

L'influence littéraire franco-germanique et britannique dans les longs-métrages Disney

Doctorante Virginie Durey

Université d'Angers, France (Civilisation Américaine)

& Université du Québec à Montréal, Canada (Histoire)

Abstract: Disney may propose animated films which seem to be typical American products. Standardization, homogenization, mass consumption: these terms are not entirely appropriate to describe Disney's films. Actually, Walt Disney, who was fascinated by European culture, used many French, German and British stories, fairy-tales, and novels in his long-features animated films. The aim of this paper is to provide an overview of these different references to West-European cultures, and an analysis of the Americanization present in Disney's process. Although Disney appropriation of European literature can be a "naïve" and biased version of the original writings, Walt Disney and his team proposed a new and original vision of the French and German classic fairy-tales. Nevertheless, the British culture easily merged with the American entertainment. We will see how the European popular literature mixed with American ideals and values, and why Disney films often became more popular than the original works.

Mots-clés : Contes, Europe, Disney, Américanisation

Au premier abord, le processus de mondialisation impulsé par les Anglo-Saxons se traduit par une uniformisation culturelle s'appuyant sur le modèle américain. Disney serait-il l'exemple type de l'assaut d'une culture américaine imposant une consommation de masse uniforme avec aliénation culturelle ? Pourtant, Walt Disney était un anti-conformiste à Hollywood. Autodidacte et Europhile, il a tenté de communiquer à ses concitoyens sa fascination des contes et récits du Vieux Continent. Et si, finalement, plutôt que de contraindre le monde entier à un envahissement culturel, Disney et sa firme, s'étaient « contentés » de reprendre et d'adapter les traditions européennes puis mondiales (après le décès du maître) ? Il semble alors que la greffe culturelle américaine n'opère qu'en surface. A l'aide de l'étude des films d'animation inspirés de la littérature franco-germanique et britannique signés Disney¹, nous observons un flux n'allant pas des Etats-Unis vers le reste du monde, mais de l'Europe et des autres continents vers l'Amérique du Nord. Il s'agit plus précisément d'analyser le rôle des œuvres littéraires européennes pour Walt Disney, qui s'approprie les cultures étrangères pour ensuite les adapter, les aseptiser puis les redistribuer sur le marché international. Pour ce faire, nous analyserons tout d'abord les œuvres inspirées de la littérature franco-germanique – principalement les contes, puis, celles, d'origine britannique, pour mieux observer le processus d'américanisation qui s'en suit.

Admirateur de la culture européenne et vouant un culte aux contes, Walt Disney insiste pour porter à l'écran les œuvres connues du Vieux Continent. Fables, contes ou romans : tout lui semble bon pour essayer d'élever le dessin animé au rang fermé de la « haute culture ». Walt Disney produit avant tout de nombreuses fables douces amères, telles que *Le Vilain Petit Canard*. La grande majorité de ces courts-métrages est d'inspiration allemande. Par exemple, *The Four Musicians of Bremen* a pour sous-titre : « *a modernized version of that old fairy tale* » (une version modernisée de ce vieux conte de fées). La distanciation causée par le "that" insiste sur l'aspect désuet de l'œuvre originale, et invite le spectateur à s'identifier aux valeurs présentes dans la version de Disney. En 1935, Walt Disney revient d'Europe avec cent quarante neuf titres d'Allemagne, quatre-vingt-dix de France, quatre-vingt-un d'Angleterre et quinze d'Italie. Walt Disney accorde à l'Europe un statut considérable, qui allie, selon lui, la poésie, le romantisme, le gothique (particulièrement l'Allemagne), l'art nouveau, le « bizarre » (*Alice aux Pays des Merveilles*), et l'alliance qu'il recherchait entre le raffinement et un aspect populaire. Il admire aussi le décor féérique - et transposable sur grand écran de par son aspect spectaculaire - de cet univers à part.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, réaliser un conte de fées gothique est un pari risqué : *Blanche Neige* ne répond pas a priori aux critères commerciaux. En effet, l'épouvante apparaît régulièrement dans le film, tout comme dans *La Belle au Bois Dormant*. La reine dans *Blanche Neige* et Maléfique (*La Belle au Bois Dormant*) sont typiques des « méchantes » des contes de fées traditionnels : élancées, dotées d'un port majestueux, hautaines et puissantes, elles sont cruelles, manipulatrices et égoïstes. Concernant la reine, Walt Disney voulait faire d'elle un mélange de Lady MacBeth et du Grand Méchant Loup. Sa personnalité évolue lors de sa transformation en sorcière âgée ; elle devient vulnérable. Le style gothique est poussé à l'extrême avec l'élégante Maléfique. L'impact visuel, impressionnant, cache un indéniable manque d'étude de son caractère. Disney ajoute à Maléfique, comme à de très nombreux personnages, un animal qui représente son double, un corbeau noir. La marâtre de *Cendrillon* bénéficie également d'un animal dans sa quête : le chat Lucifer, création typiquement Disneyenne. Contrairement à la reine dans *Blanche Neige*, sa « deuxième vie » révèle sa puissance. Le rapport Cendrillon / belle-mère donne un élan supplémentaire à la cruauté sinistre de la « méchante » car les deux femmes sont en constant contact, contrairement à Blanche Neige qui n'a aucune scène en commun avec la reine, et Aurore qui n'a pas connaissance de Maléfique.

