

Transcr(é)ation



Deux adaptations des contes de Grimm : entre surnaturel et épreuves de sang Blanche-Neige et les sept nains (Disney) et La Jeune Fille sans mains (Laudenbach)

Grimm's Adaptations: Between Surnatural and Blood Challenges

Snow White and the Seven Dwarfs (Disney) and The Young Woman Without Hands (Laudenbach)

Vanessa Besand

Volume 6, Number 1, 2025

L'animation
L'animation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1117453ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.20172>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Besand, V. (2025). Deux adaptations des contes de Grimm : entre surnaturel et épreuves de sang : Blanche-Neige et les sept nains (Disney) et La Jeune Fille sans mains (Laudenbach). *Transcr(é)ation*, 6(1), 1–18.
<https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.20172>

Article abstract

There are many adaptations of fairy tales in animated film. This article looks at two very different animated adaptations of two tales by the Brothers Grimm: Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) and Sébastien Laudenbach's *The Girl with No Hands* (2016). Beyond the technical and artistic differences between the two films, the aim is to study the relationship between the two filmic adaptations and the representation of violence. While Disney's adaptation seeks to erase all traces of blood and violence in favor of the supernatural, to the detriment of the original tale, Laudenbach's adaptation is faithful to the source text in this respect, even if it means using very little magic.

© Vanessa Besand, 2025



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Deux adaptations des contes de Grimm : entre surnaturel et épreuves de sang – *Blanche-Neige et les sept nains* (Disney) et *La Jeune Fille sans mains* (Laudenbach)

VANESSA BESAND

Université Bourgogne Europe

RÉSUMÉ

Les adaptations de contes sont nombreuses dans le cinéma d'animation. Cet article s'intéresse à deux adaptations animées très différentes de deux contes des frères Grimm : Blanche-Neige et les sept nains (1937) de Walt Disney et La Jeune Fille sans mains (2016) de Sébastien Laudenbach. Au-delà des différences techniques et direction artistique des deux films, il s'agit d'étudier le rapport à la représentation de la violence qu'ils entretiennent. Si l'adaptation de Disney cherche à gommer toute marque de sang et à atténuer la violence au profit d'un déploiement du surnaturel, au détriment même du conte d'origine, celle de Laudenbach se veut en revanche fidèle sur ce point au texte source, quitte à très peu recourir à la magie.

Mots clés : *adaptation · animation · conte de fées · Disney · Laudenbach*

Introduction

Les adaptations cinématographiques de contes sont fréquentes, notamment dans le cinéma d'animation. Que l'on songe aux longs-métrages de Walt Disney, dans lesquels la figure de la princesse est omniprésente¹, au cinéma de Michel Ocelot² ou, si l'on remonte dans le temps, au très beau film en papier découpé de Lotte Reiniger, *Les Aventures du prince Ahmed (Die Abenteuer des Prinzen Achmed, 1926)*. Cela tient notamment à un préjugé : le genre du conte et la technique de l'animation seraient tous deux destinés aux enfants. En ce qui concerne les contes des frères Grimm, publiés en sept versions successives, augmentées et révisées, entre 1812 et 1857, leur réception est en partie programmée pour les enfants, comme le titre de l'ouvrage l'indique : *Kinder und Hausmärchen (Contes de l'enfance et du foyer)*. Non seulement les contes font grandir les enfants, mais ils sont aussi l'âme du foyer car chacun, dans la famille, peut jouir de leur poésie simple et s'enrichir de leur vérité. Toutefois, bien qu'il s'adresse *a priori* à un lectorat jeune, le conte reflète parfois une vision du monde très sombre, dont la violence, tant physique que psychique, n'est pas absente. Dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim affirme que le but des contes n'est pas de rendre la vie plus facile à l'enfant, mais de le rendre capable d'accepter la nature problématique de l'existence :

La culture dominante, en ce qui concerne particulièrement les enfants, veut faire comme si le côté sombre de l'homme n'existait pas, et elle affecte de croire en un « méliorisme » optimiste. La psychanalyse elle-même est censée avoir pour but de rendre la vie facile... ce qui n'était pas du tout dans les intentions de son fondateur. Elle a été créée pour rendre l'homme capable d'accepter la nature problématique de la vie, sans se laisser abattre par elle et sans recourir à des faux-fuyants. Le précepte de Freud est que l'homme ne peut parvenir à donner un sens à son existence que s'il lutte courageusement contre ce qui lui paraît être des inégalités écrasantes.

Tel est exactement le message que les contes de fées, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant : que la lutte contre les graves difficultés de la vie est inévitable et fait partie intégrante de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et

¹ De *Cendrillon (Cinderella, 1950)* à l'incontournable *Reine des neiges (Frozen, 2013)*, en passant par *La Belle au bois dormant (Sleeping Beauty, 1959)*, *La Petite Sirène (The Little Mermaid, 1989)*, *Raiponce (Tangled, 2010)*, entre autres.

² *Princes et Princesses (2000)* ; *Les Contes de la nuit (2011)* ; *Ivan Tsarévitch et la Princesse Changeante (2016)* ; *Le Pharaon, le sauvage et la princesse (2022)*.

souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire³.

En ce sens, les contes ne sont en aucun cas des histoires sécurisantes. Ils cherchent avant tout à poser les problèmes existentiels en termes brefs et précis, en simplifiant les situations, en dessinant nettement les personnages et en laissant de côté les détails, de manière à mettre en valeur la représentation et l'affrontement des problèmes. Une telle visée montre bien que l'adresse à un jeune public n'interdit nullement la description d'actes violents, parfois même difficilement soutenables.

Nous aimerions nous pencher sur cette question de la représentation de la violence en étudiant deux adaptations animées, éloignées dans le temps, de deux contes des frères Grimm : celle, très célèbre, du non moins célèbre conte *Schneewittchen* (*Blancheneige*⁴), *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blanche-Neige et les sept nains*) par les studios Disney en 1937 ; et celle, française et beaucoup plus contemporaine, de *Das Mädchen ohne Hände* (*La Jeune Fille sans mains*) de Sébastien Laudenbach en 2016, au titre identique dans sa traduction française à celui du conte originel. Si les deux contes comme les deux films présentent une jeune fille en détresse et en fuite dont ils font leur héroïne, et s'ils reprennent tous deux l'essentiel de la trame narrative du conte, restant ainsi assez fidèles au récit littéraire, nous verrons cependant que les deux adaptations, très différentes dans leur technique de dessin respective, le sont tout autant dans leur rapport à la violence, pourtant très présente dans les deux contes, et parallèlement, dans leur rapport au surnaturel, qui est implicitement relié à la question de la représentation de cette violence.

