

## Sur quelques traductions cinématographiques des contes de Grimm

Parler de cinéma dans un séminaire sur la traduction est chose cohérente. On pourrait aussi parler d'adaptation, de relecture, de déplacement et de réappropriation tout comme de redistribution sémiotique comme le fait Jeanne-Marie Clerc qui parle également de tiers interprétant pour désigner l'espace de médiation dynamique qui gère l'opération de lecteur du texte et l'opération d'écriture du film<sup>1</sup>. L'adaptation était autrefois le nom pour désigner la transposition à la scène d'une œuvre romanesque. Avec le cinéma, on peut parler de transposition visuelle, mais encore mieux de traduction, car traduire c'est déjà adapter et adapter c'est transposer d'un langage dans un autre. L'adaptation, tout comme la traduction dont on sait combien elles vieillissent, peut être considérée comme un transfert historico-culturel.

Sans vouloir entrer dans des débats qui ont été longuement exposés<sup>2</sup>, il convient ici de poser quelques jalons pour une future analyse de la spécificité de la mise en image du texte des contes. Ceci concerne la question qui a déjà été abordée de l'analyse des illustrations. A chaque époque la lecture du conte est réorientée par des images qui en fixe l'imaginaire. A titre d'exemple, les illustrations des contes de Perrault par Gustave Doré plonge ceux-ci dans un romantisme fort étranger aux illustrations du XVIII<sup>e</sup> siècle au point que l'on a pu parler (Ute Heidmann) d'une « grimmisation » des contes de Perrault, dans la mesure justement de cette plongée dans un imaginaire inquiétant, sombre, et presque frénétique. On ne peut qu'être frappé en tous cas par l'extraordinaire diversité des lectures proposées par les illustrations et par les adaptations filmiques.

J'aborderai deux exemples qui sont chacun fondateur d'un genre particulier et je commencerai à titre d'illustration du problème par considérer Georges Méliès. Toute l'œuvre de Méliès est nourrie de l'imaginaire des contes et des légendes et il suffit de citer quelques unes de ses créations autour de *Faust*, de *Guillaume Tell*, de *Pygmalion et Galatée*, *Le Sorcier et le bon génie*, *Coppélia*, *Chez la sorcière*, *Le Brahame et le papillon*, etc. Nul étonnement à cela, puisque le magicien du nouvel art s'ingénie à plonger le spectateur dans le mystère et dans l'enchantement d'un monde merveilleux créé grâce à l'invention des

---

<sup>1</sup> « Le mécanisme de réglage que constitue le tiers interprétant déconstruit le texte premier et le redistribue, par l'intermédiaire d'un nouveau medium, l'image, en matériau constitutif d'un nouveau texte et de nouvelles formes signifiantes : le film. » (Jeanne-Marie Clerc, *Cinquante Questions sur l'adaptation*, Klincksieck, 2004, p. 92).

<sup>2</sup> Voir en particulier Linda Coremans, *La transformation filmique*, 1990 ; Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, 1992 ; et surtout : Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Ed. Céfal, Liège, 1999.

premiers trucages. Méliès filma de nombreux contes, tout spécialement inspirés de Charles Perrault comme *Cendrillon* en 1899 et en 1912 (*Cendrillon ou La Pantoufle mystérieuse*), *Barbe-Bleue* et *Le petit chaperon rouge* en 1901, mais aussi inspiré de Mme d'Aulnoy avec *Le royaume des fées* en 1903 et d'autres comme *La sirène* ; *Le Palais des mille et une nuits*, *La fée Carabosse et le poignard fatal*, *Les aventures du baron de Münchhausen*. Je n'ai pas trouvé, contrairement à mon attente, de films directement inspirés des contes de Grimm, à la différence des créations allemandes des films muets comme la *Cendrillon* de Urban Gad qui s'inspire des Grimm et de Bechstein, ou la *Dornröschen* de Paul Leni.

Méliès considère avant tout le film dans sa dimension spectaculaire. Il dit qu'il s'agit d'exploiter le « cinéma dans sa voie théâtrale spectaculaire » et de fait ses courts métrages de quelques minutes sont projetés dans des foires et vus comme une simple évolution de la lanterne magique, avant qu'il ne crée sa propre société de production, la Star Film et le premier studio de cinéma de France. Il cherche surtout à perpétuer par le truchement du cinématographe ces pratiques culturelles que sont la lanterne magique, la photographie, le numéro de scène, le sketch magique, la pantomime, la féerie.

