

L'Oiseau Bleu
8 / 2025

« Blanche Neige » au-delà du conte : traversée des genres et des cultures

Conter sans paroles : *Blancanieves* de Pablo Berger

Telling stories without words : *Blancanieves*, by Pablo Berger

Bochra CHARNAY

Univ. Lille, E.A. 1061 – ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille, France

Édition électronique

URL : <https://revueloiseubleu.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.

Contes sans paroles : *Blancanieves* de Pablo Berger

Bochra CHARNAY

Univ. Lille, E.A. 1061 – ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille, France

Résumé

Blancanieves de Pablo Berger, sorti en 2012 est un film muet en noir et blanc qui transpose de manière originale le conte des frères Grimm. Il procède d'un double défi : la reprise d'un conte souvent adapté à l'écran – y compris deux fois la même année –, et le recours à des techniques passées au temps des effets spéciaux et de la haute technologie. Le film recontextualise le conte en plaçant l'action dans l'Espagne des années 1920, marquée par le flamenco et la corrida. L'héroïne, fille d'une mère danseuse et d'un père toréro célèbre, évolue dans une tension permanente entre amour et haine, joie et tristesse jusqu'à l'ultime moment où tout se joue dans l'arène. Nous nous interrogerons sur les choix esthétiques de Pablo Berger, sur leur pertinence dans la reconfiguration narrative et générique du conte. Nous accorderons un intérêt particulier à l'intericonicité qui caractérise cette narration muette. Nous tenterons enfin de mettre en évidence la dimension signifiante de la musique d'Alfonso de Villalonga, en tant que substitut de la parole contique et en tant qu'élément structurant qui souligne l'étendue et la complexité du champ passionnel qui structure le film et lui donne sa cohérence.

Mots clés : *Blancanieves*, intertextualité, intericonicité, reconfiguration, narration musicale, espanité, flamenco, corrida.

Abstract : telling stories without words : *Blancanieves*, by Pablo Berger

Blancanieves by Pablo Berger, released in 2012, is a silent film in black and white that transposes in an original way the tale of the Brothers Grimm. It comes from a double challenge: the rehearsal of a tale often adapted to the screen - including twice the same year - and the use

of past techniques in the era of special effects and high technology. The film recontextualizes the tale by placing the action in Spain in the 1920s, marked by flamenco and bullfighting. The heroine, daughter of a mother dancer and a famous father toro, evolves in a permanent tension between love and hate, joy and sadness until the last moment when everything is played in the arena. We will examine the aesthetic choices of Pablo Berger, their relevance in the narrative and generic reconfiguration of the tale. We will pay particular attention to the inter-iconicity that characterizes this silent narrative. We will finally try to highlight the significant dimension of the music of Alfonso de Villalonga, as a substitute for the speech of the tale and as a structuring element that underlines the extent and complexity of the passional field that structures the film and gives it its coherence.

Key words : *Blancanieves*, intertextuality, intericonicity, reconfiguration, musical narration, Spanish identity, flamenco, bull fight.

Propos liminaire

Blancanieves de Pablo Berger, sorti en 2012, est un film muet en noir et blanc qui transpose de manière originale le conte des frères Grimm. Pablo Berger est scénariste, réalisateur et producteur espagnol. Son premier essai dans le cinéma est un court métrage réalisé en 1988, intitulé *Mama*, son premier long métrage *Torremolinos*⁷³, une comédie située dans l'Espagne de Franco, sort en 2003 et remporte un grand succès. Toutefois, il a fallu attendre 2012 pour que Pablo Berger réalise son second long-métrage *Blancanieves* qui lui vaut de nombreuses distinctions dont le prix spécial du jury du 60^{ème} Festival de Saint-Sébastien

La même année, 2012, inspirés du conte des frères Grimm, paraissent au cinéma *Blanche Neige* de Tarsem Singh, *Blanche Neige et le chasseur* de Rupert Sanders, et *Miroir mon amour* de Siegrid Alnoy pour le petit écran. *Blancanieves* procède d'un double défi : la reprise d'un conte souvent adapté et le recours à des techniques passées au temps des effets spéciaux et de la haute technologie. Le film recontextualise le conte en plaçant l'action dans l'Espagne des années 1920, marquée par le flamenco et la corrida. L'héroïne, fille d'une mère danseuse et d'un père toréro célèbre, évolue dans une tension permanente entre amour et haine, joie et tristesse jusqu'à l'ultime moment où tout se joue dans l'arène.

Nous nous interrogerons sur les choix esthétiques de Pablo Berger, sur leur pertinence dans la reconfiguration narrative et générique du conte. Nous accorderons un intérêt particulier

à l'intericonicité qui caractérise cette narration muette, et nous tenterons de mettre en évidence la dimension signifiante de la musique d'Alfonso Villalonga, en tant que substitut de la parole contigue¹ et en tant qu'élément structurant qui souligne l'étendue et la complexité du champ passionnel qui structure le film et lui donne sa cohérence.

Trame filmique : intertextes pluriels et dissémination de motifs

Le film est une réécriture mettant en place des processus d'adaptation et de conformation à un univers esthétique personnel mais également à un univers culturel propre à un spectateur espagnol et cinéphile. La trame du conte est reconstruite selon deux principaux processus de transposition qui sont le prélèvement et l'expansion.

Snow-White, conte type 709, selon la classification internationale d'Anti Aarne, Stith Thompson et Hans Jörg Uther, est l'un des contes les plus connus notamment depuis sa transposition, en 1937 par Walt Disney. Selon Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze : « il est répandu sur une aire assez vaste de l'Irlande à l'Asie Mineure et jusqu'au centre de l'Afrique² ». Le conte des Grimm a des liens hypertextuels avec la fable III de la troisième nuit de Straparola, l'histoire de Blanchebelle³, mais ceux-ci se limitent au premier segment du nom propre, et à la tentative d'homicide de la marâtre qui délègue cette action à deux serviteurs qui ont pitié d'elle et lui couper « seulement⁴ » les mains et lui arrachent les yeux. Le motif introductif nommé par Paul Delarue « incarnat, blanc et noir »⁵ se retrouve à deux reprises dans le *Pentamerone* de Giambattista Basile⁶, de même que le sommeil léthargique et le cercueil de verre⁷, mais il est absent de la douzaine de versions françaises répertoriées par *Le Catalogue*⁸. Par ailleurs, Johann Karl August Musäus a publié, en 1772, un conte intitulé *Richilde* qui a fourni la matrice de la version des Grimm *Sneewittchen*⁹. Jacob Grimm le signale dans une note de la première

¹ Terme forgé par nous-même dans notre thèse : *Réécritures contiques : de l'intertextualité à l'interculturalité*, dirigée par F. Marcoin, et soutenue en 2013. En cours de publication chez Peter Lang.

² Paul DELARUE, Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 660. G Calame-Griaule en propose une version intitulée « Blanche Neige au soleil », publiée en 2002, chez Gallimard, dans *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*.

³ Giovan Francesco STRAPAROLA, *Les nuits facétieuses*, trad. J. Gayraud, José Corti, coll. Merveilleux, 1999, p. 154

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Ibid.*, note 2, p. 660.

⁶ Giambattista BASILE, *Le Pentamerone. Le conte des contes*, (trad. F. Decroisette), Circé [1995], 2002.

⁷ Les motifs introductifs évoqués figurent dans « Le corbeau », IV, 9, « Nennillo et Nennella » ; le sommeil léthargique et le cercueil de verre sont présents dans « La petite esclave », II, 8.

⁸ Désignation raccourcie de l'ouvrage de P. Delarue et M.-L. Tenèze, convenue entre ethnologues et spécialistes de la Littérature orale et que nous utiliserons désormais.

⁹ Nous opterons désormais pour son titre français *Blanche Neige*.

édition : « C'est la *Richilde* de Musäus¹⁰ ». Le texte des Grimm est donc un conte polyphonique qui demeure la référence incontestée sur laquelle s'appuie la transposition de Pablo Berger.

Le film revendique sa filiation envers le conte par son titre et par sa mention au générique, il instaure avec lui tout un jeu de relations de compatibilité/incompatibilité, de similitude/dissimilitude. Toutefois, il ne devient *Blanche Neige* qu'au bout d'une heure et une minute, moment où la jeune fille amnésique est baptisée « Blancanieves » par les nains qui précisent « comme celle du conte¹¹ ». Le film joue avec le conte en effectuant un « prélèvement¹² » de motifs ou de séquences qu'il dissémine dans sa propre trame à des moments clés de la narration. Il établit avec cet hypotexte un rapport de conjonction-disjonction en marquant des arrêts sur certaines séquences pivots. Les processus de transposition utilisés relèvent des typologies convenues, mais nous préférons nous concentrer sur les plus significatives et adoptons plutôt le point de vue de Jacques Geninasca qui précise que « contrairement à une idée encore souvent répandue, le renvoi intertextuel n'a pas pour fonction de signaler une source. Il permet, au contraire, de déclarer une différence et de situer son propre discours¹³ ». Il nous semble en effet que le discours filmique de Pablo Berger s'inscrit dans cette perspective de production d'une œuvre personnelle et originale et nous nous attacherons à l'explicitier. Nous examinerons, en un premier temps, la syntagmatique narrative du film et nous nous intéresserons, en un second temps à sa poétique.

La syntagmatique narrative ou la lecture parallèle du film et du conte

Entrée dans l'arène, entrée dans la fiction

Rien au début du film ne laisse envisager une quelconque proximité avec le conte des frères Grimm. L'ouverture ancre le récit dans la ville de Séville à travers une succession de vues rappelant les vieilles cartes postales et situe l'action dans l'arène vers laquelle affluent tous les habitants. Un arrêt sur une affiche mentionne le nom du matador Antonio Villalta qui affronte seul six taureaux successivement, l'annonce est attractive et promet un spectacle grandiose. Un zoom conduit à la cérémonie d'habillage avec des arrêts expressifs sur les détails

¹⁰ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*. Collectés par les frères Grimm, édités et traduits par N. Rimasson-Fertin, vol. 1, Paris, éd. José Corti, coll. Merveilleux, p. 305.

¹¹ Pablo BERGER, *Blancanieves*, 2012, 0h59 min. 07 sec. Le sous-titrage, très restreint, indique cette précision.

¹² Julia KRISTEVA, « L'engendrement de la formule », *Tel Quel* 37, Paris, Seuil, 1969, p. 73.

¹³ Jacques GENINASCA, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997, p. 174.

somptueux de l'habit de lumière¹⁴. La caméra glisse ensuite sur le personnage en train de prier et offrant son médaillon à la Vierge¹⁵. Le fondu au noir ouvre sur son épouse Carmen de Triana¹⁶ assise dans le public, en compagnie de sa mère. Ce procédé optique « sur-signifiant¹⁷», selon Christian Metz, révèle l'amour mêlé d'inquiétude qu'éprouve Antonio Villalta pour son épouse et en anticipe la raison, le plan suivant centré sur le ventre rebondi, signale qu'elle est sur le point d'accoucher. Cette double entrée dans l'arène et la fiction s'effectue au moyen d'une « ocularisation zéro¹⁸» qui projette d'emblée le spectateur dans l'univers de la corrida des années 20. Un zoom sur un billet portant la date du 21 avril 1910, achève ce retour vers le passé.

Cette séquence d'ouverture révèle un premier trait identitaire du film en tant que réappropriation espagnole du conte allemand en le plaçant sous le signe de la tauromachie. Le matador annoncé par l'affiche s'appelle Antonio Villalta, probablement en hommage au torero du même nom : Nicanor Villalta Y Serrés qui débuta sa longue carrière à Madrid en 1922, et qui fut un des plus grands toreros au point d'avoir sa statue à Saragosse et qui, également affronta cinq taureaux successivement. Les plans consacrés au combat sont peu nombreux et se réduisent à quelques scènes capitales dans lesquelles se confirme le talent du matador qui offre à son public une danse esthétique et rythmée, un jeu d'éloignement et de rapprochement avec l'animal, un jeu avec la mort. Cette manière de toréer évoque également Juan Belmonte dont la carrière débuta en 1910 et dont divers portraits ont été exécutés par Ignacio Zuloaga y Zabaleta.

Seule la scène du *brindis* est mise en avant lors de ce spectacle. Antonio Villalta muni de son épée et de sa *muleta*, se tourne vers son épouse et, en guise d'offrande, lui lance sa *montera* : « Pour toi et pour notre enfant à naître », affiche le sous-titre. Mais elle ne réussit pas à rattraper la coiffe qui tombe à l'envers sur le sol, ce qui est un mauvais présage. Le matador s'en va vers l'arène où l'attend Lucifer, le sixième taureau. Soudain, tout bascule, les plans

¹⁴ Traduction de l'espagnol *traje de luces* qui correspond à « habit de paillettes ». Ce costume remonte au XVII^e siècle mais sa forme définitive, vers 1830, dû à F. Montes, dit Paquiro, auteur du traité de tauromachie, publié à Madrid en 1836. Il est également à l'origine de la coiffe traditionnelle *la montera*.

¹⁵ Allusion directe à une croyance fort ancrée dans l'univers de la corrida selon laquelle la Vierge de la Macarena, à Séville est la protectrice des toréros.

¹⁶ Le nom de l'épouse du matador semble une allusion au film musical éponyme réalisé par le cinéaste espagnol F. Rey.

¹⁷ Christian METZ, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p. 120-124 : « on ne nous en dit rien, mais on nous laisse entendre qu'il y aurait beaucoup à dire : le fondu au noir est un segment filmique qui ne donne rien à voir mais qui est très visible » p. 121.

¹⁸ François JOST, *l'œil-caméra entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

s'enchaînent, le rythme s'accélère, le matador est sur le sol, piétiné par l'animal, une musique aux notes tragiques se fait entendre.

À neuf minutes cinquante du film, Antonio Villalta est transporté sur une civière ; dans son inconscience il voit, penché au-dessus de lui, le visage de sa femme mais par une superposition en fondu, c'est celui de l'infirmière qui s'y substitue : il s'agit d'une vision prémonitoire. Grâce à un montage parallèle – ou alterné – qui rend possible une ocularisation spectatorielle¹⁹ et qui augmente la tension narrative, on voit se dérouler simultanément deux actions en deux espaces différents : Carmen de Triana en train d'accoucher et Antonio Villalta en train de se faire opérer de façon assez rudimentaire.

Mais dans une sorte de figure chiasmique, le père torero qui était dans un état grave, au pronostic vital fortement engagé, frôlant la mort, ne meurt pas, tandis que la mère qui donne la vie à leur fille décède. Ce que le conte de Grimm rend dans une extraordinaire économie discursive : « Mais la reine mourut en la mettant au monde²⁰ ». Ainsi, dans le film comme dans le conte, la mère meurt en couches, ce qui n'est pas propre au conte de *Blanche-Neige*. Le film par ailleurs, reconfigure les principaux protagonistes du conte soit par adjonction de nouveaux traits, comme pour l'héroïne et son père, soit par transformation comme pour la marâtre.

Corrida, flamenco : gloire et déchéance

Le rôle actoriel du père est différent dans le conte et dans le film. Dans le conte, le roi n'est mentionné qu'une fois lorsqu'il se remarie, tandis que dans le film il tient un rôle très important, même s'il est lui aussi absent de l'histoire de sa fille au début. En effet, il rejette le bébé qui vient de naître, le rendant coupable du décès de son épouse, l'abandonnant à sa grand'mère qui l'élèvera jusqu'à sa communion solennelle, c'est à dire jusqu'au rite de passage de l'enfance à l'adolescence, passant du statut d'enfant à celui de jeune fille pubère. Ce père est physiquement très diminué, paraplégique, entièrement dépendant des soins de son infirmière qui deviendra bientôt, grâce à sa stratégie trompeuse, son épouse et la marâtre. Il relève de la catégorie sémantique de la non-mort, celle de la négation de la mort.

Que ce soit dans le conte ou dans le film, les deux pères se remarient sans que le mariage ne devienne une micro-séquence narrative. Chez Grimm l'annonce tient en une phrase au début

¹⁹ François JOST, l'œil-caméra entre film et roman, *op. cit.*

²⁰ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes*, traduction A. Guerne, vol. 1, Paris, Flammarion « Grand Format », 1986 [1967], p. 299.

du second paragraphe qui n'est pas anodine car elle donne les attributs de l'anti-sujet et son contrat narratif de base : « Au bout d'un an, le roi prit une autre femme qui était très belle, mais si fière et si orgueilleuse de sa beauté qu'elle ne pouvait supporter qu'une autre la surpassât²¹ ». La marâtre du film est une infirmière narcissique, vaniteuse et cruelle ; elle s'adonne à des jeux sadomasochistes et cherche à se créer une image glorieuse dans la presse à n'importe quel prix, y compris par le meurtre. Elle maltraite et humilie son époux et sa belle-fille et finit par s'en débarrasser. Dans les deux narrations, la mort de la mère naturelle en couches et le remariage du père sont les configurations qui déclenchent le récit. Dans les deux cas, l'homme ne pouvait que se remarier : le roi par obligation, le matador par nécessité.

La petite fille quant à elle se démarque nettement de la Blanche Neige du conte et le film lui adjoint des traits identitaires et des compétences nouvelles, allant jusqu'à prendre le contrepied du conte. Une macro-séquence totalement inédite, lui est dédiée chez la grand-mère ce qui confirme les propos de Jacques Geninasca et permet au réalisateur de se démarquer de l'hypotexte. Il s'agit d'un espace-temps euphorique où Carmencita partage son temps entre le flamenco que lui apprend sa grand-mère et l'amitié avec son animal domestique inattendu : un coq affectueux très attaché à sa personne qui la suit partout, nommé Pépé.

En Espagne, le coq est une des figures du carnaval qui est sacrifiée, très cruellement même par les enfants, ce qui n'a pas de rapport avec le compagnon de la fillette. Selon l'anthropologue Julio Caro Baroja : « dans le folklore indo-européen, le coq est généralement un symbole de vie ; il combat la mort, les esprits malins, les démons, les sorcières²² ». Il cite deux formules protectrices dédiées au coq de mars en Pays basque : « Gentil coq rouge de mars/sois mon protecteur » ainsi que : « Gentil coq rouge de mars/si maintenant de moi/ tu ne te souviens pas/ ma vie s'en va »²³. Le rôle du coq dans le film est ainsi de protéger la fillette.

Seulement ce temps d'euphorie sera brutalement interrompu par le décès de la grand-mère lors de la fête de la communion. En effet, pour compenser l'absence du père, la grand-mère danse et chante le flamenco, tournant à un rythme de plus en plus rapide, emportée par le chant et les battements des mains en un mouvement exalté traduisant son extrême bonheur. Des plans rapides et des champ-contre champ en traduisent l'acmé. Mais l'aïeule a un malaise et meurt sur le coup. L'héroïne est, involontairement, à l'origine des morts de ses deux ascendants féminins bienveillants. Pour signifier le deuil, sa robe blanche de communiant est

²¹Ibid., p. 299

²² Julio CARO BAROJA, *Le carnaval*, trad. S. Sesé-Léger, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1979 [1965], p. 87.

²³ Ibid., p. 87.

teintée en noir, préfigurant la période sombre qu'elle va affronter en se déplaçant vers la demeure paternelle.