Deux parcours d'apprentissage divergents

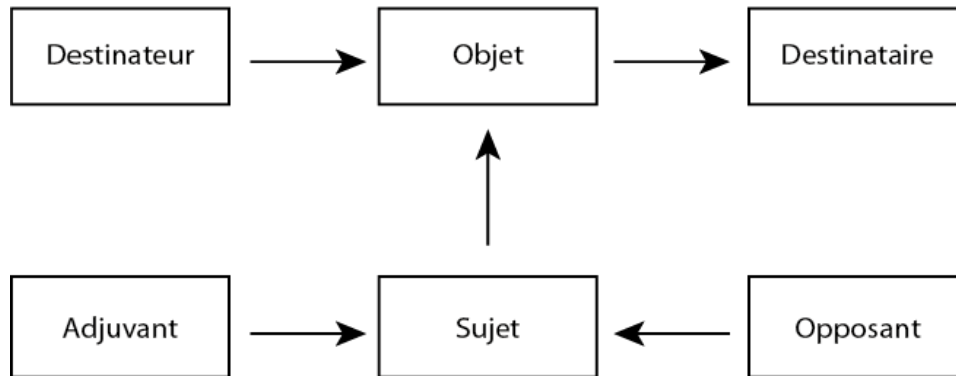
Les contes suivent un schéma actantiel classique, si l'on reprend les analyses d'Algirdas Julien Greimas, à la suite de celles de Vladimir Propp, dans *Sémantique structurale* (1966)⁵. Le schéma de Greimas est axé sur l'objet du désir

³ Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1999, traduit de l'anglais par Théo Carlier, p. 19-20.

⁴ Précisons tout de suite les choix qui ont été faits dans cet article en matière d'orthographe pour ce conte et son personnage éponyme. Le titre du conte des Grimm en traduction française sera orthographié *Blancheneige*, de même que le prénom de l'héroïne, « Blancheneige » (nous respectons ici le choix de la traductrice Marthe Robert dans l'édition Folio), tandis que le titre du film de Disney en traduction française le sera sous la forme *Blanche-Neige*, de même que le prénom traduit du personnage, « Blanche-Neige ».

⁵ Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.

recherché par le sujet. Si le sujet vise ainsi un objet, il est aidé dans sa quête par des adjuvants et gêné par des opposants. Un destinataire lui confie la mission à accomplir au départ, et l'action profite ultimement à un destinataire. Le schéma s'organise donc autour de six actants, selon trois lignes de force (sujet / objet sur une ligne verticale, adjuvants / opposants et destinataire / destinataire sur deux lignes horizontales) :



Greimas reprend à Propp l'idée que les personnages du conte sont avant tout définis par une fonction et qu'ils ont donc un rôle précis à jouer dans l'action. Pourtant, dans les contes des frères Grimm, et tel est le cas dans les deux qui nous intéressent ici, le héros ou l'héroïne ne fait pas l'action, il ou elle la subit, du moins au départ. Blancheneige comme la jeune fille sans mains (qui ne porte pas de nom) subissent ainsi l'action, de sa belle-mère pour Blancheneige, de son père et du diable pour la jeune fille. Elles se retrouvent contraintes à fuir un univers familial devenu hostile, voire mortifère. En ce sens, elles sont très peu des « actants » au sens proppien du terme, l'actant ayant toujours une fonction narrative⁶. Si l'on fait de Blancheneige le sujet en suivant le schéma de Greimas, l'on constate rapidement que celui-ci ne fonctionne que fort mal, car Blancheneige n'a pas de désir, pas de quête. Elle cherche seulement à échapper aux assauts répétés de sa belle-mère, jalouse de sa beauté. Dans ce conte, la reine est donc bien davantage sujet que l'héroïne (ici trompeusement) éponyme.

Nous renvoyons plus précisément ici aux chapitres « Réflexions sur les modèles actantiels » et « À la recherche des modèles de transformation » (p. 172-221).

⁶ La fonction narrative est présentée par Propp comme l'« action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 31).

Mais Marthe Robert, dans sa préface aux *Contes* des Grimm, propose pour sa part un autre schéma de lecture structurel, récurrent selon elle chez les deux frères, et permettant aux héros et aux héroïnes passives de trouver une nouvelle fonction :

Avec une remarquable économie de moyens, le conte, et spécialement le conte de Grimm, nous présente donc un petit roman familial dont le schéma est pour ainsi dire invariable : un enfant naît dans une famille anonyme en un lieu non situé [...] ; il est, selon les cas, aimé de ses parents ou maltraité par eux, et chose remarquable, les pires traitements lui viennent surtout de sa mère, dont la férocité tranche nettement sur la bonté un peu lâche, un peu rêveuse aussi, du père. (On ne trouvera dans notre recueil que deux ou trois pères bourreaux, [...] tandis que les « marâtres » ne se comptent pas. Et le fait que la « marâtre » soit donnée comme belle-mère ne saurait tromper sur sa vraie nature : c'est bien de la mère cruelle, dévoratrice, jalouse, qu'il s'agit dans le conte, car la mère tendre, aimante, dévouée à ses enfants, jusqu'au sacrifice, est, à quelques exceptions près, toujours une personne lointaine ou une figure de morte.) Jamais l'enfance du héros merveilleux ne se passe sans accidents [...]. De sorte qu'il ne peut grandir normalement : à peine adolescent, il lui faut quitter sa famille et aller, comme dit si joliment le conteur tenter sa chance « dans le vaste monde. » [...] Il lui faut alors s'engager sur le chemin semé d'embûches où une volonté mauvaise le pourchasse, comme si l'éloignement même ne pouvait le soustraire à la fatalité familiale. Sa seule chance de salut est de rencontrer l'être aimé qui le « délivre » de l'enchantement où le tiennent encore ses attachements infantiles. Malheur à lui s'il ne sait pas trancher ces liens d'une main ferme et pour toujours⁷.

Ce schéma s'applique très bien au parcours des protagonistes de *Blancheneige* et de *La Jeune Fille sans mains*. Dans le cas de la jeune fille toutefois, c'est le père qui, par naïveté d'abord, puis par lâcheté, nuit à sa fille. Cette lâcheté, poussée à l'excès, le conduit à faire le mal puisque, pour échapper à l'emprise du diable, il préfère lui livrer sa fille plutôt que de se sacrifier lui-même. Dans *Blancheneige* en revanche, la belle-mère, celle que Robert nomme, conformément à la tradition, la « marâtre », est bien celle qui, poussée par une jalousie incontrôlable et dépassant toute raison, force la jeune fille tout juste sortie de l'enfance à quitter l'espace familial et à partir au-devant des épreuves et du danger. Dans les deux cas, les jeunes femmes

⁷ Robert, Marthe, « Préface », *Contes*, Grimm, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2017 [1976], p. 20-21.

rencontreront l'amour en la personne soit d'un prince (pour *Blancheneige*), soit d'un roi (pour la jeune fille sans mains). Mais dans le cas de la jeune fille, les choses sont là aussi plus complexes puisque cette rencontre, suivie du mariage, ne scelle pas le conte, contrairement à *Blancheneige*, mais n'en est qu'une étape. De nouvelles épreuves, de nouveau en solitaire, attendent en effet la jeune reine devenue mère et séparée de son époux, parti en guerre et trompé par le diable, avant les retrouvailles finales et la réunification de la famille. Quoi qu'il en soit et en dépit de leurs différences, les deux récits, comme de nombreux autres contes des frères Grimm, représentent l'histoire d'un passage, celui de l'enfance à l'âge adulte :

[Le conte] décrit un passage – passage nécessaire, difficile, gêné par mille obstacles, précédé d'épreuves apparemment insurmontables, mais qui s'accomplit heureusement à la fin en dépit de tout. Sous les affabulations les plus invraisemblables perce toujours un fait bien réel : la nécessité pour l'individu de passer d'un état à l'autre, d'un âge à un autre, et de se former à travers les métamorphoses douloureuses, qui ne prennent fin qu'avec son accession à une vraie maturité (*Ibid.*, p. 12-13).

Cette structure, fondée sur des épreuves et décrivant *in fine* un passage de l'enfance à l'âge adulte, est reprise dans les deux adaptations filmiques. La jeune fille sans mains chez Laudenbach doit ainsi fuir à deux reprises, comme dans le conte, d'abord le moulin de son père (qui veut la livrer au diable et qui a accepté, pour le servir et garder l'or qu'il lui a donné, de couper les mains de sa fille), ensuite le château de son prince⁸ parti à la guerre (car une ruse du diable qui la poursuit a fait croire au jardinier du château⁹ qu'il fallait tuer la princesse et son enfant qui venait de naître). À l'issue de ce parcours difficile, la jeune fille retrouvera son époux pour vivre avec lui et avec leur fils, mais elle refusera de retourner au château, déclarant ne plus être « celle qu'il a laissée » et vouloir « trouver [leur] maison¹⁰ », ce qui donne une coloration différente à la fin du film par rapport au conte, où la famille rentrait simplement au château. Ce changement de lieu est le signe d'une indépendance nouvelle et d'une vraie maturité, conquises au fil des épreuves rencontrées et surmontées, et de l'expérience acquise à travers ces mêmes épreuves. Si Laudenbach choisit donc d'adapter un conte traditionnel, la figure de la princesse n'y demeure pas pour autant un archétype figé. Elle

⁸ Le roi est un prince, dans le film d'animation.

⁹ Dans le film, c'est le jardinier qui épargne la jeune femme et sacrifie un animal à sa place, alors que dans le conte, c'est la mère du roi qui joue ce rôle et sacrifie une biche au lieu de la reine (Robert, 2017 [1976], p. 126).

¹⁰ Laudenbach, Sébastien, *La Jeune Fille sans mains*, France, Les Films Sauvages / Les Films Pelléas, 2016, 1h08'23'' et 1h 08'52''.

évolue et permet l'identification des jeunes filles du début du XXI^e siècle, sans doute renforcée par le choix d'une jeune actrice française pour prêter sa voix à la jeune fille, Anaïs Demoustier. Le personnage invite ainsi à la construction de soi avant toute chose. L'amour est bienvenu, mais le partenaire masculin doit rester un soutien et non choisir pour celle qu'il aime ou diluer l'identité de sa bien-aimée dans celle du duo qu'ils forment. Indépendance et individualité restent les maîtres-mots de leur relation, et le couple ne demeure jamais une cellule close sur elle-même, à l'écart du monde.

Dans *Snow White and the Seven Dwarfs*, aucun décalage de la sorte entre la princesse du conte et celle du film. La vision de Disney, connue pour être assez conservatrice, s'accorde avec l'esprit d'un conte marqué par l'empreinte du patriarcat. Comme l'écrit Jane Batkin,

Snow White is a rural girl / woman who believes that her main goal is to feed the « children, » clean the house and be a good mother (while dreaming of marrying a Prince). Disney's message is clear and firm, alluding directly to nineteenth century sensibilities where family was the centrepiece of American values and the American home¹¹.

Et si Blanche-Neige échappe bien à sa belle-mère et se libère de la seule famille qui lui reste, d'abord en étant épargnée par le chasseur, ensuite en se réveillant après la tentative de meurtre par la pomme empoisonnée, elle ne peut effectivement se réaliser que dans son mariage avec le prince, comme dans le conte. Là où le mariage de la jeune fille sans mains n'était qu'une étape, suivie par sept années de solitude où elle vit en autarcie et élève seule son enfant, celui de Blanche-Neige est un aboutissement et clôt le film. Cela renvoie au thème, omniprésent chez Disney, de la cellule familiale structurée autour d'une figure masculine. Le déséquilibre de la jeunesse de Blanche-Neige tient aussi au fait qu'elle grandit sans père. Cette absence cruciale de la figure paternelle sera un temps comblée par les nains, figures transitoires, avant que le prince ne la retrouve endormie, ne la réveille d'un baiser d'amour et ne l'emmène dans son château pour l'épouser.