Ainsi, ces passages deviennent des moments d'anthologie au même titre que la baleine et « l'Île aux Enfants » dans *Pinocchio*. De même, l'absence de burlesque ou de merveilleux au détriment du réalisme et du naturalisme (tels que *Bambi*) ne convient pas à un public sortant de la guerre. Walt Disney se voit rapprocher l'abandon du divertissement, qui a pourtant fait sa popularité avec les cartoons de Mickey Mouse. La presse, certes élogieuse généralement, souligne le caractère peu approprié de films si sombres pour les enfants, comme en témoignent les critiques pour *Blanche-Neige* : « « Peu importe que Blanche-Neige soit trop cher du moment qu'il est trop violent » (15 février 1938), « Blanche-Neige interdit à Londres aux moins de 14 ans ! » (31 mai 1938) ; *Blanche-Neige est-il vraiment un sujet approprié pour un film destiné aux enfants ?* » (9 juillet 1938) »²

Cependant, Disney atténue certains des éléments tragiques : la mort de la reine n'est pas montrée à l'écran. Walt Disney s'est contenté de montrer les deux vautours perchés sur leur branche descendre quelques secondes après la chute de la reine du haut de la falaise. Ainsi, la noirceur et le lugubre disneyen contiennent une certaine légèreté par moment et aboutissent à un beau final. Walt Disney n'est pas pionnier pour enjoliver la fin brutale d'une histoire : en effet, ce procédé est déjà employé par Perrault qui conclut ses récits par un « happy end » (sauf pour *Le Petit Chaperon Rouge*). Il ne montre pas, comme dans les versions antérieures, La Belle au Bois Dormant endormie pendant son viol et la naissance de ses jumeaux : il montre la jeune femme se réveillant alors que le prince, plus « gentleman », a un genou à terre devant elle, afin de ne pas choquer ses lecteurs.³ Les événements violents des frères Grimm connaissent également une fin heureuse (*Cendrillon*, *La Belle au Bois Dormant*). Au sujet de ce mélange entre la noirceur et l'innocence, Walt Disney déclare : « *Je ne fais pas des films que pour les enfants. Je m'adresse à l'innocence enfantine. Le pire d'entre nous n'en est pas dépourvu, si profondément enfouie soit-elle. Par mon travail, je m'adresse à cette innocence ; j'essaie de l'atteindre.* »⁴ C'est donc sous-estimer la complexité de l'interprétation psychanalytique et freudienne des contes merveilleux. Walt Disney a toujours réfuté toute lecture introspective : « *Ironiquement, l'aveuglement émotionnel de Disney dans sa vie fut la source de ses grandes visions artistiques. Ce fut précisément ce déni perpétuel qui limita sa lucidité et son contrôle sur la puissance du sous-texte de ses films, et le libéra de toute autocensure. Les fantasmes de Disney, exprimés instinctivement, étaient la clé de voûte de la fascination que ses films exerçaient sur les enfants de tous âges. Pour les plus jeunes, l'intrigue féerique de ces contes héroïques, mythiques, exotiques, servait d'exutoire sans risques, via le processus d'identification. Pour les adultes, les peurs inexprimées qui*

salissent la pureté fantasmée de l'enfance perdue enrichissent la thématique de ces films d'une profondeur abstraite. »⁵ Par la suite, « Disney ne produisait plus que des versions édulcorées afin de protéger son jeune public de la dure réalité des contes de fées traditionnels »⁶ et on lui reproche de raconter « l'histoire en édulcorant souvent les problématiques ou en les rendant peu perceptibles »⁷, et ceci au profit du divertissement.