Il convient de rappeler que Méliès a appris la prestidigitation en Angleterre et fit ensuite, de retour en France, quelques numéros de magie dans des brasseries, à la galerie Vivienne et au cabinet fantastique du musée Grévin avant de racheter le théâtre Robert-Houdin du boulevard des Italiens où il présentait des magiciens, des automates et des projections de photographies peintes sur verre. Il créa en 1891 l'Académie de Prestidigitation dont il fut le président pendant de longues années.

Aussi, lorsqu'il aborde un conte, ce sont les métamorphoses mystérieuses, la magie des enchantements que l'invention des trucages permet de réaliser. Le trucage le plus simple – qu'a permis le cinématographe et dont use et abuse le prestidigitateur Méliès – est la métamorphose qui permet de remplacer un objet par un autre. Le plus paradigmatique de cette manière d'opérer est un tout premier film de 1896 : *Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*. Le film dure un peu moins d'une minute et joué par Jehann d'Alcy et montre une dame qui se rend chez Méliès, celui-ci la fait asseoir sur une chaise, il met un long châle sur elle lui couvrant ainsi tout le corps, puis il la fait disparaître, en remettant un châle sur la chaise il fait apparaître un squelette et enfin la refait apparaître.

Ces techniques de substitution par arrêt de caméra, de surimpression, de fondus enchaînés, de grossissements et rapetissements de personnages et autres créent un monde onirique plein d'humour. Ainsi avec *Le Locataire diabolique* de 1909, Méliès arrive dans une maison qu'il veut louer. Après avoir mis à la porte le peintre qui y travaillait il sort de sa valise tous les accessoires de son ancienne maison : des miroirs, des tableaux, des chaises, une table, un piano, une cheminée, un fauteuil et sa femme, ses deux enfants ainsi que sa bonne. Le concierge, plus tard, demande au locataire de payer le loyer, celui-ci refuse

prétextant son manque d'argent, le concierge va chercher un sergent de villes, Georges Méliès remet tout dans sa valise, et s'en va après avoir mis le sergent dans son piano.

Les effets étonnants, fantastiques ou comiques sont renforcés par les décors que Méliès dessine et peint, créant d'habiles "trompe-l'œil", ou par des effets pyrotechniques, des fumées permettant la disparition ou l'apparition de personnages (le diable apparu dans le cauchemar de la femme de Barbe-Bleue, par exemple, qui s'escamote dans un nuage de fumée) ainsi que par des personnages dont les accoutrements anticipent sur les grandes revues, qu'il s'agisse de femmes-papillons ou de diables en collants. Et le clou du spectacle est dans la merveilleuse dernière scène.

Pour Méliès, l'histoire est secondaire. « Toute l'importance réside dans l'ingéniosité et dans l'imprévu des trucs, dans le pittoresque et la décoration, dans le disposition artistique des personnages ». La théâtralité hallucinatoire de ses inventions fut très appréciée des surréalistes, car c'est un monde imaginaire et onirique qui se déploie avec une grande liberté.

Fin 1900, début 1901 il filme *Le petit chaperon rouge*, pièce féerique à grand spectacle en 12 tableaux. Il exprime ses intentions très explicitement : « D'un conte qui est la simplicité même, j'ai tiré une pièce fort compliquée [...] Tout en m'attachant à suivre de près le conte de Perrault, connu du monde entier, j'ai dû, en raison des exigences théâtrales, le corser et l'agrémenter de scènes comiques ou d'épisodes pittoresques, sans lesquels il eût été impossible de composer un scénario intéressant, le cinématographe ne s'adressant qu'aux yeux des spectateurs. » Il ne veut d'ailleurs pas que le loup mange la grand'mère, car ce serait un « spectacle désagréable, odieux même ». En revanche « Le public sera enchanté de voir châtier le méchant loup comme il le mérite »<sup>3</sup>.

Je prendrai l'exemple de *Cendrillon* de 1896 (Méliès ajoute à toutes les versions de Cendrillon une nouvelle lecture qui tout en gardant les éléments premiers s'enrichit de trouvailles). Le problème récurrent de ces grands contes est que l'appellation « d'après Perrault » ne veut plus dire grand chose, si ce n'est que Perrault est à l'origine du succès de ce conte et de ses innombrables réécritures. C'est sur un canevas général que se greffent les nouvelles versions. Il en sera de même par exemple du *Chat botté* chez Reiniger qui parfois est appelé d'après Perrault, mais aussi d'autres fois d'après Grimm, puisqu'il figure dans la première édition, mais a été retranché par la suite en raison par les Grimm.