¹¹ Batkin, Jane, « Framing *Snow White*: Preservation, Nostalgia and the American Way in the 1930s », in *Snow White and the Seven Dwarfs. New Perspectives on Production, Reception, Legacy* [dir. Chris Pallant et Christopher Holliday], New York, Bloomsbury, coll. « Animation: Key Films / Filmmakers », 2021, p. 158.

Il n'en demeure pas moins que, dans les deux films, un cheminement est mis en avant. Blanche-Neige est déjà une jeune femme au début du film de Disney lorsqu'elle rencontre le prince¹², mais elle ne peut l'épouser qu'au terme d'un parcours jonché d'épreuves. Il s'agit de servir une intrigue, mais aussi de raconter un apprentissage, comme dans le conte, autour d'un sommeil de mort, qui chez les Grimm peut renvoyer, selon Bettelheim, à « une période de gestation, la dernière épreuve qui [...] prépare [Blancheneige] à la pleine maturité » (1999, p. 320)¹³. C'est d'autant plus le cas que, comme le souligne Sébastien Denis, l'une des idées récurrentes des films Disney est celle « d'une quête positive semée d'embûches envisagées comme autant d'étapes spirituelles vers l'accession à l'humanité¹⁴. » Le conte est ainsi relu par Disney sous un angle moins psychanalytique qu'idéologique. Totalement en accord avec les valeurs de l'Amérique conformiste de son temps¹⁵, où les notions de travail¹⁶ et de mérite sont exacerbées, Disney fait de Blanche-Neige la première de ses héroïnes de long-métrage dont la souffrance et la résilience conduisent *in fine* à un bonheur mérité. La fin du film rejoue ainsi la fin du conte, mais pour rappeler aussi, comme

¹² Walt Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs*, États-Unis, Walt Disney Productions, 1937. Contrairement à l'intrigue du conte où le prince n'apparaît qu'à la fin, celle du film présente le prince dès l'ouverture et fait de Blanche-Neige une jeune femme déjà amoureuse avant même le début de ses mésaventures.

¹³ Bettelheim explique que la pomme peut être considérée comme un symbole d'amour et de sexe : « la mère et la fille partagent la pomme » (1999, p. 319). Rouge et blanc, le fruit rappelle le sang sur la neige, à l'origine du vœu de grossesse de la mère biologique de Blancheneige. Mais en mangeant la partie rouge de la pomme, l'héroïne met fin, selon Bettelheim, à son innocence (« Aurais-tu peur du poison ? dit la vieille, regarde, je coupe la pomme en deux, toi, tu mangeras la joue rouge et moi, la joue blanche » – 2017 [1976], p. 153). « Tandis qu'elle mange la partie rouge de la pomme, l'enfant qui est en Blanche-Neige meurt et est placé dans un cercueil de verre » (Bettelheim, 1999, p. 320). Quand la jeune femme se réveille après son long sommeil, elle sera donc définitivement devenue adulte.

¹⁴ Denis, Sébastien, *Le Cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires* [2007], 3^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2017, p. 190.

¹⁵ Batkin insiste sur le fait qu'à cet accord avec les valeurs américaines du présent s'ajoute un souci de préservation du passé : « *It [Snow White and the Seven Dwarfs] forms part of the American experience of the 1930s and also represents memory preservation of the American past* » (2021, p. 159).

¹⁶ N'oublions pas qu'à peine arrivée chez les nains, Blanche-Neige se met au travail en nettoyant la chaumière de fond en comble, aidée par les animaux de la forêt, au son de la chanson *Whistle While You Work* [*Siffler en travaillant* (1937)]. Disney est de ce point de vue fidèle au conte puisque les nains offrent l'hospitalité à Blancheneige en échange de ses services de ménagère : « Si tu veux t'occuper de notre ménage, faire la cuisine, les lits, la lessive, coudre et tricoter, tu peux rester chez nous, tu ne manqueras de rien » (2017 [1976], p. 148-149). Mais il réactualise clairement la valeur du travail dans le contexte culturel qui est le sien, celui de l'Amérique capitaliste et industrielle des années 1930.

toujours chez Disney, la nécessité du mari comme figure protectrice¹⁷. Denis déclare ainsi que Disney « abaisse [...] les mythologies, universelles, au niveau de ses propres croyances » (2017, p. 189) et Batkin, que « Disney used the Brothers Grimm folk tale to tell a story of a lost princess and her adventures in the wilderness [s]haping the story to reflect his own views on the world and platforming the American Way as part of those beliefs » (2021, p. 160).

Représenter la violence

Au-delà des différences idéologiques importantes qui régissent le parcours des héroïnes, les deux longs-métrages entretiennent également un rapport très différent à la représentation et à la mise en scène de la violence : les contes sont en effet marqués par la présence d'actes sanglants. Au début de *La Jeune Fille sans mains*, le père, après avoir naïvement pactisé avec le diable et s'être vu contraint de lui donner sa fille, coupe les mains de celle-ci à la demande du démon, qui ne peut l'approcher en raison de ces mains trop pures, sur lesquelles elle a versé des larmes :

« Coupe-lui les mains, sinon elle m'échappe. » Le meunier fut épouvanté et répondit : « Comment pourrais-je couper les mains de ma propre fille ! » Alors le Malin le menaça et dit : « Si tu ne le fais pas, tu es à moi et c'est toi que je prendrai. » Le père prit peur et promit d'obéir. Il alla donc trouver sa fille et lui dit : « Mon enfant, si je ne te coupe pas les mains, le diable m'emportera, et dans ma peur je le lui ai promis. Aide-moi donc dans ma détresse et pardonne-moi le mal que je te fais. » Elle répondit : « Cher père, faites de moi ce que vous voulez, je suis votre enfant. » Puis elle tendit ses deux mains et se les laissa couper (2017 [1976], p. 122-123).

Cet acte, qui lance l'intrigue en rompant la quiétude de la situation initiale, souligne la violence des rapports humains, y compris familiaux, en même temps qu'il signe définitivement la fin de l'enfance de l'héroïne. La suite du conte est au diapason de cette violence initiale avec un diable toujours persécuteur et en quête de son dû, qui ruse pour obtenir la mort de la jeune fille et de son enfant tout juste né. Décontenancée par la demande de son fils parti à la guerre, qui exige le meurtre de sa propre épouse, la mère du roi et belle-mère de la jeune fille ruse à son tour pour sauver la jeune reine et fait ainsi couler un autre sang que celui de sa bru :

¹⁷ Les productions Disney se sont peu à peu écartées de cette figure protectrice du mari. Tout récemment, c'est seule qu'Elsa, la reine des neiges, traverse les épreuves. Aucune rencontre amoureuse ne jalonne son parcours et celui-ci ne s'achève donc par aucun mariage (*Frozen*, 2013).

[L]a vieille reine se désola de devoir verser un sang si innocent, pendant la nuit elle envoya chercher une biche, puis elle lui coupa la langue et les yeux et les mit de côté. Ensuite elle dit à la reine : « Je ne peux pas te faire tuer comme le roi l'ordonne, mais il ne t'est pas possible de rester plus longtemps ici : va avec ton enfant dans le vaste monde et ne reviens jamais. » Elle lui attacha son enfant sur le dos et la pauvre femme s'en fut en versant des larmes (2017 [1976], p. 126).

Dans *Blancheneige*, la violence, à la fois physique et psychologique, n'est pas non plus éludée. On retiendra notamment deux moments précis : d'abord, celui où la reine, ayant ordonné au chasseur de tuer Blancheneige et de lui ramener son foie et ses poumons pour preuve, mange, dans un acte de cannibalisme assez rebutant et même tabou, les organes d'un marcassin que le chasseur a tué à la place de la jeune fille mais que la reine pense être ceux de sa belle-fille : « Le cuisinier dut les faire cuire au sel, et la méchante femme les mangea et crut avoir mangé les poumons et le foie de Blancheneige » (2017 [1976], p. 146) ; puis le moment final où la reine, punie pour ses crimes, connaît son châtiment : « Déjà on avait fait rougir des mules de fer sur des charbons ardents, on les apporta avec des tenailles et on les posa devant elle. Alors il lui fallut mettre ces souliers chauffés à blanc et danser jusqu'à ce que mort s'ensuive » (2017 [1976], p. 157). Ce sont là les derniers mots du conte, qui ne se clôt donc pas sur le moment de bonheur que constitue le mariage de Blancheneige et son prince, mais bien sur le terrible supplice infligé à la reine pendant ce même mariage.

Robert revient sur cette omniprésence d'une violence radicale, qui s'accompagne souvent de cruauté chez les Grimm. Elle souligne que si le conte semble se complaire à évoquer des actes sanglants comme s'ils allaient de soi, il s'agit en vérité d'une violence ritualisée qui a partie liée avec le parcours du personnage et avec son passage de l'enfance à l'âge adulte : « le sang consacre le passage rituel auquel nul ne peut se soustraire » (2017 [1976], p. 17). La cruauté n'est donc pas gratuite. Ni pur voyeurisme, ni acte sadique, elle est à relier au « monde rituel dont [le conte] est le lointain reflet » (*Idem*). « [L]'épreuve [étant] la raison d'être du conte, la matière même de son enseignement » (*Idem*), il n'est pas question d'éluder la violence, fût-ce pour un jeune public, car les enfants doivent apprendre les épreuves qui les attendent et la dureté que la vie leur réserve.

Snow White and the Seven Dwarfs

Dans cette optique, on perçoit à quel point l'adaptation disneyenne est éloignée du conte d'origine et de ses intentions. Si la version proposée par Disney

reste fidèle à la structure du conte et à sa dimension initiatique, le réalisateur est en revanche prêt à modifier radicalement, voire à sacrifier des éléments du récit, pour entraîner davantage le film du côté du surnaturel et pour réduire sa violence extrême. Comme les frères Grimm, Disney souhaite s'adresser aux enfants, mais aussi à toute la famille : « Je ne fais pas des films que pour les enfants. Je m'adresse à l'innocence enfantine. Le pire d'entre nous n'en est pas dépourvu, si profondément enfouie qu'elle soit. Par mon travail, je m'adresse à cette innocence ; j'essaie de l'atteindre » (Disney cité par Denis, 2017, p. 197). Mais cette réception programmée n'implique pas les mêmes représentations, selon qu'elles passent par le texte ou par l'image animée. Si les frères Grimm souhaitaient préparer les enfants au monde adulte en leur montrant sa dure réalité, sa violence, et sa cruauté, fût-ce sous forme exacerbée (mains coupées, cannibalisme, corps supplicié), Disney cherche au contraire à préserver autant que possible les enfants de toute représentation concrète de la violence, à travers un univers visuel d'où le sang est absent. Pour autant, « [i]l ne s'agit [...] pas chez Disney de fuir la réalité, mais au contraire de permettre de l'approcher par le biais de l'imaginaire » (*Ibid.*, p. 186). Plutôt que de donner à voir une représentation très concrète et sanglante de la violence du monde réel, faisant ainsi de l'œuvre le réceptacle de cette violence, Disney fait de ses films un espace où le réel est poétisé et où la violence qui le caractérise s'en trouve par conséquent amoindrie et adoucie.

Cette vision du monde a deux conséquences importantes sur l'adaptation des contes par Disney, et sur celle de *Snow White and the Seven Dwarfs* en particulier : d'une part, le renforcement du surnaturel, qui conduit à la création d'un monde merveilleux possédant ses propres règles¹⁸, dans lequel le réel se voit obligatoirement reconfiguré selon les lois de la fiction et partant, enjolivé ; d'autre part, l'éviction de la violence et de sa mise en scène, car le monde créé doit être un monde meilleur et plus beau que le monde réel. Pour cette raison, beaucoup reprochent à Disney d'avoir « "trusté" l'imaginaire des contes et légendes » et d'avoir considérablement affadi et aplani « l'imaginaire échevelé et cauchemardesque des contes de fées, si présent dans les gravures du XIX^e siècle de Doré » (*Ibid.*, p. 187).

Disney a ainsi supprimé les éléments les plus dérangeants de *Blancheneige* pour au contraire exalter sa dimension magique, pourtant très peu présente dans

¹⁸ Nous rappellerons ici que le merveilleux, tel qu'il est conçu dans la théorie française et francophone, renvoie à un monde clos sur lui-même, qui possède ses propres lois. Il comprend des événements et des créatures surnaturels qui, comme le rappelle Tzvetan Todorov, « ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1976, p. 59).

le conte des Grimm. On pourra retenir trois grandes modifications, qui ont un fort impact sur les significations du conte originel. La première est la métamorphose de la reine en sorcière et la fabrique de la pomme empoisonnée comme recette magique. Alors que la reine se contentait de s'habiller en mercière dans le conte, elle se métamorphose, ce qui donne lieu à une scène visuellement extraordinaire dans le film (de 47'32" à 49'17"), tout en conférant à la reine des pouvoirs magiques qu'elle n'avait pas chez les Grimm et en faisant pencher le conte du côté du surnaturel. Le public est ainsi encore davantage plongé dans un univers merveilleux que dans le conte. Dans ce monde, le Mal existe, mais il se concentre dans un seul personnage, celui de la méchante reine, et le manichéisme, bien que déjà présent dans le conte, s'en trouve ici renforcé.

Le second moment qui diverge de façon significative est celui de la mort de la reine (de 1h12'40" à 1h14'30"). Transformée en vieille femme effrayante, elle meurt certes poursuivie par les nains, mais tombe seule dans le précipice, ce qui nous éloigne très nettement du châtement que lui réserve la fin du conte. En aucun cas il ne s'agit ici d'une punition rituelle, d'un acte violent mais réparateur. Dans le conte, on ne sait jamais vraiment à qui attribuer son châtement¹⁹, mais en suggérant l'idée que cette punition est un spectacle et que Blancheneige elle-même ferait partie du public, le texte souligne implicitement la culpabilité indirecte de l'héroïne. Dès lors, on perçoit encore mieux la volonté de Disney de renforcer le manichéisme en établissant une ligne de démarcation très nette entre le Bien et le Mal, et par là même de lisser l'esthétique du conte de fées et de gommer sa violence rituelle.

Enfin, le réveil de Blancheneige apparaît comme le troisième grand moment où le film modifie le sens du conte. Chez Disney, Blanche-Neige se réveille, non à cause d'un choc qui provoque l'expulsion du morceau de pomme empoisonné²⁰, comme dans le conte, mais grâce au baiser d'amour du prince (de 1h17'10" à 1h17'57"). Disney invente donc véritablement le réveil d'amour en son sens le plus explicite²¹, et celui-ci était déjà annoncé par le grimoire de la sorcière quelques scènes plus tôt : « The victim of the sleeping death can be revived only by love's

¹⁹ Le texte allemand use à ce moment précis de la voix passive, évitant ainsi de mettre en avant un quelconque sujet bourreau. La traduction française de Marthe Robert recourt quant à elle au « on » impersonnel.

²⁰ « Le prince ordonna à ses serviteurs de l'emporter [le cercueil] sur leurs épaules. Il advint alors qu'ils trébuchèrent contre un buisson et que, par suite de la secousse, le trognon de pomme empoisonné dans lequel Blancheneige avait mordu lui sortit du gosier. Et bientôt elle ouvrit les yeux, souleva le couvercle de son cercueil et se dressa, ressuscitée » (2017 [1976], p. 127).

²¹ Le baiser comme instrument du réveil de Blanche-Neige a toutefois été évoqué par d'autres avant Disney, par exemple Robert Walser dans sa pièce *Schneewittchen (Blanche-Neige)*, en 1905.

first kiss » (1h01'18''). Le cinéaste remplace ainsi la dimension purement physiologique du réveil de Blancheneige, dénuée de tout lyrisme, par un romantisme échevelé où s'affirme l'idée que seul l'amour peut sauver de la mort.

Dans ces conditions, si les Grimm cherchaient à effacer ou du moins à réduire le recours au surnaturel (cantoné au miroir magique de la reine) pour exalter au contraire une forme de violence initiatique et nécessaire, Disney supprime systématiquement toute charge négative et exacerbe le registre merveilleux à travers le recours fréquent à la magie (métamorphose, fabrication de la pomme, baiser salvateur) qui permet non seulement au Bien de triompher, mais aussi à l'héroïne de rester jusqu'au bout d'une pureté intacte²².

La Jeune Fille sans mains

Sébastien Laudenbach, en s'inspirant du conte mais aussi de son adaptation théâtrale par Olivier Py sous le titre *La Jeune Fille, le Diable et le Moulin* (1994), a pour sa part refusé d'atténuer la violence du conte et a cherché à mettre la dimension visuelle de l'animation au service de cette violence, en tant que trait spécifique du parcours initiatique de l'héroïne et du monde représenté. Par le biais d'une technique de dessin très éloignée de celle de Disney, il se propose de donner à voir la cruauté de ce monde fictionnel, qui s'exerce à l'encontre des plus innocents, telle la jeune fille éponyme.

Alors que Disney utilisait une technique de dessin animé devenue classique – une succession de dessins complets et achevés sur celluloids dont l'enchaînement rapide donne naissance au mouvement – Laudenbach choisit de jouer sur le caractère incomplet des dessins, avec des personnages ou des décors parfois à peine esquissés. En travaillant par « jets, tracés, lignes incomplètes²³ », il crée une animation qui ne prend sens que par le mouvement, de manière encore plus nette que dans l'animation en général, dans la mesure où les dessins figés et pris séparément ne sont pas toujours identifiables par l'œil humain : « Quand ça

²² Si Blanche-Neige chez Disney incarne le Bien absolu, nous sommes en revanche en droit d'imaginer la Blancheneige des frères Grimm désireuse de tuer sa mère et donc de participer, même de manière indirecte, à son supplice final. Le texte laisse en tout cas la signification ouverte par l'utilisation de la voix passive qui évite de désigner les bourreaux. L'interprétation psychanalytique du conte va dans ce sens, de même que celle de Robert qui insiste sur le meurtre (symbolique dans la vie, effectif et concret dans le conte) nécessaire de la mère pour que la jeune fille devienne adulte et rompe définitivement ses liens avec l'enfance.