La macro-séquence de vie au château de son père et de la marâtre, durant toute son adolescence, est également propre au film et ne figure pas dans le conte. Ici, le lien hypertextuel établit une relation non pas avec *Blanche-Neige*, mais avec tous les contes où la marâtre – ou plus généralement la mauvaise mère, car cela peut aussi être le fait de la mère naturelle²⁴ ou de la mère d'adoption – maltraite un ou des enfants, comme dans *L'Oiselet vert*, *Frérot et Soeurette*, *Les Fées*, et surtout *Cendrillon*. Toutes ces figures de la « mauvaise mère » pourraient d'ailleurs avec profit être regroupées sous le motif de « l'ascendante néfaste ».

Le programme narratif de la marâtre est stéréotypé dans les contes et il consiste toujours à faire souffrir, à humilier et terroriser. En ce sens, le premier geste d'Encarna, à l'arrivée de Carmencita, est de la séparer de son coq qu'elle enferme au poulailler afin qu'elle n'ait plus ni attache sentimentale, ni protection ; mais la fillette le verra quand même chaque jour puisqu'elle aura en charge les tâches serviles. C'est le coq échappé qui la conduira auprès de son père dans l'espace interdit, mais la marâtre, dans sa haine farouche, le fera capturer, tuer, cuisiner et l'offrira en plat à Carmencita horrifiée. Le sacrifice de l'animal-compagnon, médiateur, et sa préparation culinaire relèvent d'une pratique cruelle destinée à anéantir psychologiquement la fillette.

Le film surenchérit sur la méchanceté de la marâtre en faisant d'elle un être cruel et abject, cherchant à humilier profondément l'adolescente. Nous n'évoquerons que deux scènes significatives. Tout d'abord, la belle robe de deuil de Carmencita est troquée contre de médiocres habits et surtout elle doit habiter dans une cave à charbon profonde et sans lumière et dormir sur un grabat, ce qui permet de tisser un lien hypertextuel avec *Cendrillon*. Le second cas est l'humiliation directe que lui fait subir Encarna en lui coupant, elle-même ses beaux cheveux, ou plutôt en les taillant n'importe comment pour lui signifier que la vie n'est pas pour elle, pour lui ôter toute féminité. Couper les cheveux de la femme signifie le renoncement au monde et la vie dans l'humilité, comme lors de la prise du voile des religieuses. Jacob Grimm donne un exemple marquant de l'humiliation insupportable que fait subir la coupe des cheveux dans *Veillées allemandes, chroniques, contes, traditions et croyances*²⁵. Childebert et Chlotaire

²⁴ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, ouvr. cité. N. Rimasson-Fertin, dans ses notes au conte, (p. 305) signale que la mauvaise mère de *Blanche-Neige* était, dans la première édition, sa mère naturelle, les Grimm en feront la marâtre dans la seconde édition

²⁵ Jacob GRIMM, *Veillées allemandes, chroniques, contes, traditions et croyances*, vol. 2, trad. L'Héritier de l'Ain, Paris, Imprimerie de Mme Huzard, 1838, p. 99.

demandent à la vieille reine ce qu'ils doivent faire de ses petits-fils prisonniers après le décès de leur père :

- Très glorieuse reine, tes fils, mes maîtres, désirent savoir ton opinion sur ce qu'il y a à faire des deux enfants ; s'il faut les laisser vivre après leur avoir coupé les cheveux ou les faire passer de la vie à la mort ?
- J'aime mieux, dit-elle, s'ils ne doivent pas avoir leur royaume, les voir morts que tondus.

Ils furent exécutés. Ceci montre à quel point couper, tailler les cheveux, est une humiliation du plus haut degré.

Enfin, le meurtre fait également partie du programme narratif archétypal de la marâtre. Dans le conte, la méchante reine effectue quatre tentatives pour tuer sa rivale en beauté, dont trois réussies grâce au stratagème de la tentation ; par deux fois les nains adjuvants réussissent à la faire revenir à la vie, mais échouent la troisième fois. Rien de tout cela dans le film, mis à part l'ultime tentative avec la pomme, autre motif prélevé directement au récit des frères Grimm et reproduit dans l'affiche française²⁶.

Cependant, cette micro-séquence ne se situe pas au même moment de la narration que dans le conte et n'a pas les mêmes motivations. Dans le conte, elle se situe très tôt, dès que l'enfant a sept ans et ne fait qu'embellir et attiser la jalousie de la reine qui décide alors de la faire tuer par un chasseur, le plus apte à exécuter l'ordre abominable car il est habitué au sang et à dépecer les bêtes. Or, cet épisode vient bien plus tard dans le film et marque le sommet, le degré le plus intense de la haine de la marâtre après toute une série d'actions dégradant l'héroïne. Il s'agit encore une fois d'un prélèvement, qui fonctionne comme un processus d'engendrement du sens, comme le précise Julia Kristeva :

Déracinées de leurs contextes, ces séquences entre guillemets renvoient à leur lieu non pas pour s'y identifier, mais pour l'indiquer et l'ajouter à cette infinité travailleuse dont elles sont les scansions. Autrement dit, ces prélèvements ne sont pas des citations, ils ne sont pas *nés* pour le mythe, la science ou la politique ; ils sont *natifs* de ce processus d'engendrement de sens que le texte met en scène²⁷.

Toutefois, malgré le déplacement dans le temps diégétique, la séquence du meurtre, se réalise selon les mêmes modalités et en présence des mêmes acteurs mais dont les rôles sont modifiés. Ainsi, la marâtre est toujours présente, mais les nains ont d'autres caractéristiques. Dans le film, il s'agit d'une compagnie de saltimbanques constituée de six nains qui, en roulotte,

²⁶ Dans l'affiche française du film, la pomme d'un rouge violent, bien net, rompt avec l'ensemble en noir et blanc. Le fruit croqué, prend la place de la bouche de l'héroïne et révèle le lien avec l'hypotexte, confirmé par la formule d'ouverture, placée sous le titre : « Il était une fois un conte splendide au charme vénéneux ».

²⁷ Julia KRISTEVA, « L'engendrement de la formule », *Tel Quel* 37, Paris, Seuil, 1969, p. 73.

déambulent de village en village pour offrir un spectacle de tauromachie parodique et dérisoire. Ils portent tous un nom : Manolin, Juanin, Victorino, Josefa est un travesti déguisé en femme et lourdement fardé, Jesusin est le jaloux qui veut du mal à Blanche Neige, Rafita enfin est celui qui l'a sauvée et qui en est amoureux.