Parler d'américanisation pour des contes disneyens véhiculant des valeurs et des références typiquement américaines semble approprié. Parler d'américanisation pour un « vol » d'une tradition européenne est absurde. Contrairement à un postulat de base généralisé, le travail et l'ouvrage de Perrault et des frères Grimm ne sont en aucun cas différents de ceux de Walt Disney. Les Européens n'ont pas inventé les grands contes traditionnels : ils proposent des recueils de contes. Ainsi, la démarche est exactement la même que chez Disney. La première phase consiste en une appropriation d'histoires et, par conséquent, de cultures étrangères. La deuxième est une retranscription de ces valeurs dans un vocabulaire commun à leurs contemporains. Les contes sélectionnés sont universels. D'ailleurs, ils ont d'abord été transposables pour une culture franco-germanique. Puis, Disney franchit une étape en proposant des films accessibles à de nombreux pays dans le monde.

Dans les versions non germaniques de *Blanche Neige*, les nains peuvent être des voleurs ou des chevaliers, tandis que le dialogue avec le miroir est en réalité un échange avec la lune ou le soleil. Quant à Disney, il manie une atmosphère et une caractérisation européo-américaine. La forêt est peuplée de tamias et de raton laveur, confortablement installés au sein d'une faune européenne. Malgré quelques incertitudes, les études montrent que le conte ne remonterait pas avant le Moyen Âge et proviendrait probablement du continent asiatique. L'histoire de *Cendrillon* est célèbre grâce aux versions de Perrault et Grimm, mais son origine prend source dans la Chine du neuvième siècle, ce qui explique l'importance de la pantoufle – le pied, notion récurrente, étant un symbole d'érotisme dans la littérature chinoise. Quatre cents variantes du conte de *Cendrillon* sont répertoriées. L'universalité de *Cendrillon* repose dans le message transmis qui voit la jeune héroïne récompensée de sa bonté et de sa patience, dans toutes les versions, anciennes ou récentes, américaines ou autres. Cependant, les opinions divergent par rapport au traitement de la marâtre et de ses filles : Disney ne choisit pas entre la punition et le pardon, et « oublie » de mentionner le sort réservé aux antagonistes. Seul Perrault présente une Cendrillon généreuse accueillant ses sœurs dans son château. Grimm rend les sœurs aveugles ou condamnées à danser avec des souliers de métal chauffés au rouge jusqu'à ce que mort s'en suive. Seule *La Belle au Bois Dormant* trouve ses origines dans l'Europe médiévale. Perrault (1697) et Giambattista Basile (1634) s'appuient sur les mêmes thèmes, dont le cannibalisme⁸, pour transmettre leur adaptation. Les divergences n'apparaissent pas à cause d'une différence culturelle franco-italienne entre les deux auteurs, mais simplement selon le public visé. L'héritage et la fidélité maritale sont des notions importantes pour l'aristocrate Basile qui s'adresse à ses homologues. Perrault prône l'obéissance et la passivité féminine, contentant ainsi un public bourgeois.

Notons que les héroïnes européennes, pour la plupart issues de contes, restent relativement passives. Blanche Neige et La Belle au Bois Dormant ne se défendent pas contre la reine et Maléfique ; elles reçoivent de l'aide extérieure (les sept nains, et les trois fées, Flora, Pâquerette (Fauna) et Pimprenelle (Merryweather) ainsi que le prince Philippe). Cendrillon et Belle (*La Belle et la Bête*) ne manquent pas de courage mais dépendent d'autres facteurs afin de vaincre le / la « méchant(e) ». ⁹ Les protagonistes et les antagonistes féminines de contes sont souvent présentées comme des beautés froides, tout du moins jusqu'à *La Petite Sirène*. Les allemandes et les françaises dans les premiers films Disney correspondent à l'image que Walt Disney veut représenter, c'est à dire des jeunes femmes européennes innocentes et gracieuses, légèrement américanisées. Il enlève toute connotation sexuelle chez ces jeunes femmes. Ainsi il leur attribue des voix très jeunes et les rend par tous les moyens

artistiques assez proches de l'enfance : Blanche Neige demande à un oiseau perdu « *Es-tu un petit orphelin ?* », sachant que l'absence de figure parentale est récurrente chez Disney. De plus, avec *Cendrillon*, Walt Disney reflète l'espoir généralisé de la société d'après guerre qui souhaite voir les femmes retourner à leurs laborieuses corvées domestiques.

Plutôt que d'une appropriation, nous pouvons parler de relecture : « *Sa tranquille détermination à affranchir ses dessins animés d'une fidélité contraignante et aveugle à des récits jugés intouchables* » permet d'observer « *l'apport et extraordinaire efficacité de sa relecture de ce patrimoine* »¹⁰ en déclin depuis le vingtième siècle en Europe. Les contes sont « *une fiction de l'espèce la plus pure qu'il voulut s'approprier, tout en délaissant le reste de la civilisation européenne, dont les ressorts lui échappaient autant qu'à la majorité de ses compatriotes.* »¹¹ L'histoire, la mode, ou la cuisine européenne sont sans intérêt pour Walt Disney, qui, dans ses longs métrages, complète ces faits annexes par des références américaines. Jack David Zipes décrit le processus : « *As a result, the fairy tale as story was a vehicle for animators to express their artistic talents and develop technology. The animators sought to impress audiences with their abilities to use pictures in such a way that they would forget the earlier fairy tales and remember the images that they, the new artists, were creating for them.* »¹² Il dénonce également une américanisation excessive : « *... There is no complexity in a Disney fairy-tale film, no exploration of character or the causes that create obstacles for the protagonists in the narratives. The emphasis is on purification, preparing oneself to become chosen, a member of the elite, and this American cleansing process based on meritocracy replaces the old schemata of the European fairy tale while at the same time it restores notions of hierarchy and elitism, reinforces a kind of redundant behaviour controlled by a master builder such as Disney, and leads to a static dystopian vision of the world, that is, a degeneration of utopia.* »¹³

L'américanisation observée précédemment s'accomplit également régulièrement avec pour base une œuvre britannique. En effet, le premier choix de Walt Disney n'est pas à l'origine une adaptation de la *Blanche Neige* des contes de fées, mais d'*Alice au Pays des Merveilles*. La culture d'origine semble rester prépondérante et déterminante malgré les efforts d'américanisation. L'œuvre mythique et de tradition typiquement britannique de Lewis Carroll est particulièrement difficile à reproduire sur grand écran de par les jeux de mots et une syntaxe fouillée qui n'aboutissent qu'à un dialogue fastidieux. « *Ici, le seul événement, après la décision de courir après le lapin blanc, c'est le dénouement, le refus de croire à la réalité du vécu. Tout le reste est dialogue, discours, et discours sur le discours.* »¹⁴ Rien n'est « normalisé » : les trois repères (le temps, l'espace et la morale) n'existent plus, ce qui déplaît au public américain. Rarement les valeurs américaines n'ont été si peu présentes. Il n'y a pas réellement de parcours initiatique pour Alice, et la morale est très confuse. Seul le Chat du Chester est une réussite, renouant avec la fantaisie folle insufflée dans l'œuvre de Carroll. Alors que Walt Disney dédie un hommage à l'Angleterre, les journalistes de la Mère Patrie s'offusquent en traitant le film de « vulgaire », « bruyant » et « outrageux ». *The New Yorker* ne se montre guère plus indulgent : « *Il y a dans Alice de M. Disney une incapacité aveugle à comprendre qu'un chef d'œuvre de la littérature ne peut être amélioré par l'introduction de petites mélodies brillantes, et d'éléments plus appropriés à un cirque de puces qu'à un effort imaginaire majeur.* »¹⁵ Il en est de même pour *Robin des Bois*, film décevant, où la caractérisation du personnage éponyme perd en anglicisation et ne gagne qu'en fadeur, malgré l'interprétation de l'acteur britannique Brian Bedford.