²³ Dossier du CNC « Lycéens et apprentis au cinéma » dossier enseignant 172, p. 16 : <https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/La+jeune+fille+sans+les+mains+de+Sébastien+Laudenbach.pdf/dba454bf-d1ee-b492-145d-5ad0dfdaabff?t=1566915888105> (consulté le 26 juillet 2024).

ne bouge pas, on ne peut pas dire ce que ça représente ; quand ça bouge, tout devient clair » (Laudenbach cité dans le dossier du CNC, p. 16). Laudenbach s'est ainsi « particulièrement intéressé à la cryptokinographie, néologisme qu'il définit ainsi : "Lorsque l'animation est en pause sur n'importe quel photogramme, le spectateur ne peut pas en déceler la signification. Mais dès que l'animation est en marche, celle-ci apparaît clairement. C'est le mouvement qui donne le sens et non l'image fixe" » (*Idem*). En ce sens, Laudenbach est très proche de la conception du mouvement animé qu'avait Norman McLaren, pour qui « l'animation n'[était] pas l'art des images qui bougent, mais l'art des mouvements dessinés²⁴ ». Cet inachèvement voulu, où les personnages ne sont constitués que de lignes et de couleurs²⁵, renvoie pour Laudenbach à une « dynamique graphique », « [u]ne dynamique entre des éléments dessinés de façon détaillée et d'autres très esquissés, une dynamique qui affirme le dessin, un dessin incomplet, qui vibre dans chaque plan, qui ne cherche pas à se faire oublier mais qui renvoie à une expérience du réel sans chercher à le copier » (dossier du CNC, p. 20), et qui va être au service des objets comme des actions et des gestes des personnages. L'image de la jeune fille ci-dessous est un bon exemple de cette alliance entre couleurs et lignes en même temps que de l'inachèvement du dessin :



La Jeune Fille sans mains, Sébastien Laudenbach, 9'41''

© shellacfilms : [LA JEUNE FILLE SANS MAINS](#)

²⁴ Norman McLaren cité par Léo Cloutier, « L'Univers des sons », *Séquences*, Québec, n°82, octobre 1975, p. 105.

²⁵ « Ma [...] décision est de détacher la ligne composant le personnage de sa couleur. La ligne serait sur un niveau, la couleur sur un autre composé uniquement d'un coup de pinceau et indépendant des différentes formes du personnage. » (Laudenbach cité dans le dossier du CNC, qui reprend ici une intervention de l'animateur à l'EnsAD le 23 juin 2017 lors d'une journée d'étude, p. 20 :

<https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/La+jeune+fille+sans+les+mains+de+Sébastien+Laudenbach.pdf/dba454bf-d1ee-b492-145d-5ad0dfdaabff?t=1566915888105> (consulté le 26 juillet 2024).

Si l'on en vient maintenant à la représentation de la violence, celle-ci va se manifester à l'écran avant tout par la présence très marquée de la couleur rouge, autrement dit par une impression visuelle. Ce n'est pas anodin, étant donné que Laudenbach conçoit son film, non comme l'écriture d'une dramaturgie, mais davantage comme celle d'un « ressenti qui a à voir avec le visuel, la texture, le rythme, la couleur, etc. » (dossier CNC, p. 16). La couleur rouge va ainsi mettre en lumière les objets qui sont les instruments de la violence, telle la hache avec laquelle le père coupe les mains de sa fille lors de la scène fondatrice qui va signer le début de l'errance de la jeune fille en même temps que la fin de son enfance. La hache apparaît à trois reprises dans le film : d'abord juste après l'acte sanglant et dramatique, où le sang rouge est visible sur le bord de la lame (19'15"). On la voit ensuite dans un plan d'ensemble où elle se trouve par terre aux pieds du père, qui se réduit à une silhouette fantomatique proche du squelette, son acte ayant fait de lui un mort-vivant. La hache n'est dès lors plus qu'un objet entièrement rouge, reconnaissable à sa forme mais surtout marquée par l'omniprésence de la couleur rouge, devenue ici bien plus symbolique que réaliste (de 20'36" à 20'50"). Enfin, beaucoup plus loin dans l'intrigue, ce motif de la hache réapparaît au moment où le prince recherchant son épouse se rend au moulin du père, et où, de nouveau ensanglantée sur son tranchant, elle apparaît sur un fond vide, comme un objet détachée du réel, désormais devenue un pur signe, celui de l'objet porteur du souvenir traumatique. Cette valeur traumatique est renforcée par la répétition du cri de la jeune fille au moment où ses mains ont été tranchées et par ses paroles en voix *off*, répétées en boucle et avec des effets d'écho, qui sont celles du récit de sa mutilation : « au moulin de mon père... Une part de moi laissée en arrière » (de 1h02'47" à 1h02'54").

Mais la couleur rouge va aussi servir à représenter les victimes de la violence. Des plans insistent ainsi sur les mains coupées de la jeune fille et tombées à terre, entourées de flaques de sang (de 19'35" à 19'38"). Une même mare de sang rouge entoure l'animal sacrifié à la place de la jeune fille par le jardinier qui a reçu une lettre de son maître lui demandant de tuer son épouse (44'10", puis 44'59"), tandis que les yeux de l'animal mort conservés par le jardinier en guise de preuve de son obéissance à son maître se limitent à deux cercles blancs sur un fond rouge indifférencié (55'53"). Cette représentation très approximative, comme celle de la hache aux pieds du père, montre bien que le rouge est davantage utilisé comme un signal visuel de reconnaissance de la violence que comme l'instrument d'une imitation réaliste. L'on comprend donc qu'il serve aussi à évoquer, de manière symbolique et sensorielle, le champ de bataille où le prince est parti combattre, et dont on ne verra rien hormis l'esquisse de traits rouges qui, en parallèle aux sons

stridents des lames, suffisent à signifier les combats mortels qui se jouent dans ce lieu (de 39'22'' à 39'26''). De même, l'image qui accompagne le son de la hache qui s'abat sur les poignets de la jeune fille au moment où le père lui coupe les mains révèle, à travers un visage quasiment réduit à l'état de squelette aux contours noirs, bouche grande ouverte et yeux exorbités, la douleur tout aussi soudaine qu'extrême qui anime la jeune fille à cet instant. Et pour souligner cette violence aiguë ressentie dans sa chair par l'héroïne, Laudenbach choisit de strier le plan de traits verticaux blancs sur fond rouge et de recourir là encore à une image esquissée où dominent les couleurs et les formes imprécises pour traduire, par le biais d'une image imparfaite mais symboliquement signifiante, un ressenti (19'13''). Face à cette violence sans fard, le merveilleux est, comme chez les Grimm, mis en sourdine. Une scène du film reste cependant représentative sur ce point. Dans le conte, la jeune fille affamée, qui cherche à manger des poires dans un jardin, est aidée par un ange à franchir un cours d'eau qui la sépare du poirier. Dans son film, Laudenbach transforme l'ange en une déesse des eaux et de la nature. Son apparition donne lieu à une scène apaisée où domine, cette fois, la couleur verte – symbole d'espoir et de douceur (de 24'22'' à 26'11''). À la violence masculine et patriarcale marquée par la couleur rouge se substituent donc la douceur et le soin féminins et maternels de la déesse bienveillante, tout en rondeurs et en courbes, aux antipodes de la ligne tranchante de la hache. Voici le seul moment pleinement merveilleux d'un film poétique qui demeure le récit d'un conte, mais qui refuse de transiger avec sa violence fulgurante.

Conclusion

Pour conclure, on soulignera que les deux adaptations filmiques à l'étude reflètent deux visions radicalement opposées de *Blancheneige* et de *La Jeune Fille sans mains* des frères Grimm. Si les longs-métrages animés restent fidèles aux lignes directrices de l'intrigue des contes et reprennent le schéma d'un apprentissage, il n'en demeure pas moins que, tant esthétiquement qu'idéologiquement, des différences notables se font jour. À une vision désireuse d'exalter le merveilleux et la victoire du Bien, quitte à sacrifier la violence rituelle des Grimm, répond une représentation poétique et sensorielle centrée sur le mouvement, qui en faisant la part belle aux couleurs et aux lignes, s'éloigne certes de toute reproduction mimétique du réel, mais ne sacrifie jamais la violence et la dureté de l'univers présenté, se voulant sur ce point fidèle à l'esprit des Grimm. L'accord de pensée entre les Grimm et Laudenbach quant à une représentation assumée de la violence tend dès lors à prouver que les divergences entre Disney et le réalisateur de *La Jeune Fille sans mains* ne doivent pas être imputées à une

société qui serait aujourd’hui plus permissive, ou à une évolution notable de la sensibilité du jeune public vis-à-vis de la violence. Il s’agit clairement d’un choix personnel des cinéastes, qui tient au rapport différent qu’ils entretiennent avec la violence visuelle et à des croyances radicalement distinctes concernant ce qui peut ou non être montré à des enfants. Quoi qu’il en soit, les deux films, bien qu’ils n’aient que peu en commun, restent, chacun à sa manière, visuellement et techniquement superbes.

Bibliographie

Batkin, Jane, « *Framing Snow White: Preservation, Nostalgia and the American Way in the 1930s* », dans *Snow White and the Seven Dwarfs. New Perspectives on Production, Reception, Legacy* (dir. Chris Pallant et Christopher Holliday), New York, Bloomsbury, coll. « Animation: Key Films / Filmmakers », 2021, pp. 149-162.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1999, traduit de l’anglais par Théo Carlier.

Cloutier, Léo, « L’Univers des sons », *Séquences*, Québec, n°82, octobre 1975, pp. 105-109.

Denis, Sébastien, *Le Cinéma d’animation. Techniques, esthétiques, imaginaires* [2007], Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2017.

Disney, Walt, *Snow White and the Seven Dwarfs (Blanche-Neige et les sept nains)*, États-Unis, Walt Disney Productions, 1937, 79 min.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.

Grimm, Jacob et Wilhelm, « Blancheneige » et « La Jeune Fille sans mains », dans *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2017 [1976], traduit de l’allemand par Marthe Robert.

Laudenbach, Sébastien, *La Jeune Fille sans mains*, France, Les Films Sauvages / Les Films Pelléas, 2016, 76 min.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

Robert, Marthe, « Préface », dans *Contes de Grimm*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2017 [1976], pp. 7-25.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1976.

« *La Jeune Fille sans mains* », dossier du CNC, « Lycéens et apprentis au cinéma », dossier enseignant 172 :

<https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/La+jeune+fille+sans+les+mains+de+Sébastien+Laudenbach.pdf/dba454bf-d1ee-b492-145d-5ad0dfdaabff?t=1566915888105> (consulté le 26 juillet 2024).

Biobibliographie de l’auteure

Vanessa Besand est Maîtresse de conférences en Littérature comparée à l’Université Bourgogne Europe. Après une thèse consacrée aux transferts culturels et théoriques entre la France et les États-Unis aux XX^e et XXI^e siècles dans le roman et la nouvelle, elle poursuit ses recherches sur le postmodernisme littéraire en Europe et en Amérique du Nord en les réorientant du côté du réalisme magique. Elle travaille également dans des perspectives culturalistes, notamment sur le cinéma d’animation. En 2015, elle a publié, en co-direction avec Victor-Arthur Piégay, un numéro de revue consacré aux *Révolutions de l’animation à l’ère postmoderne* (<https://www.association-abell.com/produit/revue-detudes-culturelles-6-les-revolutions-de-lanimation-a-lere-postmoderne/>), et a plus récemment travaillé sur les réécritures des contes de Grimm, notamment *Blancheneige*, dans le cinéma d’animation ou les arts (« Les Baisers dans *Blanche-Neige* – Disney, Preljocaj, Walser, Berger – », article paru en 2023 : <https://www.association-abell.com/produit/revue-detudes-culturelles-n10-le-baiser/>). Elle dirige également depuis 2016 la *Revue d’études culturelles* publiée par ABELL à l’Université Bourgogne Europe, et co-organise annuellement le séminaire « Littératures, arts mineurs, arts Majeurs » (LmM) au sein du laboratoire CPTC (Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures).