



Et *Sneewittchen* devint *Snow White* : Le maillage intermédial d'un conte « à l'américaine » (1912-1937)

And *Sneewittchen* became *Snow White* :The intermedial interweaving of an 'American-style' fairy tale (1912–1937)

Anne WATTEL

Univ. Artois, UR 4028, Textes et Cultures, F-62000 Arras, France

Édition électronique

URL : <https://revueloiseableu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Et *Sneewittchen* devint *Snow White* :
Le maillage intermédial d'un conte « à l'américaine » (1912-1937)

Anne WATTEL

Univ. Artois, UR 4028, Textes et Cultures, F-62000 Arras, France

Résumé

L'article propose de montrer que le *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) de Walt Disney nécessite, pour parfaire sa compréhension, de prendre en compte les transferts opérés d'une aire géographique à une autre, d'une culture à une autre. Il s'agira donc de mettre au jour le maillage intermédial qui métamorphose un conte patrimonial allemand (le « Sneewittchen » des frères Grimm) en conte « à l'américaine », largement influencé par le cinéma muet, le théâtre musical de Broadway et l'esthétique du *cartoon*. Ce faisant, nous montrerons que s'opère une véritable resémantisation du conte et nous remettrons en question un certain nombre de poncifs sur Disney, à commencer par le reproche qu'on lui fait d'avoir dénaturé le conte source.

Mots clés : Disney, intermédialité, conte, Blanche-Neige, Broadway, cinéma muet, cartoon

Abstract And Sneewittchen became Snow White :The intermedial interweaving of an 'American-style' fairy tale (1912–1937)

The article aims to demonstrate that Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) requires an understanding of the transfers made from one geographical area to another, and from one culture to another, to fully grasp its meaning. It will involve uncovering the intermedial network that transforms a traditional German fairy tale (the Grimm Brothers' "Sneewittchen") into an "Americanized" tale, heavily influenced by silent cinema, Broadway musical theater, and the aesthetics of cartoons. In doing so, we will show that a genuine re-semanticization of the tale occurs, and we will challenge several clichés about Disney, starting with the criticism that he distorted the original story.

Key words : Disney, intermediality, fairy tale, Snow White, Broadway, silent movie, cartoon

Le *Snow White and the Seven Dwarfs*¹ (1937) de Walt Disney est apparemment bien connu. Ses sources européennes ont été largement documentées notamment par Robin Allan, et l'on sait qu'il entreprit en Europe, en 1935, un voyage d'agrément et d'étude qui lui permit de ramener en Amérique une impressionnante bibliothèque, et iconothèque, qui alimenta son univers et celui de toute son équipe qui comptait nombre d'artistes européens. Mais ses sources américaines, les premières transpositions américaines du conte, sont à peine connues, sont fréquemment occultées dans les publications françaises, et semblent ne mériter au mieux qu'une ligne ou deux ; elles contribuèrent pourtant à cette « révolution dans le “septième art” »² que représenta ce long métrage d'animation. La critique, unanime, souligna la performance technique ; elle crédita également Walt Disney d'un certain nombre de trouvailles et de libertés prises par rapport au conte source qui, cependant, sont largement des emprunts. Car, à n'en pas douter, l'œuvre disneyenne propose un véritable maillage intermédial, entretissant habilement un conte allemand (*Sneewittchen*³ des frères Grimm), une pièce de Broadway⁴ pour enfants (1912), un film américain muet⁵ (1916), et l'esthétique du *cartoon*.

C'est ce maillage intermédial, cette hybridité générique que nous voudrions explorer dans cet article, afin de mettre au jour ce que Walt Disney, plus qu'aux frères Grimm, doit à Winthrop Ames, à James Searle Dawley et à Betty Boop.

Comme l'indique Raphaël Baroni : « [...] les altérations de la *fabula* sont pratiquement inévitables dans le cadre des adaptations, ce qui s'explique par l'interdépendance inévitable de la forme et du contenu »⁶. Pour analyser ces altérations dans le long métrage d'animation de Walt Disney, on a coutume de se référer au conte source des frères Grimm et de déplorer que l'œuvre disneyenne se soit libérée du modèle narratif, ait entamé l'hypotexte, l'ait dénaturé. Or, il nous semble qu'il y a là un angle mort de la recherche, ou si pas mort, du moins obombré. À se pencher trop systématiquement sur les sources européennes de Disney (certes

¹ *Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand (réal.), U-E, Walt Disney Productions, 1937, 83 mn.

² Émile VUILLERMOZ, « Blanche-Neige et les sept nains », *Le Temps*, n° 28004, samedi 14 mai 1938, p. 5.

³ Wilhem & Jacob GRIMM, « Blancheneige » [« Sneewittchen », 1819], dans *Contes* (tr. fr. et préface de Marthe Robert), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 144-157

⁴ Jessie Braham WHITE (Pseudonyme de Winthrop Ames), *Snow White and the Seven Dwarfs*, (joué au Little Theater, Broadway, 1912), New York, Dodd, Mead & Company, 1913. Toutes les références à cette pièce proviennent de cette édition et seront signalées par l'abréviation *SWSD*.

⁵ J. Searle DAWLEY, *Snow White*, film muet, scénario de Winthrop Ames, Players Film Co., (avec Marguerite Clark, Dorothy G. Cumming, *et al.*), E-U, 1916, 63 mn.

⁶ Raphaël BARONI, « Pour une narratologie transmédiatique », *Poétique*, n° 182, 2017, p. 157.

incontournables), on a fini par occulter tout ce que l'animateur doit à la culture américaine et on peut lire, depuis 1938 jusqu'à aujourd'hui, dans les articles de presse, dans les publications scientifiques, un certain nombre de poncifs lui attribuant des trouvailles, des libertés, des modifications de la trame narrative, du régime des personnages que, détracteurs ou zélateurs reprennent en boucle, les uns pour dénigrer *Snow White*, les autres pour l'encenser.

Esquissons rapidement quelques-uns de ces truismes que, avouons-le, nous partageons poncivement :

- Disney a dénaturé le conte de Grimm en en proposant une version mièvre et gaguesque ;
- Disney a profondément modifié le système des personnages, transformant le conte en une *Cinderella story*, fournissant une image inoubliable de la Reine-Sorcière, individualisant les nains ;
- Disney a altéré la trame narrative et la portée initiatique du conte en resserrant la temporalité, en introduisant le prince dès l'ouverture, en supprimant les scènes du lacet de corset et du peigne ;
- Disney a transformé le conte en comédie musicale.

Or nous voudrions ici avancer que l'hypotexte de Disney n'est pas le conte de Grimm et que nombre de ces modifications sont des emprunts à la tradition américaine.

Contrairement à ce qu'affirme en 1938 René Jeanne, historien du cinéma, dans un article publié dans *La Revue des deux Mondes*⁷, Walt Disney ne tourne pas le dos au théâtre, loin s'en faut. Son hypotexte n'est pas tant le *Sneewittchen* des frères Grimm que la pièce de Winthrop Ames sans laquelle son long métrage d'animation ne serait pas ce qu'il est. C'est bien dans la tradition musicale de Broadway qu'il puise son inspiration, qu'il va chercher ses « corps dansants » et chantants ; c'est sur les planches et dans le cinéma muet, en prises de vues réelles, que Disney trouve les ingrédients de son conte animé ; c'est là que Blanche-Neige est transformée en « *kitchen-maid* », qu'est dédoublée la figure de la Reine (Brangomar et *Witch Hex*), qu'est mis en scène un chœur de nains individualisés et burlesques ; c'est là aussi que Disney puise le motif de l'oiseau-guide (*little brown Bird*), la saleté du foyer des nains, si mignon et si propre chez Grimm, et les références à Dorian Gray...

C'est tout d'abord à Broadway qu'il emprunte, Broadway réputé pour son théâtre musical, proposé « à des prix accessibles à tous publics », « d'où son assise largement populaire et sa place dans la tradition américaine »⁸. La source de l'œuvre disneyenne se trouve dans la pièce de Winthrop Ames, *Snow White and the Seven Dwarfs*, jouée en 1912, avec Marguerite Clark dans le rôle titre, et publiée sous le pseudonyme de Jessie Braham White. Cette pièce fut adaptée au cinéma, quatre ans plus tard, en 1916, par James Searle Dawley. Ce film muet, dont

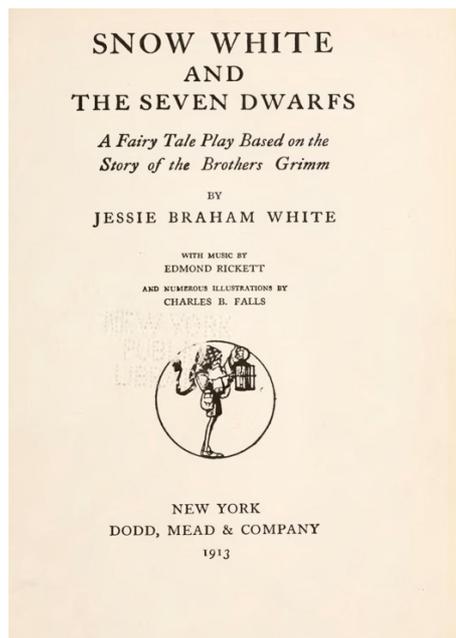
⁷ René JEANNE, « De Méliès à Walt Disney. Comment naquirent les dessins animés », *La Revue des Deux Mondes*, mars 1938, p. 427.

⁸ Liliane KERJAN, « La Comédie Musicale : sources et limites du théâtre américain », *Revue Française d'études Américaines*, n° 32, 1987, p. 228.

le scénario fut écrit par Winthrop Ames lui-même, et dans lequel Marguerite Clark, de nouveau, incarne Blanche-Neige, marqua profondément Walt Disney qui le vit à quinze ans et déclara : « My impression of the picture has stayed with me through the years and I know it played a big part in selecting *Snow White* for my first feature production »⁹.

Ill. n°1¹⁰

Jessie Braham White, *Snow White and the Seven Dwarfs*, New York, Dodd, Mead & Company, 1913.



Ill. n°2

L'affiche du film *Snow White* de J. Searle Dawley, 1916

⁹ « L'impression que j'ai eue de ce film m'est restée à travers les années et je sais qu'elle a joué un rôle important dans le choix de *Blanche-Neige* pour ma première production » (traduit par nos soins). Cité dans Neal GABLER, *Walt Disney : The Triumph of the American Imagination*, New York, Alfred A. Knopf, 2006, p. 216.

¹⁰ Toutes les illustrations de cet article sont désormais libres de droit.



Nous avons peu d'échos et peu d'images de la pièce de Winthrop Ames, mais le texte a été publié en 1913 ; c'est donc à partir de ce dernier et de sa « *picturization* » par Dawley que nous avons mené notre recherche. Et, pour esquisser ici les grandes lignes de ce qui nous permet de qualifier *Snow White* de conte « à l'américaine », nous nous bornerons à trois points : la mièvrerie, l'édulcoration du conte source ; la modification du système des personnages ; l'influence de deux genres spécifiquement américains, le musical de Broadway et le *cartoon*.

Un conte « apprivoisé » ou une traduction graphique ?

On reproche fréquemment à Disney l'édulcoration du conte source dont il aurait occulté la noirceur. Pour Gérard Dastugue, « Disney, dans sa quête éperdue du beau – alliée à celle d'un public le plus large possible – érode les contes de leurs aspects les plus négatifs (et pourtant formateurs) qui pourraient ne pas correspondre aux valeurs de l'*American way of life* qu'il souhaite véhiculer à travers ce spectacle familial »¹¹. Cette érosion concerne principalement la trame narrative qu'il aurait fait le choix de transformer profondément : pas de vengeance finale du personnage éponyme chez Disney, pas de danse macabre de la Reine chaussée de mules de fer rougies sur des charbons ardents ; pas non plus de scène liminaire, Disney ayant, selon Pascale Auraix-Jonchière, « choisi d'éluder la scène liminaire du conte, pourtant essentielle à

¹¹ Gérard DASTUGUE, « Les Illusions parricides du film d'animation : un réel anamorphosé », *Le dessin animé ou les métamorphoses du réel*, Inter-lignes, 2012, p. 303-318.

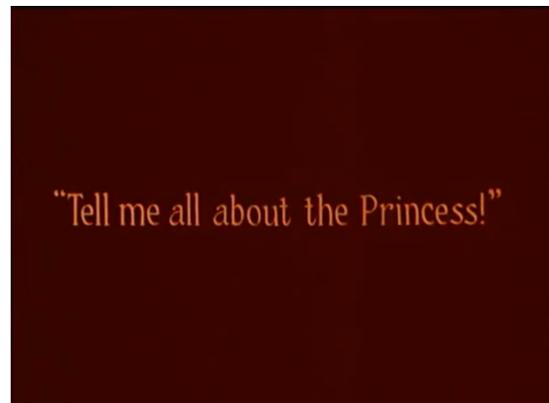
la compréhension du récit, comme s'il était besoin d'évacuer le motif du sang surgi sur la neige pour rendre cette histoire plus apprivoisable »¹².

La suppression de la scène liminaire dans le film d'animation a fait couler beaucoup d'encre ; arrêtons-nous un instant sur ce point.

Il est à noter que dans la pièce de W. Ames, déjà, la scène liminaire (le sang sur la neige, la mort de la mère) n'est pas, ne peut pas être montrée. Ames introduit un chœur de demoiselles d'honneur d'une douzaine d'années, qui assurent l'exposition, et auquel est dévolu le récit de la naissance. Au théâtre, pour prendre en charge la voix du conteur, il faut un personnage qui relate des faits passés ; il faut respecter la vraisemblance, d'où ici l'arrivée d'une toute nouvelle demoiselle d'honneur justifiant l'ignorance de l'auditeur et la nécessité de conter. C'est le personnage de Rosalys qui se fait orateur et la scène liminaire est mise en voix, mise en abîme dans le conte, le dispositif scénique matérialisant sur la scène un petit théâtre où se joue le racontage comme nous le voyons dans le film qui reprend la même « scénographie », la complète de cartons et rend hommage, bien que muet, à l'oralité du conte.

III. n°3 et 4

Photogrammes du film *Snow White*, J. Searle Dawley, 1916.



Déjà donc, chez Ames, la scène liminaire n'est pas donnée à voir ; la monstration est occultée comme elle le sera chez Disney ; la scène ne peut qu'être mise en mots.

Dans le film de Dawley, un carton introduit le récit, « *Once upon a time...* », et la reine Imogène cousant et se piquant le doigt. La monstration double ensuite la narration dévolue aux cartons, et le spectateur découvre la scène en direct. Un plan d'insert, transformant la caméra

¹² Pascale AURAIX-JONCHIERE, « La "Blanche-Neige" des Frères Grimm. Migrations et "transcréations" de la couleur rouge en régime iconotextuel », *Études de lettres*, n° 310, 2019, 41-58.

en lunette d'approche, créant un effet de loupe, focalise le regard sur les gouttes de sang dans la neige et le grossissement par l'insert fonctionne alors comme une « adresse directe »¹³.

Ill. n° 5 à 7

Photogrammes du film *Snow White*, J. Searle Dawley, 1916.



¹³ Térésa FAUCON, « Pièces rapportées. Questions d'insert », *Vertigo*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 10-14.



La scène liminaire, l'évocation de la mort de la mère, on le sait, ont totalement disparu chez Disney. On peut s'étonner de ce choix, quand on sait que l'animateur ne répugne pas à mettre en scène la mort des parents (c'est le cas par exemple dans *Bambi*, 1942, réalisé comme *Snow White* par David Hand) ; mais sans doute est-ce là l'influence du code de production connu sous le nom de code Hays, un code de bonne conduite appliqué à partir de 1934, imposé notamment par les ligues pour la vertu, et censurant les atteintes aux bonnes mœurs dont la représentation de toute référence manifeste à la sexualité.

Toujours est-il que bien des critiques, comme Carmélie Jacob dans sa thèse de 2020, soulignent que la suppression de la scène de conception de Blanche-Neige, l'évacuation de la mort des parents, « ôte au conte sa valeur initiatique et la signification sexuelle qui lui est inhérente »¹⁴. Mais Disney n'a-t-il pas tout bonnement, comme tous les cinéastes américains de cette période, détourné la censure ? Il nous semble que le générique du film permet de nuancer les propos de la chercheuse. Ce générique révèle l'influence du cinéma muet puisque, s'il rend hommage à la source littéraire au travers du livre aux pages feuilletées par le grand imagier, on peut voir aussi, dans les pages qui apparaissent à l'écran, un clin d'œil aux cartons du muet, les lettres gothiques étant similaires à celles du film de Dawley. Dans les deux « cartons » disneyen, seul le mot « Stepmother », marâtre, semble suggérer la mort de la mère et le remplacement.

¹⁴ Carmélie JACOB, *Le conte merveilleux (d')après Disney. La resémantisation d'un genre*, Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec, Montréal, 2020, p. 181-182, [en ligne], disponible sur l'URL : <https://archipel.uqam.ca/14412/1/D3919.pdf>

Certes, Disney aurait pu ajouter un « carton », une page supplémentaire, intégrant la scène liminaire. Est-ce ici le refus d'entrer en féerie, de débiter son conte animé par le sang et la mort ? En partie, sans doute. Mais Walt Disney, ne l'oublions pas, opte pour un autre *medium* et pour un *medium* dessiné. Comme Ames qui, au théâtre, contourna la monstration de la scène liminaire, Disney¹⁵ choisit de la traduire graphiquement, de la traduire allégoriquement.

Dans un livre à la blanche couverture, sur la page blanche comme neige, le scriptural se détache, noir comme l'ébène. Le sang (rouge vif) est bien sur la neige, *Snow*, et les trois « S » sanglants évoquent les trois gouttes de sang. Le sang est aussi sur le *Once upon a time* ; il domine, comme une tache, dans l'enluminure et la lettrine O. Cette première page dit tout, à sa manière, de la conception de Blanche-Neige.

En outre, ce générique reprend la théâtrale et cinématographique présentation des personnages telle qu'elle apparaît dans la liste (« The Persons of the Play ») qui ouvre la pièce et dans les poupées animées qu'un père Noël dispose sur une table dans le prologue du film. Les nains ornant la couverture blanche du livre, les petits animaux au graphisme enfantin, les couleurs représentant Blanche-Neige (et sa tenue vestimentaire), l'enluminure initiale, et le texte lui-même disséminent les ingrédients de l'intrigue.

Les deux pages opposent les deux héroïnes : ici, la blanche colombe née d'une tache de sang et représentée par un oxymore graphique, la brosse à récurer ornée d'une couronne ; là, la marâtre, associée à une couronne sur fond sanglant, au paon, au poignard, au miroir qui apparaît dans la lettrine. Notons par ailleurs que, sur cette deuxième page, ce n'est plus la neige (*snow*) qui est de sang, mais le « M » de « *Mirror* », le « Y » de « *You* », le « Q » de « *Queen* ». Il nous semble donc que la scène liminaire, la cruauté, la noirceur du conte sont bien là, dans les taches sanglantes ; il nous semble que la traduction graphique n'érode pas tant le conte source.

Quand on connaît les sources américaines de Disney, on comprend, nous semble-t-il, que les altérations que nous venons d'évoquer ne relèvent pas tant d'une quête éperdue du beau, d'un désir de rendre plus apprivoisable le conte que de la matérialité du *medium*. Entre la monstration et la narration, Disney a fait un choix, celui de la narration graphique, allégorique et ce, aussi, pour éviter la censure. Et, pour en terminer sur la mièvrerie supposée de ce premier long métrage, rappelons que le film fut censuré en Angleterre (interdit au moins de 16 ans non accompagnés), en Belgique, où l'on considéra qu'il pouvait « impressionner fâcheusement les

¹⁵ Disney Enterprises ayant refusé de nous accorder l'autorisation de reproduire gracieusement les images du film, il nous est donc impossible d'illustrer le propos.

jeunes enfants »¹⁶, aussi coupa-t-on la scène du chasseur qui s'apprête à poignarder l'héroïne, une partie de la scène de la forêt, de la métamorphose de la Reine et sa mort finale.

Modification du système des personnages : sources et contaminations

Ici nous passerons rapidement en revue la *Cinderella story*, l'image inoubliable de la Reine-sorcière et l'individualisation des personnages des nains qu'on attribue à Disney.

Une Cinderella story

On reproche souvent à Disney d'avoir transformé « Sneewittchen » en une variante de « Cendrillon » ; c'est ce qu'évoquent par exemple Carmélie Jacob et Sébastien Denis, ce dernier notant : « Passant au long métrage, [Disney] transforme Blanche-Neige en une forme de cendrillon »¹⁷.

Les critiques ont souvent associé cette *Cinderella story* au parcours de Walt Disney, à l'*American Dream*, à l'après crise de vingt-neuf et la glorification du travail et de l'effort, au rêve américain du « *rags-to-riches* »¹⁸. Cette contamination du conte lui est donc imputée, elle trouverait ses ferments dans la biographie de Disney et dans le contexte socio-économique des années trente, ce qui est une lecture parfaitement recevable. Mais cette contamination se trouve déjà dans la pièce de 1912, dans le film de 1916 ; c'est là que Disney va la chercher.

C'est dans la pièce de Ames, dans le film de Dawley que Blanche-Neige devient une *kitchen-maid*. Cette régression sociale lui est imposée par la marâtre qui lui confisque ses habits de princesse, la confine aux tâches ménagères soi-disant pour la prémunir de toute vanité et l'empêcher de s'adonner à la paresse :

ROSALYS. [...] First she pretended that Snow White might grow up vain, so she took away all her princessy clothes and made her wear old, rag-bag-gety things.

CHRISTABEL. Then she pretended that she might grow up lazy, so she made her sweep and dust the Palace.

¹⁶ Kevin GIRAUD, « Blanche Neige et les sept nains face à la censure étude d'un cas révélateur des processus de contrôle cinématographique en Belgique », *Koregos*, n° 123, 2015, [en ligne], disponible sur l'URL : <https://koregos.org/fr/kevin-giraud-blanche-neige-et-les-sept-nains-face-a-la-censure/>

¹⁷ Sébastien DENIS, *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2017, p. 186.

¹⁸ Carmélie JACOB, *Le conte merveilleux (d') après Disney. La resémantisation d'un genre*, op. cit., p. 350.

ROSALYS. And now Snow White is really almost like a kitchen-maid, and sleeps in a little closet under the stairs where we keep the umbrellas and overshoes¹⁹. (*SWSD*, 17-18)

Lors de la première apparition de Blanche-Neige dans la pièce, les didascalies décrivent sa vêtue, ses haillons qui ne parviennent cependant pas à gommer son statut princier. La spatialité même de la pièce, qui débute et se clôt dans la salle du trône (scènes 1 et 7), révèle la restauration du statut qui devait être le sien.

Dans le film, la petite robe noire informe de l'héroïne s'oppose aux splendides tenues blanches des demoiselles d'honneur et nous la voyons, la toute première fois, reléguée en cuisine, récurant une immense marmite, ce que Disney traduira par la scène initiale du lavage des marches d'escalier. C'est donc bien dans ces sources américaines que Walt Disney trouve sa *Cinderella story*.

III. n° 8

Photogramme du film de J. Searle Dawley



Par ailleurs, on crédite souvent Disney de la complicité instaurée entre l'héroïne, simple, naturelle, et les animaux, mais, là encore, il s'agit sans doute d'une réminiscence du film de

¹⁹ « ROSALYS. [...] D'abord, elle prétendit que Blanche-Neige pourrait devenir vaniteuse, alors elle lui enleva tous ses vêtements de princesse et l'obligea à porter de vieilles loques, des haillons.

CHRISTABEL. Puis elle prétendit qu'elle pourrait devenir paresseuse, alors elle l'obligea à balayer et à épousseter le palais.

ROSALYS. Et maintenant, Blanche-Neige ressemble à une domestique, et elle dort dans un petit placard sous l'escalier, là où nous rangeons les parapluies et les galoches » (traduit par nos soins).

Dawley qui va chercher chez Grimm, dans sa *Cendrillon*, les colombes, les tourterelles, les pigeonneaux et l'oiseau-adjuvant. Ainsi, c'est un oiseau, dans le film de 1916, qui relie Snow White et le prince, lors de leur première rencontre ; c'est un oiseau, un *little brown bird*, qui guide l'héroïne jusqu'à la chaumière des nains. C'est là, à n'en pas douter, que Disney puise son inspiration.

III. n° 9

Photogramme du film de J. Searle Dawley



De même, on reproche à Disney la rencontre initiale entre le prince et Blanche-Neige. « La protagoniste de Disney », note Carmélie Jacob, « est dès le départ prête à tomber amoureuse, et les péripéties qui séparent la situation initiale de la fin du conte ne servent qu'à retarder l'union anticipée »²⁰. Mais là encore, force est de constater que l'hypotexte, l'hypocône de Walt Disney sont américaines : dès le début du film muet, Snow White rencontre, dans la forêt, le prince Florimond, elle le retrouve peu après au bal, métamorphosée et habillée de pied en cap, jusqu'aux chaussures, par ses demoiselles d'honneur. La *Cinderella story* n'est donc pas disneyenne, elle relève bien de la tradition américaine.

²⁰ Carmélie JACOB, Le conte merveilleux (d')après Disney. La resémantisation d'un genre, *op. cit.*, p. 205.



Les potentialités scéniques du personnage de la sorcière

On sait que Grimm dédoubla, dans le scénario de la version de 1819 « remanié et euphémisé »²¹, comme le dit Pascale Auraix-Jonchière, la figure de la mère, évacuant la mère biologique et faisant entrer en fable la marâtre. Mais, si la Reine de Grimm se farde, se déguise, sa sorcellerie se limite à la confection de poisons, à la possession d'un miroir magique dont on ne connaît pas la provenance.

Dans leur conte pour enfant, et soucieux d'exploiter à la scène et sur l'écran les potentialités scéniques, fantasmagoriques, du personnage de la sorcière, Ames et Dawley vont dédoubler la marâtre : la reine Brangomar est en quelque sorte le jouet de Witch Hex, une sorcière digne de *Macbeth*, qu'on convoque par un sort et qui apparaît dans la fumée et sous les coups de tonnerre. Les didascalies la décrivant précisent qu'elle ressemble à toutes les sorcières des contes de fées, avec son chapeau noir et pointu, son manteau rouge et son bâton qui lui sert de béquille : « *Lo! through the smoking circle in the floor, WITCH HEX does appear. She looks exactly like all witches in fairy-tale pictures, with her black, pointed hat, red cloak, and crutched stick. It is evident that she is in a bad temper* »²² (SWSD, 53). C'est elle qui confère, par sorcellerie, sa beauté à la hideuse Brangomar ; elle aussi qui lui offre le miroir magique, ce

²¹ Pascale AURAIX-JONCHIÈRE, « Blanche-Neige et la prise de parole, du conte au mythe », *Sociopoétiques*, n° 1, 2016, [En ligne], disponible sur l'URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=549>

²² « Et voilà qu'à travers le cercle de fumée du sol, WITCH HEX apparaît. Elle ressemble parfaitement à toutes les sorcières des contes de fées, avec son chapeau noir et pointu, son manteau rouge et sa canne à béquille. Il est évident qu'elle est de mauvaise humeur » (traduit par nos soins).

diseur de vérité, qui, tel le portrait de Dorian Gray, révèle à la Reine, métamorphosée en beauté, son vrai visage.

III. n° 11

Brangomar et Witch Hex dans le film de Dawley



La scène 1 de la pièce s'ouvre sur la salle du trône ornée de tentures de damas bleue brodées de paons argentés et, lors de la première apparition de la marâtre, les didascalies indiquent qu'elle est vêtue d'une longue robe brodée de plumes de paons bleues et vertes : le paon, symbole baroque d'ostentation, de vanité, est donc d'emblée associé à la reine Brangomar. Et c'est ce paon qu'on retrouve chez Disney, dès le générique puis sur le trône directement emprunté au film de Dawley.

III. n° 12



Il nous semble donc que le rôle prépondérant de la reine, « l'image inoubliable » qui est donnée d'elle, n'est pas totalement, comme le dit Christiane Connan-Pintado, un « courant initié par Disney »²³, mais relève bel et bien de la mémoire intermédiaire de l'animateur, relève bel et bien de la tradition américaine.

L'individualisation des nains et leur chaumière

On reproche également à Walt Disney un décentrement du conte apparent dès le titre de l'œuvre, « Snow White and the seven Dwarfs ». Il aurait, par ce titre même, conféré une place de choix aux nains²⁴. Bettelheim déjà déplorait « le titre sous lequel le conte est actuellement le plus connu » de cette « version expurgée qui a le tort d'exagérer le rôle des nains ». Selon le psychanalyste, « dans cette variante de l'histoire, ils servent de faire-valoir et camouflent les changements importants qui se produisent dans la personne de Blanche-Neige »²⁵. C'est faire beaucoup d'honneur, ou de tort, à Disney, puisque, nous l'avons vu, ce titre est celui de la pièce de Ames.

Pour la critique, l'individualisation des nains est également due à Disney. Ainsi peut-on lire dans la revue *L'Image*, en 1938 : « Les sept petits hommes sont des personnages entièrement nouveaux, qu'il fallut créer de toutes pièces, sans avoir en mains le moindre document provenant de films antérieurs »²⁶ ; Bettelheim renchérit et déplore qu'« en donnant à chaque nain un nom et une personnalité distincts [...], le film de Walt Disney et la littérature qu'il a inspirée gênent sérieusement la compréhension inconsciente de ce que les nains symbolisent »²⁷. Plus récemment, Pascale Auraix-Jonchière, évoquant « le potentiel humoristique des nains, la chaumière, les animaux »²⁸, indique qu'il s'agit là des « motivations » et des « choix » de Disney.

Présenter des personnages distincts les uns des autres, c'est donc ce qui semble avoir fait la marque de Disney et l'on déplore fréquemment que « la dynamique narrative du conte s'en voi[e] transformée, puisque chaque personnage secondaire devient en quelque sorte le

²³ Christiane CONNAN-PINTADO, « De “Boule de Neige” au “Prince Perce-Neige”. Réception de “Blanche-Neige” en France dans les ouvrages destinés à la jeunesse », *ILCEA*, n° 20, 2014, p. 119, [En ligne], disponible sur l'URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2750>

²⁴ Carmélie JACOB, *Le conte merveilleux (d')après Disney. La resémantisation d'un genre*, op. cit., p. 175.

²⁵ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1986, p. 301.

²⁶ « À propos de Blanche-Neige et les sept nains », *L'Image*, 7^e année, n° 37, 1^{er} juin 1938 p. 9.

²⁷ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 297.

²⁸ Pascale AURAIX-JONCHIERE, « La “Blanche-Neige” des Frères Grimm. Migrations et “transcréations” de la couleur rouge en régime iconotextuel », article cité, note 4.

personnage principal d'une scène particulière, ou minimalement d'un gag »²⁹. Or, là encore, il faut rendre à César... et à la tradition américaine.

La liste des personnages de la pièce de Ames est éloquente : c'est le dramaturge de Broadway qui, dès 1912, individualisa les nains ; c'est là que Disney est allé puiser ses sept personnages burlesques et même son Simplet³⁰. Blick, Plick, Flick, Whick, Glick, Snick et Quee : l'onomastique, les sonorités, ont déjà, dans la pièce, un fort potentiel comique. Alors que, chez Grimm, les sept nains ne sont qu'un chœur et que seuls des numéros les distinguent (le premier, le second...), Ames leur confère un nom et leur attribue une personnalité (que Disney exploitera plus avant).

III. n° 13

Les sept nains dans la pièce de Ames (1912)



Ainsi, c'est dans le personnage de Quee qu'il trouve son Simplet. Quee, dans la pièce, ne répond pas à l'appel ; Quee est un voleur ; Quee est le plus jeune (il n'aura quatre-vingt-dix-neuf ans qu'en avril) ; il est le plus petit ; il ne s'est pas lavé depuis cinquante ans ; il parle à peine, se contentant de hocher la tête. Et la fameuse scène du lavage des nains, leur gestuelle,

²⁹ Carmélie JACOB, *Le conte merveilleux (d')après Disney. La resémantisation d'un genre*, op. cit., p. 213.

³⁰ « Nous savions que les sept nains s'imposaient naturellement comme support de notre film. Avec eux, nous pouvions installer un humour sans limite, non seulement en raison de leur apparence physique, mais aussi de leurs manières, de leurs personnalités, de leurs voix et de leurs actes. En outre l'action se déroulant autour d'une chaumière, nous nous rendîmes compte des vastes possibilités qu'offrait l'apport de petits oiseaux et d'animaux qui avaient fait notre succès dans nos précédents films. Enfin, les personnages humains – les nains – apportaient une telle charge humoristique qu'ils nous laissaient un large champ d'interprétation », Interview de Walt Disney, « Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs*, An Art in Its Making », Martin Krause et Linda Witkowski (Indianapolis Museum of Art & Hyperion, New York, 1994), cité dans Pierre LAMBERT, *Blanche-Neige*, éditions de La Martinière, Paris, 2009, p. 17.

les chants, le baiser de Blanche-Neige..., tous ces ingrédients sont dans la pièce de Ames et le film de Dawley.

Par ailleurs, s'étonnant du fait que, dans le conte de Grimm, Blanche-Neige soit « un hôte superflu », que sa présence soit « superfétatoire », la maison des nains étant si mignonne et propre, Alain Montandon crédite Walt Disney d'avoir rendu féconde l'hospitalité : « L'hospitalité, dit-il, n'est féconde que s'il y a contrepartie, échange. Faire de Blanche-Neige une ménagère efficace avait un sens : justifier sa présence auprès des sept nains, et devenir objet d'un désir »³¹. Ainsi l'animateur, en transformant la proprette chaumière en un lieu mal entretenu, sale, un logis de vieux célibataires négligents, aurait-il justifié l'acceptation de l'héroïne, la ménagère, par les nains.

Mais là encore, la source américaine de Disney – ce qu'il doit à Ames et Dawley –, est occultée car c'est dans la pièce et le film muet que Disney trouve cette maison poussiéreuse, encrassée, négligée ; c'est Ames qui rend féconde l'hospitalité et met en scène une Snow White qui entend bien payer pour son souper, offrir une contrepartie. Les images, me semble-t-il, suffisent...

Ill. n° 14

La maison des sept nains chez Dawley (1916)



L'influence de deux genres typiquement américains : le musical de Broadway et le *cartoon*

Il semble donc que la critique, lorsqu'elle approche le premier long métrage de Disney, lorsqu'elle le compare à l'hypotexte des frères Grimm, évacue toute la tradition américaine, au

³¹ Alain MONTANDON, « L'ambivalence des seuils : de Perrault à Grimm », dans Alain Montandon (dir.), *L'Hospitalité dans les contes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 19.

profit de la tradition européenne. Or, nous l'avons rapidement démontré, c'est dans les représentations visuelles, le théâtre de Broadway, le cinéma muet américain qu'il faut chercher l'origine du *Snow White* de Disney, que viendra de surcroît alimenter la culture européenne. À n'en pas douter, Disney connaît ses sources, leur rend hommage, les amalgame. Comme le dit très justement Carmélie Jacob :

Une bonne part de ce qui fait l'intérêt de ses films est le mélange qu'ils proposent entre les cultures européenne et américaine, qui est l'un des éléments les plus importants de sa resémantisation des contes merveilleux. Disney est fasciné par le Vieux-Continent, auquel il emprunte son art et ses histoires. Mais il est aussi profondément attaché à ses propres origines, attachement qui passe entre autres par une valorisation de la culture populaire étatsunienne [...].³²

Cette culture proprement étatsunienne, c'est celle du théâtre musical de Broadway, c'est celle du *cartoon*.

Le musical de Broadway

Elizabeth Randell Upton³³, s'interrogeant dans un article sur les raisons pour lesquelles Blanche-Neige chante, indique : « One obvious reason is the widespread connection between fairy tale material and musical theater, and indeed Walt Disney had seen the film of a Broadway musical theater dramatization of the fairy tale as a boy of fifteen »³⁴. La seconde raison, selon elle, réside dans les *Silly Symphonies* (la série de contes musicaux de Disney).

Ainsi, si *Snow White* a la voix d'Adriana Casselotti, chanteuse d'opéra, si *Snow White* a le corps dansant de Marge Champion, sa gestuelle, c'est que l'œuvre est directement inspirée du musical de Broadway, dont elle reprend « la structure binaire », « en faisant alterner épisodes narratifs et séquences musicales et chorégraphiques, ces dernières constituant souvent des moments poétiques et/ou spectaculaires »³⁵, comme le signale Sophie Geneviève Walon.

On peut donc se demander si Blanche-Neige eut été musicale et dansante, et eut autant (en)chanté si Disney n'avait vu le film de Dawley, ne s'était inspiré de la pièce de Ames, une pièce agrémentée de chansons sur une musique d'Edmond Rickett et dont la publication

³² Carmélie JACOB, *Le conte merveilleux (d')après Disney. La resémantisation d'un genre*, op. cit., p. 262.

³³ Elizabeth RANDELL UPTON, « Music and the Aura of reality in Walt Disney's "Snow White and the seven Dwarfs" (1937) », dans *The Disney Musical on Stage and Screen : Critical Approaches from "Snow White" to "Frozen"*, George Rodosthenous (éd.), Londres, Bloombury, 2017, p. 17.

³⁴ « L'une des raisons évidentes est l'étroite relation entre les contes de fées et les comédies musicales. En effet, Walt Disney avait vu, à quinze ans, le film d'une comédie musicale de Broadway mettant en scène un conte de fées » (traduit par nos soins).

³⁵ Sophie Geneviève WALON, *Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, sciences et lettres, 2016, p. 136.

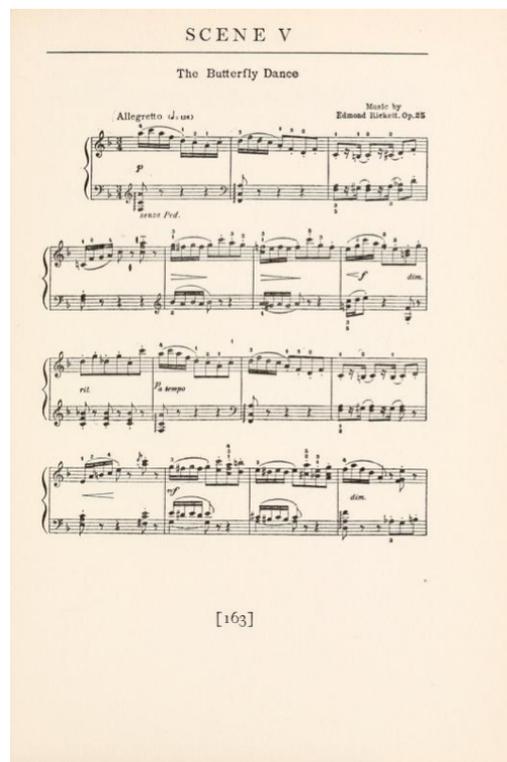
s'accompagne de partitions ; une pièce qui, comme le *Snow White* de Disney, maille étroitement le musical et le chorégraphique, que le film muet mettra en scène au travers notamment des ballets des demoiselles d'honneur, de la danse du papillon de Snow White.

Si, comme le dit si justement Dick Tomasovic, « [c]hez Disney, le corps animé est toujours un corps dansant »³⁶, si « la danse y tient [...] un rôle crucial »³⁷, c'est aussi, surtout, que « [...] la danse du music-hall est une tradition de l'*entertainment* américain »³⁸.

Il en est de même pour la chanson chez Disney que Dastugue voit comme un facteur d'acculturation, « un des ferments de la culture américaine »³⁹, marquée par les « vagues successives d'immigrants », et l'absence d'une langue commune.

Ill. n° 15 et 16

Partitions dans la pièce de Ames (1913) ; ballet dans le film de Dawley (1916)



³⁶ Dick TOMASOVIC, « Eh bien dansez maintenant ! Les ballets dessinés de Walt Disney », *La Septième Obsession - Hors-série*, n° 4, déc. 2020, p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 41.

³⁹ Gérard DASTUGUE, « La chanson chez Disney, une stratégie en chanté », *Il était une fois ... Walt Disney*, *Inter-Ligne*, n° 21, 2018, p. 111-124.



L'esthétique du cartoon

Comme le rappelle Sébastien Denis :

Le cartoon apparaît, avec le western ou le film noir, comme un genre spécifiquement américain [...]. C'est un imaginaire gaguesque qui se met en place dans les années 1910, qui doit autant à la mythologie ou aux contes d'origine européenne qu'aux *comics trips* de la presse américaine, au vaudeville comme forme de variété typiquement américain [...] et au *slapstick* de Chaplin, Keaton, Lloyd ou des Marx Brothers. C'est une émanation de la société de consommation américaine qui va se diffuser partout dans le monde [...].⁴⁰

Si, avec *Snow White*, Disney inaugure véritablement le « *life-like* », s'oriente vers l'hyperréalisme inspiré du cinéma en prises de vues réelles, l'esthétique du *cartoon* cependant demeure. Là se côtoient en effet « deux régimes d'animation », celui de Blanche-Neige, de la reine, du prince qui relèvent du « réalisme en animation », et celui des nains « issus de la tradition du *cartoon* américain »⁴¹.

Dans l'œuvre de Disney, on retrouve des personnages et situations prototypiques des *cartoons* dont Dick Tomasovic rappelle les caractéristiques :

[...] composition des silhouettes des figurines à base de cercles, relative élasticité des formes [...], comique de situation basé sur le caractère du personnage, [...] expressivité importante du visage des protagonistes [...], anthropomorphisme animalier qui tend à se généraliser, intrigues malicieuses, aimables, et, la plupart du temps, champêtres, refus de la simple accumulation de gags au profit d'une intrigue plus linéaire.⁴²

⁴⁰ Sébastien DENIS, *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*, op. cit., p. 155.

⁴¹ Dick TOMASOVIC, « Eh bien dansez maintenant ! Les ballets dessinés de Walt Disney », article cité, p. 42.

⁴² Dick TOMASOVIC, « Disney, Danse, Dessin. Une conception chorégraphique de l'animation », *Cahiers Robinson*, n° 35, 2014, p. 37.

On retrouve également l'influence indéniable des *Silly Symphonies* et, par exemple de la parodie d'*Hansel et Gretel*, dans « Babes in the Woods », réalisé par Burton Gillett en 1932⁴³, qui met en scène des nains semblables à ceux que l'on trouvera dans *Snow White*.

Et c'est aussi en passant par la Betty Boop de ses concurrents, les frères Fleischer qui, en 1933 offrent à leur vedette animée le rôle titre dans « Betty Boop in Snow White »⁴⁴, sur la musique de jazz de Cab Calloway, que *Sneewittchen* devint *Snow White*. L'on sait que les dessins préparatoires, esquissant les premiers traits de l'héroïne disneyenne, étaient par trop inspirés de Betty Boop, mais on oublie que c'est dans ce *cartoon* que Disney est allé chercher la fusion entre la reine et la sorcière, fusion dont on le crédite à tort, comme le fait Ludovic Tournès qui note : « [...] l'apport de Disney, décisif du point de vue narratif et symbolique, consiste à les [Reine et sorcière] fusionner par le biais de la préparation du sortilège »⁴⁵.

III. n° 17 à 19

« Betty Boop in Snow-White », Fleischer Studios, 1933



Et, à n'en pas douter, Disney puise une partie des ingrédients de son *Snow White* dans « Poor Cinderella »⁴⁶ (1934), le premier *cartoon* en couleur des frères Fleischer, dont le motif musical, « I'm just a poor Cinderella »⁴⁷, en version instrumentale et fredonnée lors du générique, chantée ensuite par Betty Boop, puis par un *crooner* lors de la scène du bal, rappelle

⁴³ Burt GILLET (réal.), « Babes in the Woods », U-E, Walt Disney Productions, 1932, 8mn.

⁴⁴ Dave FLEISCHER, « Betty Boop in Snow-White », U-E, Fleischer Studios, 1933, 7 mn.

⁴⁵ Ludovic TOURNÈS, *Américanisation. Une histoire mondiale (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2020 (fin du chapitre III consacré à la dynamique culturelle états-unienne, partie intitulée « Un Patchwork standardisé »).

⁴⁶ Dave FLEISCHER, « Poor Cinderella », U-E, Fleischer Studios, 1934, 10 mn.

⁴⁷ « I'm just a poor Cinderella
Nobody loves me it seems...
And like a poor Cinderella
I find my romance in dreams
For that's where I meet my Prince Charming
When I'm with him cares fade away
I'm just a poor Cinderella
But I'll be a princess someday ».

le récurrent « Someday my Prince will come » de Disney ; les paroles des deux chansons se faisant écho.

III. n° 20

« Poor Cinderella », Fleischer Studios, 1934



Un conte allemand du XIX^e siècle, le théâtre musical de Broadway, le cinéma muet et le *cartoon* américains, voilà là d'étonnants ingrédients que Disney coupla à maintes références européennes. C'est ce maillage intermédial qui fit que *Sneewittchen* devient, en 1937, *Snow White* ; un maillage qui nécessite d'en revenir aux sources américaines du conte pour démêler ce qui revient à Disney, ce qu'il emprunte, et comment il amalgame le tout dans un *medium* totalement poreux à la fantasmagorie, à la féerie. Car, finalement, cette mièvrerie qu'on impute à Disney, c'est aussi, en partie, ce qui contribue à l'aspect féérique du film. René Jeanne, évoquant *Snow White* en 1938, ne disait pas autre chose : « Ses couleurs, volontairement irréelles, presque toujours d'une joliesse un peu fade et soigneusement conventionnelle, contribuent puissamment à créer l'atmosphère féérique que le spectateur réclame inconsciemment »⁴⁸.

Nous terminerons donc sur le maillage intermédial de ce film d'animation, maillage qui, comme le précise Müller repose sur des « interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition »⁴⁹. Et

⁴⁸ René JEANNE, « De Méliès à Walt Disney. Comment naquirent les dessins animés », art. cit., p. 427.

⁴⁹ Jürgen E. MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2020, p. 113.

c'est cet « improbable mélange » qui fit le succès de Disney que Bruno Girveau qualifie d' « étonnant recycleur d'images »⁵⁰ ; un recycleur qui prend le meilleur des traditions européennes et américaines ; un conteur qui a profondément marqué notre mémoire intermédiaire, au point que l'hypertexte disneyen s'est hypotextifié, que l'hyper-icône s'est hypo-iconifiée, plongeant dans l'oubli les versions antérieures, les sources américaines, et même germaniques, et conférant à Sneewittchen le visage, la voix enchanteresse, le corps dansant de Snow White.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

GRIMM Wilhem & Jacob, « Blancheneige » [« Sneewittchen », 1819], dans *Contes* (tr. fr. et préface de Marthe Robert), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976.

DAWLEY J. Searle, *Snow White*, film muet, scénario de Winthrop Ames, E-U, Players Film Co., 1916, 63 mn.

WHITE Jessie Braham (Pseudonyme de Winthrop Ames), *Snow White and the Seven Dwarfs*, New York, Dodd, Mead & Company, 1913.

Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand (réal.), U-E, Walt Disney Productions, 1937, 83 mn.

Corpus complémentaire

Articles et ouvrages

«À propos de Blanche-Neige et les sept nains », *L'Image*, 7^e année, n° 37, 1^{er} juin 1938, p. 9.

AURAIJ-JONCHIERE Pascale, « La “Blanche-Neige” des Frères Grimm. Migrations et “transcréations” de la couleur rouge en régime iconotextuel », *Études de lettres*, n° 310, 2019, p. 41-58.

———, « Blanche-Neige et la prise de parole, du conte au mythe », *Sociopoétiques*, n° 1, 2016, [En ligne], disponible sur l'URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=549>

⁵⁰ Bruno GIRVEAU (éd.), *Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art des studios Disney*, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2006, p. 33-34.

- BARONI Raphaël, « Pour une narratologie transmédiée », *Poétique*, n° 182, 2017.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, « Pluriel », 1986.
- CONNAN-PINTADO Christiane, « De “Boule de Neige” au “Prince Perce-Neige”. Réception de “Blanche-Neige” en France dans les ouvrages destinés à la jeunesse », *ILCEA*, n° 20, 2014, [En ligne], disponible sur l’URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2750>
- DASTUGUE Gérard, « Les Illusions parricides du film d’animation : un réel anamorphosé », *Le dessin animé ou les métamorphoses du réel*, *Inter-lignes*, 2012, p. 303-318.
- « La chanson chez Disney, une stratégie en chanté », *Il était une fois ... Walt Disney*, *Inter-Ligne* n° 21, 2018, p. 111-124.
- DENIS Sébastien, *Le cinéma d’animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2017.
- FAUCON Térésa, « Pièces rapportées. Questions d’insert », *Vertigo*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 10-14.
- GABLER Neal, *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.
- GIRAUD Kevin, « Blanche Neige et les sept nains face à la censure étude d’un cas révélateur des processus de contrôle cinématographique en Belgique », *Koregos*, n°123, 2015, [en ligne], disponible sur l’URL : <https://koregos.org/fr/kevin-giraud-blanche-neige-et-les-sept-nains-face-a-la-censure/>
- GIRVEAU Bruno (éd.), *Il était une fois Walt Disney : aux sources de l’art des studios Disney*, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2006, p. 33-34.
- JEANNE René, « De Méliès à Walt Disney. Comment naquirent les dessins animés », *La Revue des Deux Mondes*, mars 1938, p. 415-428.
- JACOB Carmélie, *Le conte merveilleux (d’)après Disney. La resémantisation d’un genre*, Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec, Montréal, 2020, [en ligne], disponible sur l’URL : <https://archipel.uqam.ca/14412/1/D3919.pdf>
- KERJAN Liliane, « La Comédie Musicale : sources et limites du théâtre américain », *Revue Française d’études Américaines*, n° 32, 1987, p. 227-234.
- LAMBERT Pierre, *Blanche-Neige*, Paris, éd. de La Martinière, 2009.

MONTANDON Alain, « L’ambivalence des seuils : de Perrault à Grimm », dans Alain Montandon (dir.), *L’Hospitalité dans les contes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 11-24.

MÜLLER Jürgen E., « L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2020, p. 105-134.

RANDELL UPTON Elizabeth, « Music and the Aura of reality in Walt Disney’s “Snow White and the seven Dwarfs” (1937) », dans *The Disney Musical on Stage and Screen: Critical Approaches from “Snow White” to “Frozen”*, George Rodosthenous (éd.), Londres, Bloombury, 2017.

TOMASOVIC Dick, « Eh bien dansez maintenant ! Les ballets dessinés de Walt Disney », *La Septième Obsession - Hors-série*, n° 4, déc. 2020, p. 41-43.

———, « Disney, Danse, Dessin. Une conception chorégraphique de l’animation », *Cahiers Robinson*, n° 35, 2014, p. 33-46.

TOURNES Ludovic, *Américanisation. Une histoire mondiale (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Fayard, coll. « L’épreuve de l’histoire », 2020.

VUILLERMOZ Émile, « Blanche-Neige et les sept nains », *Le Temps*, n° 28004, samedi 14 mai 1938, p. 5.

WALON Sophie Geneviève, *Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d’un genre hybride*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, sciences et lettres, 2016.

Courts métrages d’animation

FLEISCHER Dave, « Betty Boop in Snow-White », U-E, Fleischer Studios, 1933, 7 mn.

———, « Poor Cinderella », U-E, Fleischer Studios, 1934, 10 mn.

GILLETT Burt (réal.), « Babes in the Woods », U-E, Walt Disney Productions, 1932, 8mn.