, un fin brouillard dessine la forêt et, au-delà, un ciel gris et blanc, mais assez lumineux, est en harmonie, également, avec le gris rosé du cadre et les tons de la robe de Dornröschen.

La blancheur est enfin une composante unificatrice. Certes, Dornröschen n'est pas en robe blanche, bien différenciée en cela de la Blanche-Neige des mêmes artistes, mais cependant les fleurs blanches et la neige abondante (motif ajouté par rapport au texte lui-même, mais récurrent dans le calendrier, puisqu'on le retrouve dans les illustrations de *Sneewittchen*, de *Hänsel et Gretel*, de *Schneeweißchen und Rosenrot*) réalisent un second principe d'harmonie. Ce motif ajouté crée bien évidemment aussi des échos avec les autres contes de Grimm, dans lesquels ils forment des *leitmotive*, des principes poétiques privilégiés (dans *Sneewittchen* mais aussi dans *Aschenputtel*, *Frau Holle*, *Die drei Männlein im Walde*...). Dans le décor inventé par Lefler et Urban, la neige forme un épais tapis sur le sol où se tient le couple, et elle déborde largement sur la bande inférieure du cadre, comme si elle s'étendait sur les rebords d'une fenêtre ouverte ou d'un édifice permettant à un spectateur extérieur de contempler la scène. Les fleurs blanches, au centre, forment quant à elles un buisson très dense que l'on peut comprendre comme une forme de *coincidentia oppositorum* à la fois hivernale et printanière. Ces lumineux buissons évoquent

⁶ Préface de 1819, in *Kinder- und Hausmärchen*, hrsg. von Heinz Rölleke, Reclam, 2001, Band I, p. 15-24 ; trad. fr. Natacha Rimasson-Fertin, *Contes pour les enfants et la maison*, éd. José Corti, 2009, t. I, p. 472, 474.

sans doute, parallèlement à la virginité de l'amour naissant, le réveil de Dornröschen associé à celui du printemps, comme dans le mythe de Perséphone et de Demeter, dont le conte-type peut garder des éléments latents. Et ils effectuent enfin la transition sémantique et spatiale entre la neige hivernale et la verte prairie qui ouvre l'horizon à l'arrière-plan.

Quant à la composition centrale, elle mêle une imagerie médiévale à cette utilisation moderniste et épurée de l'arabesque. Ces éléments médiévaux se distribuent sur le décor et les personnages, les murs du château fort aperçus partiellement au fond de l'image, et les costumes des deux personnages, en particulier la lourde cote de maille, la grande épée et la couronne d'or du prince. Cet effet de pseudo-ancrage historique, ainsi que le costume guerrier du personnage masculin, sont portés à un degré extrême de stylisation et d'idéalisation. Car tous les signes semblent ne converger que vers un unique discours, l'érotisation tendre de la scène, et la fusion amoureuse, dans le baiser ; érotisation qui est accrue par le dimorphisme sexuel que l'imaginaire du second XIXe siècle s'est souvent plu à accentuer, la gracilité de Dornröschen contrastant avec la puissance physique du prince. Comme dans le genre même du conte dont c'est une des fonctions principales, le « principe de réalité » (ici le sémantisme guerrier, le prince en tenue de combat) semble s'effacer derrière la victoire du « principe de plaisir » la toute-puissance du rêve d'amour supprimant, au niveau de l'imaginaire, le cortège de malheurs ou de fatalités existentielles que le réel historique entraîne habituellement avec lui. Un miracle se produit donc, celui de l'harmonie des contraires, dans un moment où la grâce féminine et la force guerrière pourraient s'unir au sein de l'humanité en supprimant de manière irréaliste toute idée de violence. Dornröschen se tend de tout son corps vers ce baiser qui la ploie en arrière, laissant voir les délicats contours de son visage et de son long cou de cygne, tandis que prince, beaucoup plus grand et plus fort que sa compagne, penché sur elle comme pour l'envelopper de son désir, exprime une virilité guerrière qui serait capable de s'absorber entièrement, pendant ce moment magique, dans la fascination amoureuse et la tendresse.