Leonard Mosley commente l'échec d'*Alice* : « *Walt n'a pas saisi la subtilité anglaise de ce livre, et n'a pas compris le fait que ce n'était pas une de ces histoires à laquelle il pouvait ajouter une touche, certes, brillante, d'imagination disneyenne et de substance américaine.* »¹⁶ Walt Disney compte sur l'humour américain pour relever ce film vide : « *Ce doit être drôle, je veux dire, drôle pour un public américain. Au diable l'audience anglaise ou*

*les admirateurs de Carroll.... Je veux mettre mon argent dans quelque chose qui ira à Podunk, dans l'Iowa, et où le public ira en nombre et s'amusera. »*¹⁷ Ainsi est le rôle de la machine à rêves Disney qui retourne vers plus de conformisme avec Peter Pan. Le maître lui-même définit le mieux le mécanisme d'américanisation de *Peter Pan* pour le destiner à un public américain (et international) : « *Nos mécaniques de fantaisie sont sûrement très différentes de celles dont Barrie disposait il y a cinquante ans, mais je pense que nous avons été plus proche du concept original que n'importe qui d'autre. (...) Peter Pan est la plus moderne de toutes les grandes fantaisies durables : un conte plein d'action, de chaleur, d'humour, et particulièrement plus humain qu'un conte de fées. (...) Bref, une aventure qui, en dehors de tout l'aspect fantastique, paraît vraiment réelle. Cependant, elle possède en même temps le charme du familier. »*¹⁸

Ainsi, l'aspect typiquement britannique n'est ici que prétexte à servir un film davantage américain, répondant à des critères plus rationnels. L'imaginaire n'est plus le *nonsense* imaginé par Carroll. Il est cette fois synonyme d'enfance éternelle. En 1988, Disney adapte un autre chef d'œuvre de la littérature anglaise, *Oliver Twist* de Charles Dickens, en poussant la contemporanéité à l'extrême, et en ajoutant de l'humour et des chansons. Cependant, le thème du jeune héros au cœur innocent et pur aux mains de la ville corrompue par le crime n'est pas typiquement américain : ce thème est récurrent chez Dickens. *Le Livre de la Jungle* et *Bernard et Bianca au Pays des Kangourous* représentent une évolution intéressante : l'ouverture sur le monde. Comme Alice, Mowgli erre dans un univers méconnu des occidentaux. Si le rêve d'Alice est fantasque et bizarre, la jungle de Mowgli est exotique et divertissante. Les animaux personnalisent indirectement des humains, et donc la vision simpliste qu'ont les colonisateurs des habitants des terres conquises. Ces deux films annoncent le début d'une internationalisation et d'une (apparente) variété. Apparente, car seuls les choix des histoires seront davantage diversifiés : les narrations et les messages seront quant à eux de plus en plus normalisés. Les idées novatrices et expérimentales de Walt Disney sont délaissées depuis les années quatre-vingts au profit d'une standardisation cinématographique.

Quand il ne s'agit pas de caricatures, Disney se perd parfois maladroitement dans les références culturelles britanniques. Il serait sévère d'ôter toute recherche approfondie de l'équipe sur la culture d'origine ; cependant des bévues typiques d'un léger ethnocentrisme subsistent : par exemple, dans *Les 101 Dalmatiens*, dont l'histoire se déroule à Londres, le sigle du garage où le camion est réparé porte le sigle « AAA » (American Auto Association) au lieu de British AA. Les colonies anglaises semblent parfois échapper aux animateurs : bien que le *Livre de la Jungle* se déroule en Inde, King Louie est un orang-outan, or ces derniers vivent à Bornéo ou Sumatra. Pourtant, les équipes font une recherche approfondie concernant la culture anglaise qu'ils représentent : Ratigan, très théâtral dans *Basil Détective Privé*, est la réplique de Moriarty, ennemi de Sherlock Holmes. Glen Keane, alors directeur de l'animation explique sa fascination de « *ces photos du Londres populaire du XVIIIème siècle et de ses cheminots ; il y en avait un qui fumait le cigare, il possédait un haut de forme et il y avait un je ne sais quoi dans ce personnage. C'était Ratigan, ce rat mâchouillant un cigare, habillé de pied en cape, il était anguleux et parfait : un rat d'égout sapé comme un milord et vivant comme un roi. »*¹⁹

Au fur et à mesure, si les thèmes se succèdent plus ou moins identiquement, les choix des œuvres originales reflètent l'évolution contemporaine de la société. La mixité et la variété de la société américaine après les vagues d'immigrations amènent les animateurs à élargir leur représentation des personnages secondaires. En effet, le président Lyndon Johnson permet une diversification de l'immigration à partir de 1965 en abandonnant l'Immigration and Nationality Act. Dans *Les Aristochats* (1970) qui se déroule à Paris, on y voit des chats représentatifs des communautés noire, chinoise, anglaise, russe et italienne. En 1978, le

Congrès autorise 290 000 entrées par an, favorisant le regroupement familial et accordant l'asile politique aux réfugiés politiques du bloc communiste. Les communautés hispanique et asiatique apparaissent dans le gang d'*Oliver*, qui, d'une œuvre britannique, devient un véritable « melting pot » américain.

Pour conclure, nous observons un facteur de globalisation vis-à-vis de l'Europe : il ne s'agit pas de représentation de l'Allemagne, de la France ou de l'Angleterre, mais de LA Vieille Europe. Cette approche conduit à des décors évoquant plusieurs références, juxtaposées maladroitement. Disney souhaite montrer une harmonie parfaite entre l'Ancien Monde et le Nouveau Monde. Cependant, le contact intercommunautaire (Etats-Unis et la culture d'origine) « suscite des réactions très diverses : idéalisation de l'autre, attrait de l'exotique, du « bon sauvage », mais aussi mépris, incompréhension, rejet, pouvant déboucher sur la xénophobie (la haine de l'étranger) et l'anéantissement. »²⁰ Disney suggère grossièrement les premières réactions citées, susceptibles de vaciller à tout moment vers le mépris et le rejet, comme le montrent les exemples précédents. Il s'agit donc d'une globalisation, suivie d'une américanisation : « C'est comme s'ils prenaient une saucisse, jetaient le contenu, mais gardaient la peau, pour la remplir de leurs propres idées, très éloignées de la substance originelle. »²¹ Pour ainsi dire, l'empire Disney a un rôle d'entonnoir : il observe les différentes cultures, ou tout du moins les éléments susceptibles d'être transposés dans un dessin animé américain. Puis, il trie, sélectionne, pour ne garder que les idées, les personnages et les scénarios « adaptables » afin de les remodeler. Ainsi, tout un vocabulaire, a priori mélangeant la culture d'origine et américaine, a posteriori entièrement américain sur décor exotique, est élaboré afin de plaire à un très vaste public, petits et grands, national et international.

Notes

[1] *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), *Fantasia* (1940), *Cendrillon* (1950), *Alice au Pays des Merveilles* (1951), *Peter Pan* (1953), *La Belle et le Clochard* (1955), *La Belle au Bois Dormant* (1959), *Les 101 Dalmatiens* (1961), *Merlin l'Enchanteur* (1963), *Le Livre de la Jungle* (1967), *Les Aristochats* (1970), *Robin des Bois* (1973), *Les Aventures de Bernard et Bianca* (1977), *Basil détective privé* (1986), *Oliver et Compagnie* (1988), *La Petite Sirène* (1989), *Bernard et Bianca au Pays des Kangourous* (1990), *La Belle et la Bête* (1991), *Le Bossu de Notre-Dame* (1996).

[2] Roffat, Sébastien. *Animation et propagande, les dessins animés pendant la Seconde Guerre Mondiale*, L'Harmattan, Champs Visuels, 2005, p.59

[3] Landry, Tristan. *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit : les frères Grimm et Afanas'ev*, Les Presses de l'Université de Laval, Saint-Nicolas, p.130

[4] Eliot, Marc. *Walt Disney, La Face Cachée du Prince d'Hollywood*. Edition Albin Michel, 1993. [Edition originale américaine : *Walt Disney, Hollywood's Dark Prince*, Birch Lane Press Book, New York, 1993.] introduction.

[5] Id, p 15

[6] Irwin Ross, « **Disney** Gambles on Tomorrow », *Fortune*, 4 octobre, 1982, p.68, in Danny Miller, *Le paradoxe d'Icare : comment les grandes entreprises se tuent à réussir*, Les presses de l'Université de Laval, Saint-Nicolas, 1992, p.62

[7] Djénati, Geneviève. *Psychanalyse des dessins animés*. Archipel. 2001 p 222

[8] Gaillard, Aurélie. « Ogres, ogresses, loups et cannibales : l'hospitalité inversée dans quelques contes littéraires français des XVIIe et XVIIIe siècles », in Montandon, Alain. *L'hospitalité dans les contes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001, p.229

[9] Il s'agit des souris et de la marraine pour Cendrillon. Les serveurs – transformés en objets – aident Belle dans *La Belle et la Bête*.

[10] Mary, Bertrand. *Walt Disney et Nous, Plaidoyer pour un mal-aimé*. Calmann-Lévy, 2004, p 56.

[11] Id, p 41.

[12] Zipes, Jack David. *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1994, p.80

[13] Zipes, Jack David. *Fairy Tales and the art of Subversion*, Deuxième édition, Routledge, New York, 2006, p.209

- [14] Renaut, Christian. *De Blanche-Neige à Hercule, 28 longs-métrages d'animation des studios Disney*, Dreamland, Paris, 1997, p.89
- [15] Id. p 95
- [16] « *Walt did not grasp the subtle Englishness of the book and the fact that it was not one of those stories to which he could add his brilliant but quintessentially American touches of Disney imagination.*” Mosley, Leonard. *Disney's World: A Biography*, Scarborough House. 1992. p 213
- [17] « *It must be funny, I mean funny to an American audience. To hell with the English audiences or the people who love Carroll... I want to put my money into something that will go into Podunk, Iowa, and they will go in and laugh at it...*” Allan, Robin. *Walt Disney and Europe : European Influence on the animated feature films of Walt Disney*, John Libbey & Co, Londres, 1999, p.213
- [18] Id, p 103
- [19] Johnston, Ollie & Frank Thomas. *Les méchants chez Walt Disney*, Dreamland, Paris, 1995, p 175 & 176
- [20] Warnier, Jean-Pierre. *La Mondialisation de la Culture*. 3^{ème} édition. Edition La Découverte. 2004, p.10. De plus, « *les cultures singulières n'émergent dans les grandes industries culturelles que par leur côtés les plus exotiques et spectaculaires, et n'ont guère de chances de donner d'elles-mêmes une image respectueuse de ce qu'elles sont.* » p 54
- [21] « *It is as though they took a sausage, threw away the contents but kept the skin, and filled that skin with their own ideas very far away from the original substance.*” Allen, Robin. Op. cit. p.243 & 244.

Bibliographie

- Allan, Robin *Walt Disney and Europe : European Influence on the animated feature films of Walt Disney*, John Libbey & Co, Londres, 1999
- Djénati, Geneviève. *Psychanalyse des dessins animés*, Archipel, 2001
- Eliot, Marc. *Walt Disney, La Face Cachée du Prince d'Hollywood*. Edition Albin Michel, 1993. [Edition originale américaine : *Walt Disney, Hollywood's Dark Prince*, Birch Lane Press Book, New York, 1993.] Id. Op.cit. introduction.
- Landry, Tristan. *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit : les frères Grimm et Afanas 'ev*, Les Presses de l'Université de Laval, Saint-Nicolas
- Danny Miller, *Le paradoxe d'Icare : comment les grandes entreprises se tuent à réussir*, Les presses de l'Université de Laval, 1992
- Johnston, Ollie & Frank Thomas. *Les méchants chez Walt Disney*, Dreamland, Paris, 1995
- Mary, Bertrand. *Walt Disney et Nous, Plaidoyer pour un mal-aimé*, Calmann-Lévy, 2004
- Montandon, Alain. *L'hospitalité dans les contes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001
- Mosley, Leonard. *Disney's World: A Biography*, Scarborough House, 1992
- Roffat, Sébastien. *Animation et propagande, les dessins animés pendant la Seconde Guerre Mondiale*, L'Harmattan, Champs Visuels, 2005
- Warnier, Jean-Pierre *La Mondialisation de la Culture*. 3^{ème} édition. Edition La Découverte. 2004
- Zipes, Jack David. *Fairy Tales and the art of Subversion*, Deuxième édition, New York, Routledge, 2006
- Zipes, Jack David. *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1994,
- Renaut, Christian. *Jean Gatténo (Aubier Flammarion, 1970)*

Sites Internet : fr.wikipedia.org et www.imdb.com