Il apparaît de cette étude comparée que le film entretient avec le conte un rapport spécifique, qui convoque certains motifs et les dissémine dans une trame différente. La poétique du conte est alors réinventée réinterprétée et adaptée à un récit filmique tout en images et en lumière. L'œil du photographe – et du réalisateur – se substitue à la parole du conteur pour créer un récit également polyphonique.

De la poétique du conte à l'esthétique de Pablo Berger

De l'isotopie de la couleur au noir et blanc

De façon paradoxale, le film est en noir et blanc et sans paroles alors que dans le conte l'isotopie de la couleur est très prégnante et qu'il compte quatorze énonciations énoncées (dialogues). En effet, le nom de l'héroïne, qui inclut la couleur blanche, connotant l'innocence et la pureté, a quarante-trois occurrences, ce qui est considérable, faisant de la répétition une caractéristique de la construction du conte et probablement un effet de l'oralité. Le blanc associé au rouge, connotant dans ce cas la vie, et le noir, connotant la mort, le tout signifiant la beauté, cet ensemble des trois couleurs est répété cinq fois. On compte ensuite vingt-quatre occurrences de couleurs diverses dont le « multicolore » (pour le premier piège, le lacet du corset, quatre fois), le jaune et le vert, couleurs dysphoriques attachées à la colère de la reine marâtre. La couleur peut également paraître ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire attrayante et sympathique alors qu'elle cache le poison, ce qui est le cas du rouge de la pomme. Il est donc nécessaire de se demander ce qu'il en advient dans le film qui en est *a priori* privé.

À l'absence de couleurs, répond un contraste entre le noir et le blanc qui traduit de façon métonymique et /ou métaphorique des sentiments et des attitudes des protagonistes. Le plus souvent la dichotomie est reconduite entre euphorie et dysphorie, qu'elle caractérise l'espace ou les êtres. Les exemples sont multiples et nous n'en relèverons que trois textualisations. Le noir est associé à la solitude, à l'humiliation et au deuil. Tout d'abord, la couleur de la robe de la petite fille passant du blanc au noir suite au décès inattendu de sa grand-mère protectrice ; ensuite le noir de la cave au charbon où elle est obligée de vivre ; enfin la sombreur dans laquelle vit ce père sans cesse humilié et enfermé depuis son accident. Mais ce noir n'est pas uniforme, il présente diverses nuances du plus foncé au plus clair au point qu'il crée l'illusion

de la couleur. Le blanc l'est aussi, davantage porteur de symboles : la robe de communion de Carmencita, la robe de sa mère sur la pochette du disque, l'habit de lumière que le matador revêt en début de film et sa fille à la fin, un blanc synonyme d'innocence, de joie et de gloire que jamais n'atteindra la marâtre qui en dépit de tous ses efforts et de toutes ses stratégies de manipulations finira ses jours dans un noir toril écrasée par la masse sombre d'un taureau gracié.

Le film propose aussi des nuances de gris manifestées dans des espaces transitionnels telle que la route qui conduit à la demeure paternelle ou la forêt vers laquelle le chauffeur amant d'Encarna emmène la jeune fille sous prétexte qu'elle doit cueillir des fleurs pour la tombe de son père. Ces espaces oscillent entre le blanc et le noir, l'ombre et la lumière, ils sont ambivalents et difficiles à décrypter ; ils engendrent une tension permanente à la fois chez le personnage qui les traverse mais également chez le spectateur qui tente d'en comprendre la symbolique assez mouvante.

De la parole au silence

L'énonciation-énoncée est également très manifestée car on dénombre quatorze mini séquences énonciatives. Tout d'abord le souhait d'enfant de la reine, puis l'invocation au miroir de la marâtre par sept fois, ensuite, la supplication de Blanche Neige au chasseur, l'interrogation des sept nains devant leur logis dérangé, le contrat entre la fillette et les nains, puis par trois fois les tentations de la marâtre-sorcière, la demande du prince et enfin l'éveil de Blanche Neige. La question est de savoir comment le film muet rend compte de l'énonciation, paroles des acteurs, par quels moyens, et s'il s'agit des mêmes topoï.

Le film répond à ces questions en substituant à la parole énoncée trois procédés complémentaires : les sous-titres, la musique et l'image. Les premiers sont réduits à l'extrême et ne fournissent que les informations indispensables, nous ne nous y attarderons pas. L'image cadrée par Kiko de la Rica est proche de la photographie d'art et de la peinture. Les portraits des nains toréros, la jeune communiant en robe blanche et certains profils de spectateurs de la corrida semblent une reproduction fidèle des photos de Christina Garcia Rodero²⁸. De même, le portrait en habit de lumière du matador, celui de Josefa semblent issus de l'œuvre d'Ignacio Zuloaga y Zabaleta ou de Diego Velasquez.

D'autres sources proviennent du cinéma lui-même et se réfèrent à Luis Bunuel pour la scène où la grand-mère peigne longuement les cheveux de Carmencita, tragique anticipation du massacre que leur fera subir la marâtre. Les scènes de corrida rappellent Fred Niblo, la corrida

²⁸ Cristina GARCIA RODERO, *Espagne occulte*, Biarritz, édition Contrejour, 1993.

dérisoire et parodique des nains conduit le spectateur dans une lecture intericonique vers le cinéma de Tod Browning. Les multiples effets visuels (les flous, les jeux avec l'œil, la caméra, les ombres et les lumières) sont en lien avec la technique de Marcel L'Herbier sans oublier Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein pour le montage rythmique dans la scène où le matador se fait piétiner ou bien celle de la danse de la grand-mère. En outre Pablo Berger affirme qu'il doit à *Rapaces* d'Erich Von Stroheim, sa décision de faire du muet.

La liste des liens intericoniques est longue et il ne nous revient pas ici, dans l'espace de cet article de la citer dans son ensemble, mais d'ailleurs est-ce bien utile ? Il nous faut seulement préciser que Pablo Berger n'a pas imité ses prédécesseurs et n'a pas cherché à produire un film muet et noir et blanc d'époque. Son film est moderne et use des moyens techniques et artistiques de son temps. Il n'abuse pas des longs plans-séquences caractéristiques des débuts du muet il privilégie la succession rythmée des plans, le champ, contre-champ, les variations de focales ainsi que les mouvements divers de la caméra. Il s'agit bien d'un film actuel, en noir et blanc et muet qui traite à sa manière certains aspects de la société espagnole.

Si le noir et blanc – avec ses différentes nuances – se substitue à la couleur du conte, nous pouvons alors nous demander si la musique de Alfonso Villalonga peut rendre compte de la voix ou des voix du récit.

La musique acteur protéiforme

Les thèmes musicaux composés par Alfonso Villalonga épousent de manière harmonieuse et signifiante la trame filmique et en manifestent les principaux fondements esthétiques : épurée et expressive. Elle est continuellement présente dans le film – cent minutes environ – elle est descriptive dans la mesure où elle colle à l'image et en fait ressortir, dans un effet de surenchère signifiante, le sens pertinent. Ainsi, lorsque le pathème dominant est la cruauté d'Encarna lors de la scène du dîner au coq, l'image et le son fusionnent pour en traduire la force : gros plan et crescendo des cuivres la soulignent et l'amplifient. Les exemples ne manquent pas. La musique est un acteur à part entière, aux facettes multiples, capable de dire la joie ou la souffrance avec sobriété ; conjointe au chant traditionnel du flamenco, elle acquiert son identité propre et comble l'absence de paroles. C'est une musique énonçante tout comme peut l'être la voix du conteur. Elle exprime par des choix d'instruments, de mélodies et de tempo des moments clés de la diégèse. Par exemple, l'entrée des nains dans l'arène se fait sur un air d'accordéon et un piano désaccordé signifiant la dimension parodique de leur corrida, tandis que l'entrée inaugurale du matador Antonio Villalta, est jouée par l'orchestre symphonique avec les instruments à vent et les tubas. La séquence « photos macabres » est

accompagnée des sons mélancoliques des violons et violoncelles, contrairement à celle intitulée « Lectura » où Encarna négocie sa présence sur la une du journal du même nom, où les sons dominants sont produits par des flûtes (ou pipeaux), rompant par leur légèreté avec la gravité de ceux qui les précèdent ou les suivent. Ces notes allègres signifient la futilité de l'ambition et du rêve d'Encarna et anticipent son échec par leur chute finale.

En revanche le flamenco est associé à Blancanieves dans une filiation directe avec sa mère, l'image et le son se superposent pour indiquer cette fusion lors de nombreux plans du film. La voix profonde de Silvia Pérez Cruz²⁹ qui monte progressivement lors de la scène symbolique du baptême de Carmencita par les nains, semble accompagner cette dernière dans sa re-naissance et lui donner une part de sa nouvelle identité, celle qui lui vient du flamenco et donc de sa mère. L'autre part, associée à la tauromachie, transmise par le père se révélera à la fin du film.

La séquence musicale intitulée « Apothéose et pardon » est construite autour des sons longs et graves des cuivres qui s'étirent jusqu'à l'acmé et marquent une pause. L'image s'arrête sur le visage radieux, rayonnant de lumière de Blancanieves reconnue et adulée par le public. Le rythme ascendant des cuivres traduit la satisfaction totale et le bonheur de la torera. En revanche, le rythme se fait plus lent, les sons plus bas et plus aigus lorsqu'arrive l'épisode de « la pomme ». La mélodie est sifflante, émise essentiellement par des violons, les sons semblent entortillés, sinueux suggérant la perfidie du poison que la belle-mère vient d'injecter dans le fruit, action sombre mimée par les sons graves et abruptes des cuivres. Nous pourrions poursuivre notre analyse de la rythmique du film entre sons graves et aigus, ascendants et descendants au gré du sens que construisent ensemble réalisateur, photographe et musicien mais nous ne nous autorisons ce détour – qui s'écarte de notre domaine de recherche et laissons aux musicologues bien plus outillés, le soins d'en explorer le mystère – que pour confirmer l'interaction entre les divers langages cinématographiques et leur complémentarité dans la construction du sens de cette énième narration de *Blanche neige*. Cette musique se veut intemporelle même si les faits se situent dans l'Espagne des années vingt. Elle se veut riche et polysémique mais, à notre sens, elle est fortement dysphorique, se situant davantage du côté de la mort que de celui de la vie, notamment quand elle est à la quête du *duende*, comme l'exige le flamenco.

²⁹ Chanteuse, auteure et compositrice espagnole ayant obtenu le Goya de la meilleure chanson originale pour le film Blancanieves « *No te puedo encontrar* », disponible sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=XrolsWBbK88>

Quand se conjoignent le flamenco et la corrida naît le *Duende*

Le film accorde une place de choix à la corrida et au flamenco, comme évoqué précédemment, ils sont consubstantiels à l'identité de l'héroïne et donnent son originalité au film. Seulement, ni le flamenco ni la corrida ne sont investis de valeurs positives, au contraire ils sont conjoints à la souffrance et à la mort. Au plus fort de son art, au moment de la tension extrême le chanteur-danseur du flamenco, comme le torero, avoisine la mort et atteint le *duende*, cet état mystérieux, indéfinissable comme l'affirme Federico Garcia Lorca :

Le *duende* n'est pas dans la gorge, le *duende* monte par le dedans, depuis la plante des pieds. C'est dire qu'il n'est pas question d'adresse mais d'une manière de faire vraie et vivante : c'est-à-dire de sang, c'est-à-dire de vieille culture, mais aussi de création en acte³⁰.

Mais le *duende* a beau être insaisissable, il n'en demeure pas moins présent, excessivement signifiant dans le film de Pablo Berger, il en est l'acmé. Qu'on en juge : la conjonction du flamenco et de la corrida lors de la scène finale du film opère sous le signe du *duende* et demeure indissociable de la mort :

Le *duende* ne vient pas s'il ne voit une place pour la mort, s'il ne sait qu'il doit rôder près de sa demeure, s'il n'a la certitude qu'il devra bercer ces rameaux que nous portons tous, qui n'avons pas et n'aurons jamais de réconfort³¹

De fait Blancanieves est à l'apogée de son art et déploie d'immenses compétences de toréra, sa souffrance due à un retour de mémoire et à une conjonction avec un passé enfoui, l'a rapprochée au sens propre, de deux figures de la mort. La première est ascendante, céleste, celle du père, apparu sur un nuage au plus crucial des moments de la corrida lorsqu'elle a failli renoncer au combat, et la seconde, dont la présence est plus implicite car manifestée dans et par le flamenco, est celle de la mère décédée à sa naissance. Ces deux figures, paradoxalement, la transcendent au point qu'elle atteint le *duende* car :

C'est dans la corrida qu'il acquiert ses accents les plus impressionnants, parce qu'il doit lutter d'un côté, avec la mort, qui peut le détruire, et de l'autre avec la géométrie, avec la mesure, base fondamentale de la fête. Le taureau a son domaine, le torero le sien, et entre domaine et domaine il y a un lieu de danger³².

³⁰ Federico GARCIA LORCA, *Jeu et théorie du duende* (1889-1936), conférence, donnée à Buenos Aires, Montevideo, à la Havane. 1933-34. Disponible via ce lien :

<https://cboisnardphotographies.files.wordpress.com/2012/10/jeu-et-the3a9orie-du-duende-traduction-avec-rc3a9fc3a9rences9.pdf>

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

Ainsi, le combat se déroule dans le crescendo du chant profond et sombre du flamenco d'une part et dans la tension due à la menace d'une mort très proche.

...mais jamais sans la mort : la sanction finale

En somme la mort est toujours présente dans le film de Pablo Berger, plus que la vie même qui n'a qu'une seule occurrence. La mort est récurrente et se construit selon plusieurs traits : elle est associée à la souffrance lors de l'accouchement de Carmen de Triana, elle est brutale et inattendue pour la grand-mère ; elle peut également répondre à un contrat entre la marâtre et son amant ou devenir un acte impulsif dicté par la colère. Mais la manifestation la plus étrange que développe le film est celle d'un état ambigu, intermédiaire entre la vie et la mort : un état de non vie et de non mort sur lequel s'achève le film lorsque Blancanieves, dans son cercueil laisse couler une larme après que Rafita l'a coiffée et embrassée.

L'isotopie de la mort est également présente à travers une séquence de photographie post-mortem³³ à laquelle se livrent Encarna et les proches d'Antonio Villalta³⁴. Ce dernier, habillé de son costume de lumière est maintenu assis sur un sofa au milieu de la pièce ; le photographe orchestre cette mise en scène macabre en faisant défiler, selon le lien familial et le rang, toutes les personnes désireuses de garder un souvenir du défunt. Vient d'abord Encarna, qui manifeste des signes d'agacement et se dépêche de quitter la scène suivie de nombreuses personnes, dont les servantes. Carmencita est la dernière convoquée, quand tout le monde est parti et que le corps de son père est abandonné. Face à l'œil du photographe pressé d'en finir, la tête du cadavre lui tombe lourdement sur la poitrine et la jeune fille, en tenue de servante, tente de le redresser dignement, elle l'enlace et le serre contre elle dans un ultime geste d'affection. Cette scène est sombre malgré la lumière des projecteurs et le brillant du costume du matador mort. Ainsi, la mort est présente d'un bout à l'autre du film n'accordant que peu de répit à l'héroïne et au spectateur ; c'est elle qui clôt la narration filmique en se manifestant dans deux de ses paradigmes.

Lorsque Blancanieves croque la pomme que lui tend le nain amoureux et qu'elle tombe sans vie, la marâtre est repérée, elle s'enfuit, poursuivie par les nains jusque dans le toril. Elle sera tuée par le taureau gracié qu'avait affronté Blancanieves. Dans le conte également, elle est châtiée en lui faisant chausser des « escarpins » en fer rougis au feu et en la faisant danser

³³ La pratique macabre de la photographie post-mortem remonte au XIXe siècle et remplace progressivement celle du masque ou du portrait funéraire. Réservée à ses débuts aux personnes de rang supérieur ou de notoriété, son usage s'étendit à d'autres couches sociales avec l'invention du daguerréotype en 1839.

³⁴ La séquence des photos post-mortem a lieu à 0h45min 41 sec.

jusqu'à ce que mort s'ensuive. La sanction du film est tout à fait compatible avec le thème de la tauromachie qui est récurrent.

Dans le conte, Blanche Neige meurt sur le champ mais ne le paraît pas : « elle était encore aussi fraîche que si elle eût été vivante et elle avait encore toutes ses couleurs et ses belles joues rouges³⁵ », de sorte que les nains renoncent à l'enterrer et l'enferment dans un cercueil de verre, sur lequel ses noms et qualités sont écrits en lettres d'or, qu'ils placent au haut d'une colline et sur lequel ils veillent jour et nuit. Il s'agit d'une véritable vénération face à un phénomène extraordinaire qui relève du miracle. Le conte insiste sur cet aspect de non décomposition du corps, au point qu'« elle avait l'air de dormir³⁶ » ; cet état de léthargie, c'est-à-dire non-vie – car elle n'a que l'apparence de la mort – dure longtemps, le temps qu'il faut pour la mettre à l'abri de la marâtre, celui qu'il faut pour qu'elle soit prête à rencontrer son futur époux. L'espace où elle se trouve, le cercueil transparent, son corps sont ainsi sacrés et l'objet des dévotions des nains qui sont les gardiens du mausolée. Pierre Saintyves consacre un chapitre de son ouvrage à « l'incorruptibilité des cadavres comme signe de sainteté³⁷ », ce qui semble bien le cas de la Blanche Neige des Grimm.

Il en est tout autrement dans le film où, au contraire, il n'est plus question de sacré. En effet, si Blanche Neige est bien enfermée dans un cercueil de verre et si son corps est bien incorruptible et gardé par les nains, il est totalement désacralisé puisque, par la volonté de l'impresario qui l'a en sa possession, il est devenu une attraction foraine, au même titre que les monstres qui l'entourent. Son corps est exhibé, bafoué, et contre un peu d'argent tout spectateur peut venir l'embrasser sur la bouche pour tenter de la réveiller, ce qui est le titre accrocheur de l'attraction : « Qui réveillera Blanche Neige ? » Le conte est plus que détourné ici, il est dévoyé, renié, contesté. En effet, le corps de l'héroïne n'est plus qu'une marchandise, livrée à tous les payeurs. Dans le conte, ce sont les serviteurs du prince qui, accrochant une racine, donnent un choc au corps qui recrache le morceau de pomme empoisonné et redonne vie à la princesse. Le baiser, comme on sait, est une pure invention des studios Disney qui n'est pas anodine, puisque c'est l'amour et son souffle qui font se réveiller le personnage. Mais que ce soit chez Grimm ou chez Disney, seul l' élu peut faire revivre la jeune femme. Dans le film, n'importe qui peut tenter sa chance ! Cependant, pour donner un peu de sel à cette attraction de l'inertie, chaque soir, un mécanisme caché³⁸ déclenché par l'impresario permet de relever le corps brusquement,

³⁵ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes*, op. cit., p. 307.

³⁶ *Ibid.*, p. 308.

³⁷ Pierre SAINTYVES, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 708.

³⁸ Ce mécanisme renvoie aux dispositifs par lesquels les photographes maintenaient les cadavres dans des postures donnant l'illusion de la vie. Consulter : <https://leschroniquesdelart.fr/2014/08/29/le-xixeme->

de l'asseoir d'un coup, ce qui provoque la peur de l'embrasseur et des spectateurs, puis il retombe, toujours sans vie. Le corps sacré du conte est ici au rang des monstres de foire et non des miracles. Cependant, chaque soir, le nain amoureux lui témoigne son amour, la peigne, puis se couche auprès d'elle et dort avec elle. Alors une larme coule de l'œil de Blancanieves signifiant qu'elle appartient à la catégorie sémantique de la non-vie.

Cette fin du film est une parodie du conte merveilleux dont le surnaturel est nié.

Conclusion

Lucie Desideri écrit que « ces Belles au bois dormant, ou ces Blanche-Neige [...] doivent transiter par l'autre monde en tant que "mortes" pour pouvoir renaître par l'amour du prince [...], ce va-et-vient entre ici et l'au-delà construit l'être de la jeune fille. Elle n'accède à ce statut qu'en passant par l'état de morte³⁹ ». Le conte n'étant ici que le prétexte à une tragédie, sur ce plan de l'initiation de la jeune femme, Blancanieves échoue car elle ne transite pas par l'autre monde mais y reste coincée, sans espoir de retour, pour tout prince elle a un nain dont l'amour est impuissant, incapable de la faire revenir, du coup elle ne se construit pas en tant que femme. Finalement, si elle connaît la gloire un instant, c'est dans la filiation de son père qu'elle poursuit toute sa vie, peu importe alors la réalisation de son être propre, elle est reconnue pour la fille d'Antonio Villalta comme le crient les spectateurs.

Le film fonctionne comme une tragédie dans les moments cruciaux avec la protase ascendante qui mène dans une ultime tension à l'acmé : la gloire du père torero et l'accouchement de la mère, puis survient l'apodose sous forme de chute brutale : le père gravement blessé et la mère décédée. De même, pour être bref, la communion solennelle est l'acmé, le décès de la grand'mère l'apodose brusque ; la transmission de la compétence tauromachique par le père est la protase qui conduit à l'acmé euphorique, son assassinat et la tentative de meurtre de Carmencita en est l'apodose. La gloire de Blancanieves dans l'arène est l'acmé, son empoisonnement l'apodose sous forme de chute vertigineuse la conduisant de la gloire à l'humiliation. À chaque tension extrême aboutissant à l'acmé et à l'apodose abrupte, le registre pathémique, et plus précisément ici pathétique, joue un rôle fondamental.

[sicle-et-lart-delicat-de-la-photographie-post-mortem/](#) ; <https://leseditionsdufaune.com/2014/01/27/la-photographie-post-mortem-et-autres-arts-macabres-a-lepoque-victorienne/>.

³⁹ Lucie DESIDERI, « La jeune fille au cœur du vestige », publié dans *Imaginaires archéologiques*, C. Voisenat (dir.), éd. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008. Disponible via sur ce lien : <https://books.openedition.org/editionsmsh/3417?lang=fr>

Ainsi Pablo Berger reconfigure le conte des Grimm en le transposant dans le contexte socio-historique de l'Espagne des années 20. Il procède par sélection et prélèvement de quelques motifs pivots qu'il adapte à sa stratégie narrative et à ses choix esthétiques. Ces derniers reposant essentiellement sur une poétique des contrastes. Ainsi à la parole contique se substitue le silence du film muet, à la trichromie répond le noir et blanc de, au merveilleux fait place un réalisme cru et à l'euphorie finale répond la fin tragique de l'héroïne, indécidable entre la vie et la mort. Le récit filmique, se construit dans une constante tension entre acmé et apodose abrupte laissant le spectateur dans un état d'incertitude et d'attente angoissée. Ainsi en est-il de la toilette régulière que Raphita prodigue à celle dont il est amoureux, s'agit-il d'un cérémonial nuptial ou d'un rituel funéraire ? La larme qui coule de l'œil de l'héroïne est-elle l'indice d'un reste de sensibilité ? Blancanieves se réveillera-t-elle tout comme le pays dont elle est la métaphore ?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BASILE Giambattista, *Le conte des contes*, (trad. F. Decroisette), Circé [1995], 2002.

BERGER Pablo, *Blancanieves*, 2012, 0h59 min. 07 sec. Le sous-titrage, très restreint, indique cette précision.

CALAME-GRIAULE Geneviève, « Blanche Neige au soleil », *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, Gallimard.

DELARUE Paul, Tenèze Marie-Louise, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Maisonneuve et Larose, 2002.

GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*. Collectés par les frères Grimm, édités et traduits par N. Rimasson-Fertin, vol. 1, Paris, éd. José Corti, coll. Merveilleux, 2009.

———, *Contes*, traduction A. Guerne, vol. 1, Paris, Flammarion, « Grand Format », 1986 [1967].

STRAPAROLA Giovanni Francesco, *Les nuits facétieuses*, trad. J. Gayraud, José Corti, coll. Merveilleux, 1999.

Ouvrages critiques

BAROJA CARO Julio, *Le carnaval*, trad. S. Sesé-Léger, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1979 [1965].

DESIDERI Lucie « La jeune fille au cœur du vestige », publié dans *Imaginaires archéologiques*, C. Voisenat (dir.), éd. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008. Disponible via sur ce lien : <https://books.openedition.org/editionsmsmh/3417?lang=fr>

GENINASCA Jacques, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.

GRIMM Jacob, *Veillées allemandes, chroniques, contes, traditions et croyances*, vol. 2, trad. L'Héritier de l'Ain, Paris, Imprimerie de Mme Huzard, 1838.

JOST François, *l'œil-caméra entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

KRISTEVA Julia, « L'engendrement de la formule », *Tel Quel* 37, Paris, Seuil, 1969.

LORCA GARCIA Federico, *Jeu et théorie du duende* (1889-1936), conférence, donnée à Buenos Aires, Montevideo, à la Havane. 1933-34. Disponible via ce lien :

<https://cboisnardphotographies.files.wordpress.com/2012/10/jeu-et-theorie-du-duende-traduction-avec-rc3a9fc3a9rences9.pdf>

METZ Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*.

RODERO GARCIA Cristina, *Espagne occulte*, Biarritz, édition Contrejour, 1993.

SAINTYVES Pierre *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, Robert Laffont, 1987.

Sitographie complémentaire

Pour le dispositif des photos post-mortem : <https://leschroniquesdelart.fr/2014/08/29/le-xixeme-siecle-et-lart-delicat-de-la-photographie-post-mortem/> ;

<https://leseditionsdufaune.com/2014/01/27/la-photographie-post-mortem-et-autres-arts-macabres-a-lepoque-victorienne/>.

Pérez Cruz Silvia pour la chanson originale du film *Blancanieves* « *No te puedo encontrar* », disponible sur youtube :

<https://www.youtube.com/watch?v=Xro1sWBbK88>