Du kitsch et de la grâce

C'est à ce niveau qu'une question surgit : la stylisation de la silhouette gracieuse de Dornröschen, les tons pastel et l'imagerie médiévale ne font-ils pas courir à l'œuvre de Lefler et Urban ainsi qu'à l'univers des contes qu'ils célèbrent, le risque du kitsch et de la stéréotypie ? L'indéniable séduction de cette épure très harmonieuse n'a-t-elle pas pour contrepartie une idéalisation un peu trop univoque et une exaltation simplificatrice de l'univers des contes ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous pouvons nous appuyer sur les définitions plurielles, mais complémentaires, qui ont été proposées du kitsch

par Walter Benjamin dans un fragment de 1927⁷, par Hermann Broch dans *Dichten und Erkennen*⁸ puis par Gillo Dorfles⁹ et enfin par Céleste Olalquiaga dans *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIXe siècle*¹⁰. Gilles Dorfles rappelle une des origines possibles du terme, qui viendrait du verbe allemand *verkitschen* (brader). Le kitsch serait alors « une représentation pseudo-artistique », tombant dans le mauvais goût, et « remplaçant une puissance [d'invention] formelle manquante par des attraits imaginaires inhérents au sujet : érotiques, politiques, religieux, sentimentaux »¹¹. Pour Walter Benjamin, qui fut sans doute l'un des premiers à identifier le concept, le kitsch dans « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », suppose une perte d'aura, un état dégradé du rêve, qui devient objet de consommation banalisé, tangible et facilement reproductible à partir d'un ensemble de recettes appliquées mécaniquement à l'art, faute de fantaisie propre. Selon Hermann Broch enfin, un autre trait définitoire du kitsch repose sur la réduction de la complexité problématique du réel au sein de représentations intensément flatteuses mais aussi volontairement simplifiées, en vue de captiver l'attention d'un public en annulant son sens critique. Pour l'écrivain, le *kitsch* se rapproche du « tape-à-l'œil », et repose sur une reconstruction imaginaire, inauthentique et utopique, du monde, sur la réduction d'enjeux socio-politiques à des réalités purement esthétiques. Le risque du kitsch est d'élever (et en même temps de réduire) toute réalité au rang d'apparence esthétique. On ne dépeint pas le monde tel qu'il est, mais tel que l'on voudrait qu'il soit. Au fond, le kitsch pourrait s'apparenter à une féerie à bon marché, à un miroir flatteur et mensonger, voire manipulateur. Il esthétise aussi volontiers le passé, l'érigeant en refuge idyllique où prévaudraient encore des « conventions solides ». Et Hermann Broch de rappeler comment la nostalgie romantique a cherché un apaisement artificiel à travers les romans de chevalerie et l'idéalisation du monde médiéval.

Céleste Olalquiaga, quant à elle, prolonge cette réflexion, mais en mettant en relief au contraire ce qu'il y eut aussi de fondamentalement poétique dans le kitsch du XIXe siècle, « enchantement auquel on succombe volontiers »¹² et qui serait le produit d'une sensibilité à un monde perdu (elle prend comme exemples le Crystal Palace de Londres, la grotte de Vénus dans le château de Louis II de Bavière à Linderhof, le Nautilus imaginé par Jules Verne). Le kitsch recrée de

⁷ « Kitsch onirique », in *Œuvres II*, trad. fr. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

⁸ *Création littéraire et connaissance* [1955], trad. fr. A. Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

⁹ Que le kitsch puisse être également le triomphe du mauvais goût est développé par l'ouvrage de Gillo Dorfles, *Il Kitsch, antologia del cattivo gusto*, Milan, Gabrielle Mazzotta ed., 1968 ; trad. Fr. *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, Paris, Editions Complexe, 1968.

¹⁰ *The Artificial Kingdom. A Treasury of The Kitsch Experience*, New York, Pantheon Books, 1998, trad. Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubret, révisée par l'auteur, Fage éditions, 2013.

¹¹ *Op. cit.*, p. 19.

¹² *Op. cit.* p. 89.

« manière mélancolique et exaltée », par l'artifice, « des expériences qui n'existent plus que comme souvenirs ou comme fantasmes »¹³, écrit-elle.

Or ne voit-on pas à l'œuvre ici ces divers principes du kitsch, la reproductibilité, « l'enchantement auquel on succombe facilement », enfin la réduction utopique de la complexité du réel ?