Dans sa *Cendrillon* de 1896 Méliès a visualisé l'obsession de la course du temps dans cette première adaptation. Le Temps est représenté par un gnome difforme qui apparaît dans le quatrième tableau. Le gnome agace la jeune fille par ses rappels à l'ordre incessants. Il se change lui-même en horloge animée, accompagné de créatures allégoriques qui rappellent les

---

<sup>3</sup> cité par Malthête Jacques et Mannoni Laurent, *L'oeuvre de Georges Méliès*. [exposition "Georges Méliès, magicien du cinéma" présentée à Paris, à la Cinémathèque française du 16 avril au 29 juin 2008]. Paris : La Cinémathèque française, 2008, p. 118.

Parques. Cette course éperdue et hystérique après le temps participe plus généralement du rythme du mouvement de la pellicule chez Méliès. La danse des horloges témoigne de l'angoisse de Cendrillon, de ses fantasmes (rappelons que Méliès et Freud sont contemporains) et l'on bascule dans un monde onirique et fantastique qui semble fort naturel dans le monde du conte.

Il conviendrait d'examiner les contaminations des contes de Perrault par Grimm dans la perspective de la comparaison différentielle initiée par Ute Heidmann. Le travail serait d'autant plus délicat que Méliès s'inspire non pas directement du conte original, mais de versions syncrétiques qui superposent différentes versions et réécritures.

En Allemagne, Grimm a été bien entendu l'objet de nombreuses attentions. Charlotte Reiniger (1899-1981) est célèbre par la réalisation d'un des premiers longs métrages d'animation de l'histoire du cinéma, *Les Aventures du prince Ahmed*, inspiré des contes des *Mille et une nuits*, projeté en mai 1926 à la Volksbühne de Berlin, entièrement conçu de silhouettes de papier découpé. Le film d'une heure demandait 300 000 images et connu une célébrité mondiale, au détriment des autres productions.

C'est d'abord grâce à Paul Wegener du théâtre de Max Reinhardt qui impressionné par ces silhouettes lui proposa de mettre quelques-unes de ses « ombres chinoises » dans un de ses films, puis grâce au soutien du banquier Louis Hagen qu'elle put réaliser ce film féerique qui est une des productions les plus originales du cinéma allemand. Louis Jovet le fit projeter à la Comédie des Champs-Élysées. « Le fantastique et l'irréel étaient créés par l'imagination de l'auteur et sa surprenante capacité de transposition picturale d'effets parfois saisissants. [...] On alla jusqu'à dire qu'il s'agissait là de réels chef-d'œuvre d'art et de technique. On pouvait, en tout cas, admirer sans réserve les conceptions artistiques de Lotte Reiniger [...] Le film était d'une haute tenue artistique et tenait le spectateur sous le charme constant d'effets curieux [...] Son art était surtout apprécié des élites, ce qui ne le diminue en rien, au contraire. »<sup>4</sup> Après la sortie du film elle était devenue très amie avec Bertold Brecht et Jean Renoir pour lequel elle composa pour sa *Marseillaise* en 1937-1938 un court passage extrait de la version révolutionnaire du célèbre *Pont cassé* de Séraphin qui connut un grand succès en France avant et après la Révolution.

Adolescente Lotte pratiquait le découpage à la silhouette et le théâtre d'ombres jusqu'à ce qu'une conférence de Paul Wegener sur le cinéma lui fasse entrevoir la création d'un cinéma de silhouettes animées, art dans lequel elle déploiera une finesse, une imagination, une recherche artistique d'un caractère exceptionnel et sans égal.

---

<sup>4</sup> Charles Ford, *Femmes Cinéastes*, Denoël Gonthier, p. 81.

« Je crois plus aux contes qu'aux articles des journaux » disait Lotte Reiniger en 1981 dans un interview au journal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Sa fascination pour le monde des contes avec ses thèmes, amour, rites d'initiation, expérience de la mort est la grande constante de sa création. Alexander Kluge y voyait des « Erfahrungsgehalten », des contenus, des schèmes d'expérience dans lesquels chacun pouvait se reconnaître. Elle s'inspire de nombreux contes, ceux des *Mille et une nuits* (Aladin et la lampe magique, Le cheval volant), de contes populaires comme Jacques et le haricot magique (1955), des contes de Perrault, de fables, de contes d'Andersen, de Hauff, de Bechstein, etc. Elle reprit de nombreux contes de Grimm : en 1922 le thème de Cendrillon et *Dornröschen*, puis *Le Chat botté*, *L'oie d'or*, *Der Froschkönig*, *Hänsel and Gretel* et à nouveau *Cendrillon* en 1953, puis une nouvelle *Sleeping Beauty* et *Snow White and Rose Red* quand elle est à Londres. En 1954 elle réalise *Le vaillant petit tailleur* et pour le charme de la naïveté du conte elle recevra le Dauphin d'argent (premier prix du court métrage) à la biennale de Venise en 1955.

