Le miroir intermédial : Sneewittchen des Grimm et Blancanieves de Pablo Berger en comparaison

Autor(en): **Légeret, Joëlle**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2017)**

Heft 46: **Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse = Erreurs productives, malentendus constructifs**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006244

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Joëlle Légeret

Le miroir intermédial

Sneewittchen des Grimm et *Blancanieves* de Pablo Berger en comparaison

Contemporary studies about film adaptations of literary texts face many obstacles when it comes to compare two different media. They either tend to establish how faithful the film adaptation is to its textual source or they consider the literary text as canonical, which as such cannot be transposed to any other form. This contribution aims to cross the borders of *adaptation studies* and offers an intermedial comparison between the Grimms' tale *Sneewittchen*, first published in 1812, and *Blancanieves*, a black and white silent movie directed by Pablo Berger and released in 2012. Regarding *Blancanieves* not only as an adaptation of the Grimms' text(s), but also and above all as a reconfiguration of numerous media forms (film, photography, opera, among others), reveals how the Spanish director differentiates himself from the German tale and creates a new story with renewed meanings which echo the current social, economical and political situation of Spain.

Dans une critique de deux films sortis au début de l'année 2015, *Into the Woods* (Rob Marshall) et *Cinderella* (Kenneth Branagh), produits par les studios Disney à partir de textes de Jacob et Wilhelm Grimm, Susanne Ostwald s'interroge sur la légitimité des réalisateurs à « s'en prendre à un bien culturel important » (« *sich [...] an einem bedeutenden Kulturgut vergreifen* ») et à « lui inscrire des platitudes profanes » (« *ihm profane Plattitüden einschreiben* »).[1] Ce propos est révélateur des paradigmes dans lesquels les adaptations de textes (littéraires) à l'écran, et les adaptations de « contes » plus particulièrement, demeurent confinées. L'exigence de la fidélité d'une part, où la valeur du film, toujours subordonné à la littérature, est établie par rapport au(x) texte(s) source(s), selon des critères subjectifs, évaluatifs et hiérarchiques.[2] D'autre part, la question du canon qui conduit à la monumentalisation, voire à la sacralisation du texte, et qui condamne toute adaptation à être appréhendée comme une forme dénaturée de l'écriture originale. Dans le cas des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*

1 S. Ostwald, « Die bedrohte Magie », *NZZ* 20.02.15. http://www.nzz.ch/feuilleton/kino/die-bedrohte-magie-1.18487495. Dernière consultation : 04.03.16. Toutes les traductions sont miennes.

2 I. Whelehan, « Adaptations. The contemporary dilemmas », dans D. Cartmell & I. Whelehan (éds.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, London-New York, Routledge, 1999, p. 3-19.

(*KHM* ci-après), la question du canon est encore plus prégnante que pour d'autres œuvres littéraires. L'inscription du recueil au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2005, mais aussi la croyance, dans l'opinion publique et dans une partie de la critique, à l'origine populaire et ancestrale des textes compilés, et le statut de témoignage ethnologique accordé à l'œuvre des Grimm, ont largement contribué à forger cette idée de « bien culturel » (« *Kulturgut* ») intouchable.

Les écueils inhérents à ces deux approches font l'objet depuis quelques années d'intenses débats au sein des *adaptation studies*[3] et des approches intermédiales[4] qui ne seront pas retracés ici, faute de place. Afin de contourner ces écueils et conformément à l'approche discursive des productions culturelles qui est la mienne, j'envisagerai dans cette contribution le film de Pablo Berger *Blancanieves* comme une reconfiguration de *Sneewittchen* des Grimm, entres autres. Une telle approche permet, d'une part, de s'extraire d'une comparaison binaire texte-film pour embrasser potentiellement toutes les formes médiatiques mobilisées dans ce film, et d'autre part, conformément à la méthode de la comparaison *différentielle* théorisée par Ute Heidmann[5], d'analyser les modalités de différenciation du texte grimmien à l'œuvre dans *Blancanieves*.

Une histoire racontée en images

Blancanieves est un film franco-espagnol sorti en 2012, réalisé et écrit par Pablo Berger.[6] Loin de se limiter à adapter le texte des Grimm à l'écran, le film a l'ambition de recréer le cinéma muet des années 1920 et d'ancrer historiquement l'histoire à cette époque, en Andalousie, dans l'univers de la *corrida de toros*. *Blancanieves* convoque plusieurs savoir-faire et s'inscrit au confluent de formes médiatiques multiples. Il ne s'agit cependant pas d'une juxtaposition ou d'un simple « exercice citationnel[7] ». Bien au contraire : l'utilisation

3 *Cf.* Cartmell 2012, Cartmell & Whelehan 1999, Eliott 2004, Hutcheon 2006, Leitch 2008, Stam & Raengo 2005 et Zipes 2011 ; dans le domaine francophone, *cf.* Clerc & Carcaud-Macaire 2004, Gaudreault 1999 et Gaudreault & Groensteen 1998.

4 *Cf.* le collectif *Intermédialités* dirigé par Fischer (2015).

5 Sur les enjeux épistémologiques et méthodologiques d'une telle comparaison, *cf.* Heidmann 2013 et 2015, et sur l'insertion de cette comparaison dans une perspective discursive, *cf.* Heidmann 2010.

6 Je remercie ma collègue, L. Núñez, d'avoir porté ce film à ma connaissance. Les analyses présentées dans cette contribution résultent pour la plupart de réflexions menées avec elle et U. Heidmann. Je leur adresse toute ma gratitude.

7 B. Roux, « Permanence de la mémoire : Le Cinéma muet en sa langue natale », *Positif* 628, 2013, p. 66.

raisonnée et significative des possibilités offertes par l'intertextualité, l'intericonicité et l'intermusicalité permet à Berger de créer une nouvelle œuvre qu'il aime à dépeindre comme une « histoire racontée en images[8] ». Ces images, qu'elles soient cinématographiques, photographiques, musicales ou textuelles, sont constituées à la fois au niveau de l'histoire, de ce qui est montré à l'écran, et au niveau de l'énonciation, c'est-à-dire de la réalisation même.

Pour ce réalisateur convaincu que « l'essence du cinéma, c'est un regard, c'est une action » (« *L'esencia del cine es una mirada, es un acción*[9] »), produire, au XXIe siècle, un film en noir et blanc, et muet de surcroît, est d'abord une façon de renouer avec une poésie de l'image propre au cinéma d'avant le dialogue sonore, plus qu'un geste de rupture avec le cinéma contemporain. Le film rend hommage à *Greed* d'Erich von Stroheim (1924) ou à *Freaks* de Tod Browning (1932) et s'inscrit dans la tradition du cinéma des premiers temps basé sur les contes, initiée par Georges Méliès. De plus, Berger utilise des techniques propres au cinéma muet, comme la surimpression, préférée à un autre mode de représentation des événements passés. La mobilisation de la photographie est semblable à celle du cinéma : la photographie sert, d'abord, comme processus dans le film. La succession de plans fixes, si elle est lente, met en exergue l'immobilisme de Séville au début du film, tandis que l'alternance rapide des étapes de la vie de Carmen avant qu'elle affronte le taureau indique qu'elle recouvre la mémoire. L'univers visuel de *Blancanieves* se fonde également en partie sur « l'Espagne occulte » capturée par l'objectif de Cristina García Rodero entre 1975 et 1988.[10] Certains plans, comme le rituel funéraire autour de la dépouille d'Antonio Villalta, les nains toreros ou la veille de Carmen par Rafita dans l'ultime scène du film, paraissent être des animations de cette série de photographies en noir et blanc mettant en scène une culture religieuse et traditionnelle ancestrale. Enfin, la manière d'utiliser les images musicales dans le film épouse les mêmes contours et répond aux mêmes impératifs que les autres images. Il s'agit à la fois d'une utilisation référentielle et créative, d'une histoire musicale – l'allusion à l'opéra *Carmen* de Bizet – et d'une histoire en musique – l'harmonie parfaite entre les symphonies d'Alfonso de Villalonga et les images projetées.

Le texte est lui aussi mis en scène en tant qu'image(s) – les intertitres – créant ainsi une tension[11], en même temps qu'il structure l'intrigue de *Blan-*

8 « *Yo creo que el cine cuenta en imágenes.* » Propos tenus par P. Berger dans le *making-of* de *Blancanieves* (2012).

9 *Idem.*

10 C. García Rodero, *España Oculta*, presentacíon par J. Caro Baroja, Lunwerg, Ministerio de Cultura, 1989.

11 G. Robinson, « Writing on the Silent Screen », dans D. Cartmell (éd.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2012, p. 33.

canieves. C'est d'ailleurs dans un intertitre qu'est confirmé le statut du film comme reconfiguration de *Sneewittchen* des Grimm.[12] Après avoir été sauvée par les nains, Carmen, devenue amnésique, se voit proposer de rester avec eux et d'intégrer leur troupe de toreros. Ignorant son nom, l'un des nains propose de la baptiser Blancanieves « comme celle du conte » (« *Te llamaremos Blancanieves, como la del cuento*[13] »). La mise en abyme du conte allemand est encore renforcée dans une autre séquence du film où les nains découvrent la façade de leur roulotte sur laquelle figure l'inscription « *Blancanieves y los 7 Enanitos Toreros* » (« Blancanieves et les sept nains toreros »), alliée à une représentation picturale. Ils ne sont en réalité que six, ce qui génère un jeu méta- et intertextuel et force à interroger les différences entre *Blancanieves* et *Sneewittchen*, texte publié pour la première fois en 1812 dans les *KHM*.

Au nom du père

La lecture comparative des incipits et excipits de *Sneewittchen* des Grimm du premier état manuscrit du texte (1810) à la dernière édition de leur vivant (1857), montre que la question du père est au cœur du processus de réécriture du texte. Si le père de la protagoniste – et roi – est systématiquement absent de tous les incipits, cela n'est pas le cas dans la suite de chacun des récits, au point qu'il soit possible de parler d'une présence-absence de la figure paternelle.

Dans les feuillets manuscrits datés de 1810, envoyés par Jacob Grimm à Clemens Brentano à sa demande, le texte, alors intitulé *Schneeweißchen. Schneewitchen. Unglückskind*, met en scène une mère infanticide et opportuniste qui profite de l'absence de son époux pour abandonner leur fille en forêt. Le père à son retour passe par la maison des sept nains et découvre avec tristesse le cadavre de sa fille. Heureusement, il a dans sa suite des médecins expérimentés qui, au prix d'une manœuvre d'écartèlement étrange, parviennent à réveiller Schneeweißchen, que son père ramène au château pour la marier à un prince. Les Grimm n'étaient visiblement pas satisfaits de cette fin rocambolesque si l'on juge cette note de l'aîné des deux frères sur le feuillet manuscrit : « ainsi, cette fin n'est pas juste, et insuffisante » (« *dieser Schluß ist so nicht recht, u. mangelhaftig*[14] »). Ils y remédient donc en 1812, dans *Sneewittchen (Schneeweißchen)*, dans lequel la figure paternelle n'intervient

12 Dans les crédits au début du film, il est écrit que *Blancanieves* est « inspiré d'un conte des frères Grimm » (« *Inspirada en un cuento de los hermanos Grimm* »). *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 00:01:01.

13 *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 01:01:02.

14 J. & W. Grimm, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, hrsg. von H. Rölleke, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975 [1810], p. 250.

nulle part. La violence du récit est renforcée par le mandat d'assassinat émis par la reine – toujours la mère biologique de Sneewittchen – au chasseur et par le fait d'anthropophagie apparente, où la reine croit dévorer les poumons et le foie de sa défunte fille. Cet épisode brutal, parmi d'autres dans le recueil, valut aux Grimm de vives critiques de la part de leurs contemporains à la parution des *KHM* qui estimaient qu'une telle cruauté était inadaptée à un recueil de textes pour enfants.[15] C'est pourquoi, dans la seconde édition de 1819, dont la préface insiste sur la destination enfantine et l'ambition didactique des textes, la mère meurt en couches et Sneewittchen est persécutée par la seconde épouse du père, réintégré après l'incipit. Cependant, la fonction du père dans le texte de 1819, et dans toutes les écritures ultérieures, se limite à introduire la marâtre et à justifier l'union qualifiante de l'héroïne avec un fils de roi, puisque son ascendance royale est gravée sur son cercueil.

Dès 1812, il n'y a donc plus de retour salvateur du père, mais une disparition totale de ce dernier, avant une réintroduction anecdotique. C'est qu'entre la composition du premier état textuel du récit et sa publication en recueil, les troupes napoléoniennes se sont déversées sur l'Europe et ont envahi les états allemands, entraînant les habitants des territoires occupés dans des guerres meurtrières. Si le père de Schneeweißchen rentre dans son royaume après les années de guerre et retrouve les siens en 1810, celui de Sneewittchen n'a pas cette chance deux ans plus tard, comme beaucoup de soldats allemands qui ne sont jamais rentrés dans leurs foyers, ouvrant ainsi la voie aux méfaits des (belles-)mères jalouses et contraignant leurs filles à recomposer une nouvelle cellule familiale sûre ailleurs. Ainsi recontextualisée, la présence-absence de la figure paternelle révèle ses effets de sens, mais constitue une lacune à combler pour un lecteur contemporain, comme Pablo Berger. Avec *Blancanieves*, il propose une histoire radicalement différente, plus conforme au contexte socioculturel et historique dans lequel est produit le film.

La figure paternelle est centrale dans *Blancanieves*. À une présence-absence, Berger oppose une relation fusionnelle entre un père et une fille en accord avec les valeurs familiales et sociales hispaniques contemporaines. Cette relation est subtilement racontée au sein d'un film qui joue sur les effets de rémanence et de miroir. L'avant-dernière séquence répond ainsi à la première, tant au niveau formel de la succession des plans et du thème musical qu'à celui des rappels thématiques, formant une apparente clôture sur le

15 Voir la recension de F. Rüh dans la *Leipziger Literatur-Zeitung* (n°51, 1815) citée par W. Schoof, « 150 Jahre 'Kinder- und Hausmärchen'. Die Grimmschen Märchen im Urteil der Zeitgenossen », *Wirkendes Wort* 12, 1962, p. 335. *Cf.* également J. Légeret, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les « frères Grimm » autour de *S(ch)neewittchen* », *Féeries* 13, 2016, p. 217-234.

modèle de la quête initiatique, qui sera toutefois déjouée dans la dernière séquence, j'y reviendrai.

La première séquence de *Blancanieves* s'ouvre sur une série de plans fixes de la ville de Séville déserte. La série est interrompue par un intertitre interrogatif, « *¿ Donde està todo el mundo* ?[16] » (« Où est tout le monde ? »), suivi de plans animés où l'on peut voir la foule se masser vers l'arène de la ville pour assister à une *corrida de toros* d'Antonio Villalta, le 21 avril 1910. Le matador est la première figure introduite par synecdoque pendant sa préparation à la tauromachie avant d'entrer dans l'arène. Les plans rapprochés sur les parties de son corps pendant qu'il revêt son costume, puis lorsqu'il effectue une prière agenouillé devant une statue de la Vierge, mettent en exergue deux éléments : le médaillon contenant le portrait de son épouse, Carmen, et la *montera*, la coiffe traditionnelle des toreros. Ces deux éléments sont également présents dans l'avant-dernière séquence du film dont la succession des plans est presque identique à la séquence inaugurale. Blancanieves, amnésique, marche sans le savoir dans les pas de son père afin d'accomplir elle aussi sa dernière tauromachie dans la grande arène de Séville. Elle retrouve le médaillon confié par son père aux mains de la Vierge dix-neuf ans auparavant et les souvenirs commencent à affluer par bribes. L'affrontement avec le taureau agit comme une catharsis : Blancanieves retrouve la mémoire et (re)devient Carmen, veillée par son père qui lui apparaît dans les cieux. C'est seulement après avoir vaincu le taureau, et, ce faisant, accompli la tâche inachevée de son père, qu'elle peut finalement revêtir la *montera* d'Antonio Villalta.

Si les tauromachies se déroulent toutes les deux un 21 avril selon un protocole et un déroulement similaires, Berger introduit des différences subtiles dans les plans afin de distinguer les deux ancrages temporels. Avant la *corrida* de Blancanieves, on peut ainsi voir un dirigeable survoler Séville, lequel est absent du ciel de l'Espagne des années 1910. Il s'agit de l'*Helvetia*, premier dirigeable transatlantique inventé en 1918 par Leonardo Torres Quevedo et Emilio Herrera Linares. La présence de l'objet volant attire l'attention sur le temps écoulé, mais aussi sur la date précise, le 21 avril 1929, l'année du krach boursier qui marque le début de la Grande Dépression.

Détresse espagnole et mythe germanique

À l'instar du petit garçon pointant du doigt le dirigeable, Berger, par un ancrage temporel précis de la diégèse, insiste sur l'année 1929. Le film établit un lien, implicite, avec la situation actuelle de l'Espagne, frappée très lourdement par la crise économique mondiale qui éclate en 2010. En 2012, la récession économique a bouleversé en profondeur les institutions politiques

16 *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 00:02:36.

du pays et plongé ses habitants, et en particulier la jeunesse, dans une détresse sociale inédite. L'interprète d'Incarna, Maribel Verdú, y fait allusion lorsqu'elle reçoit le Goya de la meilleure actrice pour *Blancanieves*. Elle dédie son prix aux Espagnols qui « ont perdu leurs maisons, leurs illusions, leurs espoirs, leur futur, et même leurs vies » (« *que ha perdido sus casas, sus ilusiones, sus esperanzas, su futuro, incluso sus vidas* ») et dénonce avec véhémence un « système défaillant, injuste, obsolète, qui permet de voler les pauvres pour donner aux riches » (« *sistema quebrado, injusto, obsoleto, que permite robar a los pobres para dárselo a los ricos* »).[17] Le coma dans lequel tombe Blancanieves après avoir croqué la pomme offerte par sa belle-mère, tout en la privant de vie, la dessaisit elle aussi d'un quelconque futur. Son triomphe dans l'arène de Séville ne la protège pas contre les représentants, dans le film, du système économique injuste, la vénale Encarna et Carlos Montoya de Val, dont elle est directement victime. Le second notamment profite de l'illettrisme et de la naïveté de Blancanieves pour conclure avec elle un pacte faustien et l'acquiert de manière exclusive et « pour toute la vie » (« *para toda la vida*[18] »). Dans la séquence finale, Carlos Montoya exploite la jeune femme en vendant son corps dans le cadre du numéro phare de la foire qu'il possède, « *El despertar de Blancanieves* » (« le réveil de Blancanieves »). Il maximise son investissement en extorquant de l'argent aux spectateurs qui croient illusoirement pouvoir sortir Blancanieves du sommeil de mort dans lequel elle demeure inexorablement figée, réduite à l'état de poupée mécanique et assimilée aux monstres de foire avec lesquels elle partage l'affiche.

La fin choisie par Berger dans son film est susceptible de décevoir le spectateur qui aurait en tête le dénouement heureux du conte qu'il reconfigure. La belle endormie de *Sneewittchen* sort en effet du coma une fois libérée du morceau de pomme empoisonnée et épouse un fils de roi, tandis que le nain Rafita, le « prince » de *Blancanieves*, ne parvient qu'à faire couler une larme par son baiser. L'excipit du texte grimmien a fait l'objet de plusieurs réécritures afin d'aboutir à une fin qui, comme le film espagnol, recèle une dimension historique et politique. Les Grimm vont en effet germaniser et mythologiser leurs textes au fil des éditions par différents moyens (poétiques, paratextuels, iconotextuels, etc.). Dans le cas de *Sneewittchen*, la mythologisation passe par deux stratégies, l'une textuelle, l'autre paratextuelle, cristallisées dans l'élément narratif de la conservation du corps de l'héroïne. La réécriture poétique de cet épisode, qui décrit comment la belle demeure

17 Discours de remerciements de M. Verdú prononcé lors de la 27e cérémonie des Goya 2013. https://www.youtube.com/watch?v=r8GACFvq4kc. Dernière consultation : 29.03.2016.

18 *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 01:04:16.

« pendant très, très longtemps » (« *lange, lange Zeit*[19] ») dans un cercueil de verre sans dépérir, achève de le doter d'une aura mythologique, déjà esquissée par la symbolique des couleurs qui scande le récit, attributs de la beauté de l'héroïne, « aussi blanche que neige, aussi rouge que sang et aux cheveux aussi noirs que du bois d'ébène » (« *so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, und so schwarzhaarig wie Ebenholz*[20] »). Le choix de cet épisode de la conservation du corps et de la beauté de Sneewittchen n'est pas anodin, puisque c'est sur ce trait particulier que repose, selon les dires des Grimm dans les annotations individuelles à *Sneewittchen*, l'« étrange conformité » (« *merkwürdiger Einklang*[21] ») du texte « avec une légende nordique, déjà presque historique » (« *mit einer nordischen, schon fast historischen Sage*[22] ») de Snäfridr, l'épouse du roi Harald à la Belle Chevelure. Tirée de la *Heimskringla*, œuvre de compilation des hauts faits des rois de Norvège écrite par Snorri Sturluson vers 1225, cette légende relate comment la princesse lapone Snäfridr est veillée après son décès pendant trois ans par son époux inconsolable sans que sa dépouille ne pourrisse. Les modifications successives du titre du texte, de *Schneeweißchen. Schneewittchen. Unglückskind* (1810) à *Sneewittchen* (1819), visent d'ailleurs à rapprocher le nom de la protagoniste grimmienne du patronyme de la figure légendaire et confortent les allégations tenues par les Grimm dans les notes.

L'accumulation de « preuves », dont je n'ai pu ici qu'esquisser les contours, fait croire à une origine ancestrale, germanique et mythologique de *Sneewittchen*, que les Grimm revendiquent dans la préface au second volume (1815), affirmant que « dans ces contes du peuple réside du pur mythe originel allemand » (« *in diesen Volks-Märchen liegt lauter urdeutscher Mythus*[23] »). La construction d'un tel paradigme découle de plusieurs impératifs génériques, esthétiques, idéologiques ou encore commerciaux dont le traitement exhaustif excéderait l'espace alloué à cette contribution, mais qui tous font sens dans le contexte historique, politique et culturel d'émergence

19 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm,* vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 (...) von H. Rölleke, vol. 1, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1986, [1812], p. 247.

20 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen,* Ausgabe letzter Hand, hrsg. von H. Rölleke, Stuttgart, Reclam, vol. 1, 2001 [1857], p. 269.

21 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, ouvr. cit.*, vol. 1, 1986 [1812], p. XXXIII.

22 *Idem.*

23 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, ouvr. cit.*, vol. 2, 1986 [1815], p. VII. Ma thèse de doctorat en cours, intitulée provisoirement « L'invention des contes 'purement allemands' », s'attache à explorer les multiples manières dont les *KHM* mettent en place un discours de type mythologique pour faire croire à l'origine purement germanique des textes publiés.

des *KHM* : une Allemagne qui n'existe pas encore, éclatée en de multiples entités politiques, pour la plupart sous un joug étranger, détruites par les guerres napoléoniennes ; un peuple nostalgique du Saint Empire romain germanique démantelé en 1806, mû par un fort sentiment patriotique et en quête d'unification politique, quête supportée par les idéaux idéologiques et esthétiques des Romantiques, dont font partie Jacob et Wilhelm Grimm et leur œuvre, qui deviendra le livre fondateur d'une identité culturelle *sui juris*.

Loin de se limiter à transposer dans un nouveau médium un texte allemand publié pour la première fois exactement deux siècles auparavant, *Blancanieves* est une œuvre filmique à part entière qui n'adapte pas *Sneewittchen* des Grimm, mais en reconfigure l'histoire en mobilisant toutes les possibilités offertes par l'intermédialité de manière novatrice et créative. La prise en compte de ces possibilités au sein d'une comparaison systématique entre texte(s) et film et film et texte(s) permet de s'extraire d'une analyse binaire et évaluative. La comparaison révèle alors les effets de sens propres à chacune des œuvres, qui resteraient imperceptibles dans le cadre d'une étude focalisée sur la (bonne) réalisation d'une transposition d'un médium à un autre, comme c'est encore trop souvent le cas dans les *adaptation studies* qui souffrent du double écueil de nier les particularités des médias et des formes génériques et de réduire leur complexité.

Bibliographie et filmographie

Blancanieves, 2012. Dir. : Pablo Berger.

Cartmell, Deborah (éd.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2012.

Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (éds.), *Adaptations : from Text to Screen, Screen to Text*, London-New York, Routledge, 1999.

Clerc, Jeanne-Marie & Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klinsieck, 2004.

Eliott, Kamilia, « Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemna », dans Marie-Laure Ryan (éd.), *Narrative across Media : the Languages of Storytelling,* Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, p. 220-243.

Fischer, Caroline (éd.), *Intermédialités*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2015.

García Rodero, Cristina, *España Oculta*, presentacíon par Julio Caro Baroja, Lunwerg, Ministerio de Cultura, 1989.

Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique*, préface de Paul Ricœur, Paris, Armand Colin, 1999.

Gaudreault, André & Groensteen, Thierry (éds.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Editions Nota Bene, 1998.

Grimm, Jacob & Wilhelm, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm,* hrsg. von Heinz Rölleke, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975 [1810 & 1812].

- *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm,* vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm, (...) von Heinz Rölleke, 3 vol., Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1986, [1812 & 1815].
- *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, hrsg. von Heinz Rölleke, 2 vol., Köln, Diederichs, 1982 [1819].
- *Kinder- und Hausmärchen,* Ausgabe letzter Hand, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam, 3 vol., 2001 [1856/1857].

Heidmann, Ute, « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes », *Cahier voor Literatuurwetenschap* 2, « Les nouvelles voies du comparatisme », 2010, p. 27-40.

- « La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare. Pour une analyse différentielle des relations littéraires et culturelles », dans Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink & Manfred Schmeling (éds.), *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2013, p. 331-342.
- « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les *façons* de (r)écrire des mythes », *Interférences littéraires/Literaire interferenties* 17, « Le mythe : mode d'emploi », 2015, p. 15-34.

Hernández, Isabel & Martín-Rogero, Nieves, « The Grimms' Tales in Spain », dans Vanessa Joosen & Gilian Lathey (éds.), *Grimms' Tales around the Globe*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, p. 59-79.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation,* New York, Routledge, 2006.

Légeret, Joëlle, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les 'frères Grimm' autour de *S(ch)neewittchen* », *Féeries* 13, 2016, p. 217-234.

Leitch, Thomas, « Adaptation Studies at a Crossroads », *Adaptation* 1(1), 2008, p. 63-77.

Ostwald, Susanne, « Die bedrohte Magie », *NZZ* 20.02.2015. http://www.nzz.ch/feuilleton/kino/die-bedrohte-magie-1.18487495. Dernière consultation : 04.03.16.

Roux, Baptiste, « Permanence de la mémoire : Le Cinéma muet en sa langue natale », *Positif* 628, 2013, p. 64-66.

Schoof, Wilhelm, « 150 Jahre 'Kinder- und Hausmärchen'. Die Grimmschen Märchen im Urteil der Zeitgenossen », *Wirkendes Wort* 12, 1962, p. 331-335.

Stam, Robert, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », dans Robert Stam & Alessandra Raengo (éds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005 [2004], p. 1-52.

Susina, Jan, « *Blancanieves* dir. by Pablo Berger. Review », *Marvels & Tales* 29(1), 2015, p. 165-167.

Zipes, Jack, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*, New York, Routledge, 2011.