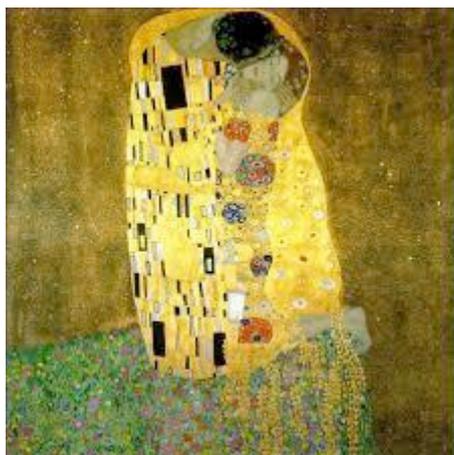
En réalité, la question de la reproductibilité et de l'imitation facile ne se pose pas. Car ce serait une erreur de confondre la valorisation des arts dits « populaires » et « décoratifs », valorisation qui va de pair avec une réelle démocratisation de la culture (ce qui faisait partie des ambitions de l'Art nouveau¹⁴), avec la reproduction facile de recettes, avec l'absence de fantaisie. Dans les chromolithographies des deux artistes, le raffinement des arabesques est tel que chaque image repose sur un système décoratif propre et qu'il n'y a jamais reduplication des mêmes motifs, mais au contraire, à chaque fois invention originale et système de signes unique.

C'est donc peut-être surtout (et seulement) à partir de la question de la réduction utopique de la complexité du réel qu'il faudrait interroger l'illustration de *Dornröschen*, car cette réduction semble assez facilement décelable dans la représentation de l'amour, et dans l'effacement de la violence socio-historique qui est dans un même mouvement à la fois posée par le costume guerrier du prince et annulée par l'extrême tendresse du personnage. Dans ce cadre, une comparaison avec d'autres illustrations du même sujet permettra peut-être de démêler ce qui peut, effectivement, s'apparenter à une forme de kitsch, et ce qui, au contraire, relève du dépassement des stéréotypies, et explique aussi l'indéniable séduction de l'image.

Un détour par *Le Baiser* de Gustav Klimt, réalisé quatre ans environ après la composition de Lefler et Urban, en 1907-1908, pourrait mettre en relief certains effets de sens. Gustav Klimt était lui aussi inspiré par l'Art Nouveau et évoluait dans les mêmes milieux que les deux artistes, même s'il est difficile de savoir si la composition de Lefler et Urban a pu jouer un rôle dans le choix du Klimt. Mais, en dehors même de toute filiation, la comparaison entre ces deux versions de l'Art Nouveau montre à la fois un certain nombre d'affinités et des différences radicales.

¹³ *Ibid.* quatrième de couverture.

¹⁴ Voir à ce propos *Grimms Märchen und der Jugendstil*, hrsg. von Michael Fuhr, Flensburg, Museumberg, 2012.



En premier lieu, l'illustration de Dornröschen semble aussi intensément tendue vers la représentation exclusive de l'union amoureuse que *Le Baiser*. Dans les deux scènes, les personnages sont placés dans un cadre si stylisé et si archétypal qu'il évacue pratiquement toute représentation du monde extérieur. Les visages des amants de Klimt se détachent sur un fond d'or et de fleurs qui annule toute dimension référentielle. Les fleurs suggèrent une sorte de jardin d'éden, de huis clos paradisiaque. Et le fond doré ne peut que rappeler le sens mystique conféré à l'or dans l'iconographie religieuse. Cette superposition des codes religieux et de la scène d'amour profane renforce la sacralisation implicite de l'union charnelle, portant celle-ci à son maximum d'éblouissement visuel et d'intensité émotionnelle. Dans les deux compositions également, la configuration des corps présente certaines similitudes, notamment la pose symbolique, non réaliste sur le plan spatial, des personnages féminins qui sont à la fois dressés et agenouillés. Et nous rencontrons un peu le même type de dimorphisme sexuel, qui insiste d'un côté sur la douceur ou la finesse du personnage féminin, et de l'autre sur la puissance physique du personnage masculin.

Pourtant, une différence fondamentale demeure entre les deux compositions, et c'est peut-être dans cette différence que réside la dimension kitsch, si kitsch il y a, de l'œuvre de Lefler et Urban. Car si le huis-clos fonctionne de manière assez semblable, le principe d'idéalisation n'est pas le même. Tandis que les tons systématiquement pastel choisis par Lefler et Urban adoucissent la scène à l'extrême, le tableau de Klimt, aux coloris beaucoup plus intenses et contrastés, réintroduit dans la symbolique édénique une vision du couple qui maintient finalement une certaine complexité existentielle. La blancheur presque uniforme du visage du personnage féminin contraste avec la représentation de son amant. Lui est très brun, et ses mains puissantes, aux os saillants, sont mises en relief par des traits sombres, qui soulignent un geste presque violent de possession amoureuse. De même, les lignes anguleuses, fortement tracées, du profil renforcent la tension du visage. Tout se passe au fond comme si les polarités sexuelles renvoyaient mystérieusement à des essences profondément différentes. Bien des signes convergent pour placer le

personnage féminin dans une posture d'abandon presque sacrificiel. Ses lèvres sont fermées, ses yeux sont clos, et son visage est comme figé dans une sorte de gravité presque douloureuse. Le traitement symbolique et non réaliste de la position des corps renforce cette opposition entre l'amant et l'amante. La femme semble à la fois allongée et agenouillée, dans une position d'orante ou d'implorante, tandis que le corps de l'homme s'inscrit de manière plus univoque dans la verticalité et la maîtrise. Enfin, se dégage aussi une opposition au sein des couleurs et des formes. Une certaine violence symbolique est de ce fait inscrite dans les motifs stylisés, rectangulaires et noirs, qui enveloppent le personnage masculin, et contrastent avec ceux qui sont associés au personnage féminin. Là, dominant les lignes courbes, les éléments floraux et les couleurs plus claires. Ainsi, tout en étant placé dans un cadre édénique, comme en dehors du monde et en dehors du temps, le couple de Klimt ne traduit pas complètement une vision paradisiaque de l'amour. Ces forts contrastes suggèrent peut-être, au fond, que le sentiment de la mort ou de la violence reste encore secrètement au cœur de ce paradis.

Au contraire, dans l'image de Lefler, la force physique et la virilité guerrière du prince sont assez uniformément lissées par le camaïeu, et même les puissantes ronces perdent leur charge de violence potentielle du fait de leurs lignes harmonieuses, enveloppantes, et de leur extrême stylisation. L'univers érotique et sentimental que veulent donner à voir Lefler et Urban, à travers le conte, ne serait-il donc que douceur et tendresse ?

Du kitsch et de son dépassement chez Lefler et Urban

En réalité, il semble aussi que, grâce à d'autres composantes de l'image, le risque du kitsch ou d'une dénaturation kitsch de l'univers général des contes, est à la fois limité et dépassé. En effet, le propre du kitsch se situe dans l'uniformisation de signes orientés vers une représentation monologique. Le kitsch tend à une sorte d'absolutisation d'un discours idéalisant et flatteur, en cherchant à effacer tout renvoi à ce que la réalité peut avoir de difficile et de problématique. Il cherche ainsi à créer la fascination par le faux, à imposer l'idée d'un absolu indépassable, figé dans sa perfection, et en même temps atteint sans difficultés. Or nous ne sommes pas dans une vision monologique et uniformisante, ni dans la simple stéréotypie. En effet, tout en atténuant certes profondément tous les signes d'une violence potentielle, ce que ne font jamais les contes en eux-mêmes dans leur morphologie générale, l'image a su trouver une dynamique et une originalité qui lui sont propres, et qui lui permettent d'échapper à un certain nombre de représentations convenues. C'est ici qu'il faut souligner le choix fait par les deux artistes de mettre en valeur ce qui se passe *après* le réveil de la Belle et non avant. Car c'est toute la tradition picturale du *topos* de la belle endormie qui est court-circuitée, alors que ce *topos* a été et reste le motif privilégié de la tradition iconographique. Rose d'épine comme la Belle au bois dormant de Perrault sont en effet très souvent

représentées couchées et endormies, et les images choisissent particulièrement d'érotiser le sommeil de la jeune fille, alors que le texte des Grimm, en réalité, se limite à une grande économie de moyens, et évoque, de manière équilibrée, l'immobilité du sommeil et le retour de l'action et de la vie :

Da lag es und war so schön, daß er die Augen nicht abwenden konnte, und er bückte sich und gab ihm einen Kuß. Wie er es mit dem Kuß berührt hatte, schlug Dornröschen die Augen auf, erwachte und blickte ihn ganz freundlich an. Da gingen sie zusammen herab, [...]

Elle était allongée là et elle était si belle qu'il était incapable de détourner les yeux ; il se pencha et lui donna un baiser. Aussitôt que ses lèvres l'eurent effleurée, Rose d'épine ouvrit les yeux, se réveilla et le regarda très gentiment. Ils descendirent ensemble de la tour ; [...].¹⁵

Chez Perrault, on le sait, la scène du réveil n'est pas introduite pas un baiser mais est évoquée en termes de resplendissement divin, auquel succède ensuite le traitement humoristique de deux expressions subjectives et contradictoires du temps, qui créent un réemploi décalé et parodique du *topos* amoureux du coup de foudre :

Il entre dans une chambre toute dorée, et il voit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin. Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement était venue, la princesse s'éveilla ; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre :

“Est-ce vous, mon prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre.”

On le voit, si les textes, dans leur déroulement dégiétique, peuvent s'attarder sur le retour à la vie de la princesse, à travers son regard et ses paroles, la mise en images, elle, sélectionne davantage la passivité du sommeil. Au regard des textes, l'accent mis sur le *topos* de la belle endormie, comme quintessence du conte ne relève donc peut-être pas d'une totale évidence, mais plutôt d'un choix fasciné pour ce moment d'abandon, propice au plaisir de voir sans être vu, à la jouissance sans angoisse de l'objet du désir, à travers la contemplation érotisée.

Quelques exemples iconographiques pourront rendre sensible la prédominance de cette topique. Dans les illustrations du XIXe siècle et du XXe siècle, qu'il s'agisse de *Dornröschen* ou de *La Belle au bois dormant*, revient avec une belle constance le sommeil de la princesse¹⁶. Gustave Doré pour Perrault en 1867, Walter Crane en 1882 pour la version Grimm, Edwards Burne-Jones en 1886 et 1890, Herbert Cole en 1906 (in *Fairy-Gold : A Book of Old English Fairy Tales*), Warwick Goble en 1913, Kay Nielsen également en 1913, nous offrent des versions de la belle endormie :

¹⁵ *Kinder- und Hausmärchen*, hrsg. Von Heinz Rölleke, Reclam, 2001, Band I, p. 260 ; trad. fr. Natacha Rimasson-Fertin, *Contes pour les enfants et la maison*, éd. José Corti, 2009, vol. I, p. 284.

¹⁶ Au-delà du personnage de la Belle au bois dormant, le *topos* de la belle endormie reste un sujet de prédilection de la peinture moderne, comme l'atteste l'ouvrage de Véronique Serrano, Jean Clair *et alii*, *Les Belles Endormies de Bonnard à Balthus*, Catalogue d'exposition du Musée Bonnard, Silvana Editoriale, 2014.



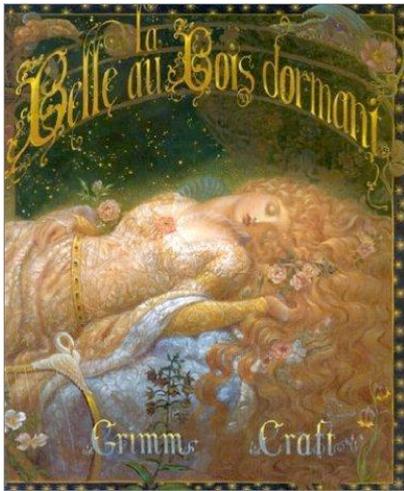
Herbert Cole

Kay Nielsen

Dans les albums contemporains, le motif donne souvent lieu à des illustrations de pleine page, voire de double page, ce qui montre bien qu'il s'agit encore d'une structure forte de notre imaginaire collectif. Même Roberto Innocenti, dont on connaît pourtant les audaces et l'originalité, compose en 1985, dans une réécriture de *La Belle au bois dormant* version Perrault, une double page pour l'incontournable scène¹⁷. Enfin, le comble du kitsch semble atteint dans l'album récent des Craft, publié à Los Angeles en 2012 puis en 2014 en France (Minedition). L'ouvrage est présenté comme un album consacré au conte de Grimm, mais le texte est une réécriture libre, mêlant la trame narrative des Grimm à des emprunts ponctuels à Perrault¹⁸ et à des détails ajoutés. L'illustratrice, Kinuko Craft, qui s'est spécialisée dans la *fantasy* et les albums de contes, a déjà réalisé dans une veine similaire un album consacré à *Cendrillon*, et un autre aux *Douze princesses aux souliers usés par la danse*. Dans *La Belle au bois dormant*, la belle endormie occupe toute la première de couverture, et cette scène est répétée et amplifiée dans la dernière double page qui représente le prince penché sur la jeune fille.

¹⁷ Les illustrations de Roberto Innocenti accompagnent notamment une réécriture de *La belle au bois dormant*, publiée d'abord en anglais dans *Spells and Bindings*, Time-Life Books, USA, 1985, puis en français dans *Les Mondes enchantés. Charmes et maléfices*, trad. de l'anglais par Claude Carme, Belgique, Bruxelles, Editions Time-Life, 1986.

¹⁸ La princesse s'appelle Aurore, la bonne fée intervient en arrivant au château sur un chariot de feu tiré par des dragons.



La surcharge décorative et l'excès baroque favorisé par les emprunts à Perrault, la robe, le lit et l'espace de la chambre couverts de roses, l'immense chevelure blonde, la pose abandonnée de la dormeuse, enfin la lumière intense et dorée qui enveloppe le tout, sont bien différents à la fois de la simplicité narrative de la version Grimm et du dynamisme singulier que Lefler et Urban ont imprimé au traitement de leur sujet et de leur personnage féminin. Chez les deux artistes, la scène exprime avant tout l'élan qui porte Rose d'épine et le prince l'un vers l'autre. La représentation du personnage féminin participe fortement à cette dynamique qui traduit une certaine fougue juvénile et qui contribue à déjouer en partie les stéréotypes de genre, malgré le dimorphisme sexuel très prononcé. Le "dialogue intertextuel" avec la tradition iconographique est donc, sur ce plan, particulièrement « différentiel », tout en ne trahissant pas l'esprit profond du conte qui peut signifier, au niveau de la symbolique générale, l'éveil de la jeune fille à l'amour physique, après la période de latence de l'enfance.

Arabesque allégorique et sublimation

De plus, chez Lefler et Urban, l'élan amoureux de Rose d'épine semble en accord profond avec la cosmicisation de la scène ; il correspond au réveil d'une nature printanière, et déjà verdoyante, qui contraste avec la neige hivernale. Tout se passe donc comme si c'était précisément cette vitalité naturelle, humaine et cosmique, qui faisait sortir le couple du buisson de ronces enchevêtrées qui est à leurs pieds. Et si l'on s'attarde sur ce détail, l'on constate que l'image n'évacue peut-être pas complètement une certaine présence de la violence, comme concentrée et presque cachée dans la composition. Malgré leurs volutes harmonieuses, les ronces forment en effet dans leur partie centrale et inférieure un réseau de branches enchevêtrées et de pointes acérées, qui concordent avec la dimension mortifère de la végétation évoquée par le texte des Grimm :

[...] also daß von Zeit zu Zeit Königssöhne kamen und durch die Hecke in das Schloß dringen wollten. Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten fest zusammen, und die Jünglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder losmachen und starben eines jämmerlichen Todes.

[...] il venait de temps en temps des fils de roi qui tentaient de pénétrer dans le château à travers la haie d'épines. Mais ils n'y parvenaient pas, car les épines les retenaient comme si elles avaient des mains, et les jeunes gens y restaient accrochés sans réussir à se dégager, et ils périssaient d'une mort misérable.¹⁹

Dans le texte, cette dimension mortifère des ronces touche uniquement les personnages masculins, pour lesquels la pénétration (évidemment également au sens érotique) reste interdite et dangereuse. Dans l'image, les connotations semblent beaucoup plus générales, mais l'on pourrait assez aisément déchiffrer dans ces ronces noires placées au pied des amants la présence à la fois affirmée et dépassée de toutes les fatalités du réel qui menacent d'enfermer et de déchirer le couple humain. Comme dans l'usage allégorique que le romantisme fit de l'arabesque (l'on pense à nouveau à Otto Runge), un principe de sublimation et d'harmonisation miraculeuse des contraires se produit ici. Chez Runge, le dynamisme métamorphosant et cyclique de la Création divine fait naître le céleste du terrestre, le jour de la nuit, la spiritualité de la matière. Chez Lefler et Urban, c'est la vitalité juvénile de l'amour qui semble surgir des ronces en défiant et en annulant leur action funeste. On constate par exemple que la robe de Dornröschen recouvre ces ronces sans être déchirée, comme si c'était aussi le grand pouvoir du conte que de déposer de la douceur sur les aspérités du monde, dans une magique *concordia oppositorum*. De même, dans le texte des Grimm, la terrible haie d'épines qui empêchait tout passage se métamorphose en « quantité de belles et grandes fleurs qui s'écart[ent] d'elles-mêmes ». L'arabesque qui organise l'image entre donc en résonance avec la morphologie générale des contes, dans laquelle s'inscrivent à la fois l'expression du malheur et l'entrée en scène des puissances réparatrices.

De plus, tandis que chez Klimt la polarisation entre le don de soi et la possession de l'autre, la noirceur et la blancheur, les lignes anguleuses et les lignes courbes, traduisent une ontologie intemporelle et un peu mystique de l'amour, chez Lefler et Urban au contraire, les polarités pourtant elles aussi bien visibles, sont en même temps allégées par ce principe de sublimation qui fait sortir de la noirceur et de la dureté des ronces une blancheur immaculée et très aérienne, celle des fleurs, et une douceur humaine à l'unisson de cette douceur cosmique. A ce niveau, les effets d'échos, de rimes internes que l'on voit se mettre en place dans les éléments dorés de l'image renforcent plutôt l'idée d'unité ontologique que de dualité : la chevelure d'une blondeur rousse et lumineuse du personnage féminin répond à la couronne dorée du personnage masculin, les fins lisérés, également dorés, de la robe forment des courbes s'élevant à la verticale, parallèlement à la puissante épée, de la même couleur, que porte le prince à sa ceinture. Et la résille sombre qui retient la chevelure est comme l'équivalent féminin des mailles qui protègent la tête du prince.

¹⁹ *Kinder- und Hausmärchen, op. cit.* Band I, p. 259 ; trad. fr., t. I, p. 283.

Ce triomphe de l'amour n'est-il pas alors interprétable également comme une métaphore du triomphe de la beauté ? Ce qui nous est offert dans l'image peut être lu, à un niveau plus auto-référentiel, comme un double ou un triple accomplissement : celui du désir juvénile et de surcroît du désir féminin (ce qui est en soi une audace particulière dans le contexte de la culture viennoise des années 1900²⁰), mais aussi, à travers lui, celui du triomphe de la vie sur la mort, et sans doute aussi de la beauté sur le chaos du monde. La stylisation des formes et l'harmonisation des coloris, l'esthétisation systématique des motifs, finit par subsumer, semble-t-il, tous les autres sémantismes. Et peut-être ces volutes, ces effets de symétrie et de rimes internes ne signifient-ils rien d'autre que la victoire soudaine d'une harmonie réalisée par l'art, par le pouvoir du conte et de l'image. Cette harmonie est offerte à la contemplation de tous à travers la fenêtre de l'art, de même que les personnages sont placés sur le rebord du cadre arabeque, dans une sorte d'apesanteur irréaliste, comme dans une fenêtre d'où le monde ordinaire pourrait les contempler. Et nous restons séduits par ce moment de grâce, cet « esprit d'enfance » au sens baudelairien, qui semble à la fois très proche et un peu lointain, habitant dans des régions autres et séparées, propres au merveilleux du conte. Walter Benjamin regrettait qu'avec la dégradation kitsch de l'art inscrit et instrumentalisé dans les objets banals du quotidien, « le rêve n'ouvr[ît] plus sur des lointains d'azur »²¹. Ici, au contraire, le familier et le lointain se confondent pour ouvrir sur un rêve d'une pureté extrême, celui d'un instant magique qui n'aurait pas de fin.

Dominique Peyrache-Leborgne
Université de Nantes

²⁰ Michael Pollak rappelle à ce propos « la sévérité avec laquelle les familles de la haute société trait[ai]ent leurs filles », et il cite à ce sujet S. Zweig qui écrivait dans ses *Mémoires* : « Notre siècle [...] éprouvait la sexualité comme un élément anarchique, comme une cause de désordre qui ne se laissait pas incorporer dans son éthique et qu'on ne devait pas laisser paraître au grand jour [...] » In *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1992, p. 158, 160.

²¹ « Kitsch onirique », *op. cit.*, p. 7.