Reiniger était d'avis de rester dans son film au plus près du texte et elle disait travailler avec le texte original des Grimm. « Si on se décide pour un bon auteur, alors il faut travailler de la manière la plus fidèle que possible »<sup>5</sup>. On verra cependant que la version du petit tailleur est certes fidèle, mais très fortement réduite, un certain nombre d'épisodes ayant été éliminés.

Le code social et moral du temps des Grimm a été cependant modifié et la « traduction » est évidemment influencée par les conceptions politiques et artistiques de son époque. L'adaptation du conte témoigne du plaisir de l'expérimentation caractéristique des années 1920. Lotte Reiniger tient un juste milieu entre la tradition et l'avant-garde. Lorsqu'elle fit *Cendrillon* en 1922, c'était dans le cadre l'Institut pour la recherche des cultures. Il n'y avait alors aucune censure et une liberté totale d'interprétation. En revanche dans les années 50 quand elle est en Angleterre elle doit dans la nouvelle version de *Cendrillon* de 1953-1954 tenir compte de la censure pour les programmes télévisuels destinés aux enfants, éliminant toute forme de cruauté des contes. Les commanditaires américains et anglais pour la télévision étaient d'avis d'édulcorer les contes. Aussi la version de *Cinderella* s'inspire plus de Perrault, parce que plus « douce ». Ce n'était pourtant pas la philosophie de Lotte Reiniger qui souhaitait rester fidèle à l'original. « Tout ce que l'histoire veut dire, doit être exprimée et non pas être adoucie pour faire plaisir aux petits spectateurs. Les enfants aiment bien qu'on leur parle sérieusement et des termes bien choisis les impressionnent »<sup>6</sup>. Une autre édulcoration a dû être faite, à contre-cœur, pour *Hänsel und Gretel*.

Il n'est pas facile de rendre vivant pour l'œil des contes, car la puissance magique de l'enchantement des enfants devant l'histoire peut être facilement paralysée par l'autorité de

---

<sup>5</sup> Reiniger, Lotte, *Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung*, Tübingen, 1981, p. 133.

<sup>6</sup> Reiniger, *op. cit.*, 1981, p. 133.

l'image. Or la silhouette évite justement le réalisme contraignant. Elle n'est pas trop proche du réel, elle conserve quelque chose d'onirique. La silhouette mobile tient son charme du fait qu'elle est à la frontière entre l'art et la vie. « Avec leur apparence, c'est déjà le monde du conte » écrivait Bela Balazs à ce propos<sup>7</sup>.

Le film repose sur une technique d'animation de l'image préexistante. La silhouette, comme image absolue est une forme existante qui s'anime. « Voici une table avec une ouverture au centre qui est couverte par une vitre. Je prends un papier transparent sur lequel sont déposées les poupées qui doivent être très à plat. La caméra filme verticalement. Préalablement nous faisons des essais d'éclairage. Cela est très simple. Les moyens étaient assez rudimentaires et plutôt imaginatifs »<sup>8</sup>.

La mode des silhouettes avait pris un immense essor dans les années 1770-1790 en Allemagne, encouragé également par un préclassicisme qui porte aux nues les vases grecs et étrusques où sont dessinées de noires figures. Lavater, Lichtenberg, Goethe et quantité d'autres y participent. Lavater avec sa « chaise à portraiturer » l'utilise pour sa physiognomonie. De nombreux artistes excellèrent en cet art comme Georg Friedrich Ayrer, J. Barnstorff, Joh. Friedr. Anthing, Johann Wilhelm Wendt et plus tard avec le Biedermeier Luise Duttenhofer, Moritz von Schwind, Adele Schopenhauer, et bien d'autres, sans parler des découpages aux ciseaux dans lesquels le peintre Runge fut un maître, Runge qui donna deux contes aux frères Grimm<sup>9</sup>.

La silhouette est une ombre, mais une ombre mise à plat, bien loin des différentes nuances d'ombre que Michael Baxandall<sup>10</sup> a pu étudier. Elle peut fasciner, mais elle possède un peu de ce que Barthes trouvait dans la photographie, une sorte de punctum sinon mortifère du moins d'irréalité. En plaçant la figure humaine comme une ombre semblable aux personnages de la caverne de Platon, on joue avec l'idée du monde renversé pour passer de l'autre côté du miroir.

Le mouvement des silhouettes est très différent de celles du théâtre d'ombres exécuté en temps réel. La silhouette n'est pas une ombre, elle dessine avec une grande précision et acuité les contours et de ces formes pourtant réduites à leur plus simple expression se dégage une incroyable puissance. Cela répond à l'attente des films pour enfants pour l'évocation de

---

<sup>7</sup> « Schon wie sie aussehen, ist Märchen. Nicht die Handlung bestimmt den Märchencharakter, sondern die Form der Gestalten. Visuelle Phantasie ist die bewegende Kraft » (Bela Balazs, *Der Geist des Films*, Halle, 1932, p. 122-123)

<sup>8</sup> Lotte Reiniger à Léo Bonneville, *Séquences*, n° 81, juillet 1975, p. 26.

<sup>9</sup> Voir Georg Buß, *Aus der Blütezeit der Silhouette. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Studie*, Xenien-Verlag, Leipzig, 1913. Ernst Biesalski, *Scherenschnitt und Schattenriss. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst*, München, 1964 (1978).

<sup>10</sup> Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, 1995.

situations universelles, par l'utilisation d'archétypes ayant un fort ancrage dans l'inconscient collectif. Si l'analogie de cette découpe que l'image qu'elle offre avec le réel est grande, elle est en même temps extrêmement réduite, se détachant sur une lumière postérieure.

Pierre Jouvanceau écrit que la réalité d'une silhouette, c'est son opacité. Le bloc compact qui se détache sur un écran éblouissant a au fond, quelque chose de « la pérennité d'un monolithe » : « Des figures énigmatiques bougent sur l'écran dans un éblouissement de lumière. Elles semblent vouées à un contre-jour perpétuel : rien ne transperce de leur surface opaque, ni couleurs, ni détail, ni volume ni relief : seuls leur contour et leur mouvement permettent d'identifier ce qu'elles représentent »<sup>11</sup>.

Si l'ombre est silencieuse, si elle n'a pas de voix conformément à son statut, c'est la voix du narrateur qui intervient, et cela sans surprise, car c'est la voix du conte par excellence. Notons au passage que Reiniger a fait des films avec accompagnement musical, accompagnement n'étant pas le mot précis, puisque le dessin semble issu de la musique, parfois dans des registres très différents (qu'il s'agisse de Mozart avec son *Papageno* ou de Bizet avec sa parodie de *Carmen*).

Il est intéressant de voir l'influence que Reiniger a pu avoir sur le dessin animé par découpages sans malheureusement rarement en retrouver la poésie. Lorsque fut fondé le studio DEFA<sup>12</sup> à Dresde en 1955, l'Allemagne de l'Est produisit un assez grand nombre de films d'animation jusqu'en 1990. Pourtant les choses ne furent pas simples au début, car la commission des films de Berlin reprocha à Bruno Böttge qui avait fait *Le loup et les sept chevreaux*, de propager une vision obsolète et vieille et de plus en noir et blanc, alors que les enfants attendent des couleurs. C'était détruire tout le travail de Böttge qui s'adresse alors à Walter Ulbrich dans une lettre dans laquelle il disait que c'était la continuation de l'art du découpage mais avec des moyens techniques modernes. Le film fut autorisé et le prochain consacré aux *Musiciens de Brême* obtint une reconnaissance internationale. Cependant Böttge dut se plier à l'idéologie de l'art socialiste avec ses visées dogmatiques qui ne laissait guère de place à la fantaisie, mais exigeait un réalisme proche du naturalisme. Celui-ci ne cessait cependant pas d'affirmer que le film d'animation était « un monde en soi ».

Après la mort prématurée de Böttge en 1961, son assistant Manfred Henke poursuivit avec d'autres la production, tels Horst Tappert, Irene Wellershoff, etc. Horst Tappert fit des dessins animés qui s'éloignaient du découpage simple, mais *La Gardienne d'oie (Die Gänsemagd)* par exemple de 1987 témoigne d'une stylisation très intéressante du conte et d'un jeu intéressant avec les couleurs.

---

<sup>11</sup> Pierre Jouvanceau, *Le Film de silhouettes*, Le Mani, Recco-Genova, Italie, 2004.

<sup>12</sup> Deutsche Film AktienGesellschaft.

L'étude des transpositions filmiques est un champ immense pour la recherche scientifique et nécessitera nombre d'études particulières approfondies pour pouvoir cerner toutes les nuances et les traductions en images suscitées par l'œuvre des Grimm.

Alain Montandon  
Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS