

National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC) Bucharest
<http://unatc.ro/cercetare/index.php>



Cinematographic Art & Documentation

(CA&D)

Journal of Cinematographic Studies, No. 23, 2019
Biannual publication

UNATC Press
ISSN 2501-8221
ISSN-L 1844-2803
National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest
Cinematographic Art & Documentation
Journal of Cinematographic Studies, no. 23, 2019

Editorial Board

Editor in Chief

Professor DOINA RUȘTI
National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest

Associate Editors

Professor SERGIU ANGHEL
National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest
Professor NICOLETTA ISAR
Institute of Art History, Department of Arts & Cultural Studies, University of Copenhagen
Professor EFSTRATIA OKTAPODA
Université Paris-Sorbonne
Professor ENRIQUE NOGUERAS
Granada University

Redactors

ADRIANA TITIENI, Ph.D, National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest
Professor RAMONA MIHĂILĂ, Ph.D., “Dimitrie Cantemir” University, Bucharest
BIANCA ZBARCEA, MA, Bucharest University (English Language reviewer)
BEATRICE MEDA, National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest

Advisory Editors

Professor ADRIAN TITIENI
National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest
Professor NICOLAE MANDEA
National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest
JULIETA C. PAULESC, Ph. D.c
Arizona State University
Associate Prof. OVIDIU GEORGESCU
National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest
Professor DAN VASILIU
National University
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC), Bucharest

Cover: Șerban Pavlu in *Charleston* (d. Andrei Crețulescu); Photo: Adi Marineci

SUMMARY

Characters

I. Cinematographic Art

Maria-Luiza DUMITRU OANCEA, Assoc. Prof. PhD, University of Bucharest - *Were I Harap-Alb – a story based on Harap-Alb folktale by Ion Creangă – screening by Ion Popescu Gopo, 1965 – between tradition and novelty*

Eugen ISTODOR, Ph.D, University of Bucharest - *Doc Martin – TV Series on the Pattern of Ancient Tragedy, but Consumed with Peals of Laughter in 2018*

Dan Sorin CHISOVSKY, Ph.Dc, National University of Theatre and Film “I.L. Caragiale” (UNATC), Bucharest - *The Son of the Stars – the aesthetic function of rotoscoping in the classic animation film.*

Bianca-Lidia ZBARCEA, M.A., University of Bucharest - *The Grinch (2018) and How the Grinch Stole Christmas (2000) – Then and Now*

Alexandru VLAD, Ph.Dc, “Babeş-Bolyai” University, Cluj-Napoca - *The Poetic Documentary and its Perspectives in the Era of Virtual Reality and the Concept of Cloud Filmmaking*

II. Cultural Studies

Elena-Daniela CRISTEA, Ph.Dc, University of Bucharest - *Develloper des competences communicatives par le biais de L’art Theatrale*

Ioan Pop-CURŞEU, Associate Professor at the Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca - *Hansel et Gretel, personnages de films : famille, sorcellerie, cannibalisme et désir(s)*

I. Cinematographic Art

Were I Harap-Alb – a story based on *Harap-Alb* folktale by Ion Creangă – screening by Ion Popescu Gopo, 1965 – between tradition and novelty

Maria-Luiza DUMITRU OANCEA¹, Assoc. Prof. PhD
University of Bucharest



Abstract

Our research intends to pinpoint in the plot of the movie *Were I Harap-Alb* – a story based on Harap-Alb (The White Moor) folktale by Ion Creangă, adapted for screen by Ion Popescu Gopo in 1965 – the originality that the director added to Ion Creangă's text ("The Story of Harap-Alb"), on the one hand, and the influences, on the other hand, of the filmography of one of the most celebrated directors of the sixties, Federico Fellini.

¹ Maria-Luiza Dumitru Oancea is associate professor, Ph.D., at the Faculty of Foreign Languages and Literatures of the University of Bucharest, Department of Classical and Neo-Greek Philology. She is specialized in Ancient Greek and Roman Civilization and in Greek literature (archaic and alexandrine periods). She has written books, translations and numerous papers.

Books: *Apollonius Rhodius*, 2012; *Mentalități și instituții mediteraneene și indo-europene în scrierile eline*, 2013; *Mitologie greco-romană*, 2010 etc.

Articles: *La transgressioni delle leggi dell'ospitalità nel'Odissea omerica*, in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Series Philologia*, vol. 60, No. 1, March, 2015, pp. 167-177; *Mentalities of the Ancient Jews and the Metaphorical Register of the Song of Songs*, in *International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*, vol. 2, Issue / 2013, pp. 139-146; etc.

Key words: Harap-Alb, Ion Creangă, Federico-Fellini, Ion Popescu Gopo, decadence, irony, comical, anachronism

Purpose of the research

The purpose of this research study is to present the manner in which the director and stage designer I. Popescu Gopo transfers in thick strokes to the screen the symbolism of certain characters in terms of image, relevant situations and gestures in I. Creangă's text, along with the moments of his innovation, thus drifting away from the original, so that the general message of the movie is as poignant as possible. Similarly, our aim is to show how Gopo interlaces the Fellinian general topics with his original ones.

Work method

Our work method is to interpret in a symbolic and anthropologic code various scenes, characters and situations which Gopo's movie comes out with, which succeed in inciting the interest of the audience.

Demonstration

Under the sign of decadence

The beginning of the movie catches our eye firstly by the fact that the director makes it his mission not to follow the tale, hence finding another code through which to understand Creangă's text: he draws in thick strokes crucial details that the text seems to put on mute. Gopo brings more novelty by introducing the scene of the competition happening in reality that precedes the episode when the Green Emperor receives and then reads the letter. This last scene is the one that starts the story, so that the two plans – reality and fairy tale – are clearly delineated by means of the letter (e.g. the written story). However, the spectator is taken aback by the tournament since it deepens even more the inabilities of the youngest (played by Florin Piersic) in front of his brothers. Creangă's text is not quite vehement about this fact, but it is rather slightly mentioned that Harap-Alb is the last in the gang of incompetents and the failure of the middle son will have the Emperor lashing out at all his three sons, including Harap-Alb, having no clue that he would be the only one fit to be king.

The movie, by contrast, insists on depicting the youngest son from the very beginning as the novice par excellence, the completely

inexperienced cadet, fighting both with himself and other people.

The competition occurs in the immediate reality, in the yard of a castle, between of three sons of a King (played by George Demestrescu). The oldest son (Septimiu Sever) succeeds in hitting the target; the middle son (Constantin Codrescu) shows he is even more skilled, shooting his arrow through the king's ring, placed in an apple. The youngest (Florin Piersic), on the contrary, makes his father a laughing stock in front of all the boyars, by missing the target over and over again.

One step from turning insane, the King chases his son through the yard in an attempt to beat the bejesus out of him, just like any peasant with his own clumsy children. Outraged by his son's inability to handle weapons, the King tells him: "you are only dilly-dallying and bragging to be a King son" or that "he has two stomachs to eat and one to work". In the text, though, these words were directed at all his sons, even if the youngest had not had the chance to try his luck. There, the King pays no attention to the virtues of the youngest, even overlooking his presence: he does not even bother to wait for a suggestion from him. The beginning lies therefore under the sign of a descendant trajectory marked by the text itself (e.g. the repeated failure of the older sons), which Gopo will brilliantly take advantage of in order to portray the entire film in a decadent manner (touched by comical notes and banter – see the decadent vision in Federico Fellini's movies) that will only be blamed on the youngest. The youngest son did not stand a chance when the older ones had failed, hence the disappointment of the father. The youngest is thus portrayed as the symbol of the father's lack of hope.

Gopo will turn the face of despair into an image full of comical irony – the young man is depicted in the movie as a stupid drifter, with a stupid grin and a childish behavior, despite his being a teenager. In the movie, missing the target hence becomes the trigger of the argumentation on the escape topic.

Further on, reality will be gradually blended in the fabric made up by the fairy tale and, then, in the dream itself, generated by the actual dream the young man has at sundown,

cradled by the soft voice of the mother-storyteller. In the end, everything becomes one with the young man's dream or desire to be Harap-Alb.

From one dream to another

The narration which starts the movie creates the premise that leads to the novice escaping into the world of fairytales.

That is when the storyteller makes its entrance in the form of a woman (who is not the author) – the Queen (the young man's mother, played by Eugenia Popovici), who tells the story like “a yarn spinner makes wool”. The motive of the yarn spinner (e.g. Moirai/Fairy godmothers), i.e. of the destiny, reveals the fact that the movie approaches the theme of destiny, heroic or otherwise. That everything starts with the spinning of the yarn of life and the trials that the hero must face. The mother-yarner or the godmother is the most important person in the life of a young man since throughout his childhood she tells him stories and, at some point in his life, she gets close to him and gives him advice that only she is able to efficiently offer, as fairytales made us expect. The mother's face can be seen in the good fairy (the confidante and a female Nestor, par excellence, during the crucial moments) and in the son's future wife – in a nutshell, she is the only one responsible for her son's brilliant destiny. The fairy godmother comes back towards the end of the young man's trials, resuming the story exactly when the Bald Man was getting ready to kill Harap-Alb but the latter will defeat the evil man; she is the one to utter the Bald Man's death. Then, she will disappear again, letting the young man handle his destiny by himself. Mother (e.g. destiny) provides support, opportunities and advice to her son, but she never chooses the path in his place.

The mother-yarner or the fairy godmother builds for her son the appropriate context so that he can escape into the world of dreams, an imaginary flight towards new and fresh horizons and as many paths as possible heading towards the reinforcement of an exceptional destiny accomplished by the protagonist himself. The connection between the Fairy Godmothers and the dream or imagination is visible in the Sleeping Beauty fairytale (Perault 2009: 15) when the last fairy godmother in her attempt to sugarcoat the girl's cruel destiny bestowed upon her by the

oldest and the meanest Fairy Godmother, predestinates that her death would turn into a one-hundred year sleep, during which the girl would have had beautiful dreams about her destined fiancé/future (“Oh, my prince, you have been long in coming”). In other words, the land of dreams is also one of possibilities and it consolidates that exceptional destiny. It is the place where the man is thinking for himself, is building his path in life as if the life continuum has been paused (a gap in the time flow), so that the protagonist can reflect on his life and become the puppet master of his own fate.

The Fairy Godmother has, then, the role to propel her son into the timeless universe to give him the chance to find himself, to understand his own purpose and take the best decisions. The Fairy Godmother is the one who can stop time– so she has a connection with temporality, such as the Greek Moirai who, according to the orphic interpretation (see Plato, Republica, 671 c-d) were the daughters of Chronos (Time) and Ananke (Necessity). In our opinion, they are faces of the concept of becoming and temporal reference (see Maria-Luiza Dumitru Oancea, “Moirele și rolul determinării în dialectica devenirii”, a paper under print, presented during the International Conference of Mythology and Folklore, Edition V, 27-28 October 2018).

Suddenly, our young man starts daydreaming, identifying himself with the story and mainly with Harap-Alb, turning himself into a story character.

The events unfold before the eyes of the children listening and also the young son's, like in a play. The story characters walk behind the story teller (by enlisting her complicity in a way) or are filling with their presence the entire yard of the castle, without noticing the listeners, invisible witnesses of the events. The real and imaginary plans intertwine, with the story teller being the binding agent, the only one who knows the past, present and future, exactly like a Fairy Godmother.

The furious and scornful reaction of the King in the fairytale when the youngest son suggests to also head towards the land of the Green Emperor is in fact a continuation to the one in the immediate reality, justified by the young son's unskillfulness – the plans of reality already start merging. This technique reminds *avant la lettre* of Federico Fellini's in

I clowns (1970), where reality and dream interfuse.

From the shameful reality in the dream "Were I Harap-Alb" or the game of "playing Harap-Alb"

At nightfall, the young man starts dreaming while comfortably sitting on the King's throne forgotten in the castle yard. At that moment, the spinster was walking by accompanied by children, who are insisting that she continues the story even though she did not want to recount anything else that day. She finally let herself be convinced by their persistent pleas and stops near the throne, as if the young man was not there and she continues to describe, in fact, his actual state of mind. The young man, just like Harap-Alb, looked for a way out of his shame while thinking and pondering upon his father's words. The story teller keeps going and says that a very old lady (played by Lica Gheorghiu) had showed up in front of Harap-Alb asking for some charity. At that moment, one of the children interrupts the story, asking "to go potty". The expression used by the child is modern, in sync with the strategy of the anachronism that Gopo uses throughout the movie. The anachronic moment makes the story advance from likely to definite action – from now on, the story continues on its own, without the help of the Fairy Godmother storyteller. The young man (while toying with the character of Harap-Alb) lets his imagination run free, jumping into the story but not equating himself with Harap-Alb, so the two protagonists – the young man that is still unnamed and Harap-Alb – will coexist on the stage in parallel (see F. Fellini, *I clowns*).

The young man welcomes the old lady by himself and invites her to take a seat and make herself comfortable.

He admits that he knows what would happen if he became Harap-Alb – he tells the old lady that he had known even since morning that she would come, from the story. The old lady is surprised by the young man's foreknowledge. And when she asks him to give her some money, he replies in full honesty and naivety that he already has the coin ready and requests her to change into a beautiful young fairy. Amused by his words, the lady, although she wanted to chat with the story characters, resists the temptation and does not confess that she is actually the Fairy in the story.

However, she does not give up on prying into what is bothering him. He asks her whether she knows *The Story of Harap-Alb* and admits that he started feeling like Harap-Alb while listening to his mom, the Queen, telling him the story. But at that exact moment when he felt like he was growing wings in his pride, his father scorned him in front of everyone ("You, fool?!"). Therefore, his father brings him back down to earth, to the shameful and confusing reality, forcing him to limit himself to the small space of the castle yard, while his mother encourages him to venture into the fairy land and thus go beyond the bounds of the parental space (where his two brothers felt extremely comfortable, showing no desire to escape). From the very beginning, we feel the gender conflict (**father** – reality; **mother** – dream, potent unreality), even if it's subtle, the same that's much more striking at Federico Fellini.

The young man's foreknowledge speaks about the bored, unconscious attitude, as old as time, of the young men always warned about the consequences of their actions (e.g. "Yea, yea, I know! Heard that before!"). The warnings will not help them avoid certain deeds or benefit from the advice, as long they had not tried out those things themselves and truly understood what they meant.

The story continues just as it does in the folktale, without him even realizing it. Similar to the tale, the young man gives a coin to the old lady and sends her away.

After she leaves, the young man in the movie quickly notices the old lady mask thrown in the grass next to him, which reminds us of the mask theatre (the episode is not present in Creangă's text). Then, the long-awaited Fairy comes to him, predicting a great future for him. During her speech, the young man tells her that he already knows everything from the story, that she was not telling him anything new, to her slight surprise. Finally, Gopo innovates in this scene, inserting a new prophesy of the Fairy who foretells that this story will become the young man's fate, meaning that *The Story of Harap-Alb* will be the one to inspire his own, but only up to a certain point, beyond which he should find solutions himself in order to adjust to new challenges. Gopo inoculates the public with the idea that by imitating Harap-Alb we are not demonstrating any virtues, but by continuing his story in our individual way we activate the hero inside us. The Fairy's mask left in the

grass reveals the essence of this predestination – the Fairy lets her mask fall invisibly, thus implicitly admitting that she was disguised as an old lady, in order to suggest to the young man that, even if it was convenient for him to identify with Harap-Alb at various points in time, there would come a time when he would have to give up the mask and have the courage to be himself, to act according to his own will. The necessity of giving up to the mask is also suggested by the next episode where the King takes off his bear head while witnessing in fear and pride how the youngest is fighting a real bear (even though the young man had never thought to find himself in such danger). The mimesis has a shaping role, but it must be followed by poiesis (the creative act).

Not a trace of any enchanted horse...

In the movie, the Queen (or the Fairy Godmother) assumes the role of the advising horse by warning, through the story, about all life's crossroads, mainly the Bald Man and the Red Man, the same warnings that Harap-Alb will be given by his father (the King). But the role of the mother-storyteller in her son's educational route is not comparable to the father's. Because the story told by mothers or nannies is the one that **teaches** from infancy, telling facts and consequences, not coated by cold and restrictive interdictions, while the simple warning-interdiction coming from the father only **incites** to the violation of that interdiction.

The bear: a disguise of the Emperor or a real beast?

As the story warns, the young man lunges at the bear, whom he thinks to be his father. But the bear is real (Gopo innovation). Here we witness the first ordeal of the son starting his own story on his own. This is also the moment when the Fairy's words come true. Stunned by his son's courage, the father takes the bear mask off and calls his son, not by his name, but by a nickname which suggests that he was still not worthy of the consecrated one ("Little one!"). The young son realizes that everything is as real as possible and steps back, frightened. The father, proud of his son, anoints him rightful heir and places around his neck a golden sign to be recognized by the Green Emperor.

The Bald Man: an evil stranger or... an alter ego of the hero?

In the movie, when the young man gets off the horse to drink water and sees his reflection on the surface, the Bald Man (played by Cristea Avram) emerges from the depths, as he was swimming in the unknown waters (scene that doesn't exist in Creangă's text). The dialogue between the two seems bizarre to us – *Young man*: "You scared me! I thought it was my face mirrored in the water." *Bald Man*: "Well, maybe it is." *Young man*: "I am surely me. You are somebody else! You are the Bald Man. My dad told me not to speak with you!"

The discussion between the two men makes us suspect that the Bald Man represented, for Gopo, the incarnation of that young man's dark alter ego, to whose sight (e.g. moment of becoming aware of its presence) the novice gets frightened. It is the moment when the young man makes acquaintance with his own dark personality, still unknown to him. His naive reaction, by turning to memory ("My dad told me not to speak with you!") does nothing but ignore the relation with the unknown of his profound being. Moreover, he falls deeper into a dream that will now turn into the **nightmare** of his rite of passage.

Like a dream...

The young man leaves the scene on the horse but he does not succeed in going too far as he is moving in circles (in the text, Harap-Alb is advancing, not moving in circles), an episode that reminds of Caragiale's short story, *La Hanul lui Mânjoală*, and runs into the Bald Man, proceeding to asking him whether he was the same as before or someone else and if he knew the way to the Green Emperor. The Bald Man asks the young man to hire him as a guide. He says no, as he does not need someone with him. Harap-Alb comes back to the Bald Man, who will warn him that he would get lost, but his words are not believed. While riding his horse, Harap-Alb meets the Bald Man for a third time and the latter tells him bluntly that he is lost, promising to take him to the Emperor (The Bald Man no longer waits to be hired as a servant, he appoints himself as guide).

The moving in a circle or the illusion of moving farther is a recurrent activity in the dream. The text talks about a certain advance of Harap-Alb towards unknown lands, but

roads get tangled and the hero cannot handle them without the help from the Bald Man. In fact, the Bald Man shows himself to the hero on various paths, always seeming someone else; however, just as the space remained the same despite giving the impression of a change, the Bald Man was the same even though he was presenting himself to Harap-Alb under different faces. The movie highlights the phenomenon of the illusion of moving farther, thus changing everything into a bewildering walk in circles at the end of which the man kept meeting the Bald Man, as if he was a magician with the power to prevent the young man from finding the right path or the best solutions on his own.

After the young man hires the Bald Man as a guide, the two walk through a place full of gallows (an image introduced by Gopo). The young man asks about the significance of that place and the Bald Man answers that a carnage took place there and around them there were “wheels to which people had been tied and lifted up to the sun; they were dying of thirst, an easy target for the wild animals”, that the overturned table was the sign of victory celebration where they “drank red wine in a pool of blood”. The scene of the carnage suggests, in fact, an unspoken threat that is only visualized, as a possible nefarious consequence for the young man if he failed the humbleness test (e.g. the descent to the status of being the Bald Man’s servant, to the dark and unsuspected depths of his own being). It was necessary for the young man to submit to his dark side in order to know it in and out, to become aware of its reactions and, in the end, to know how to dominate it.

A dizzying and challenging game starts between essence and semblance, initiated by the Bald Man (e.g. the young man’s dark side) – an episode also introduced by Gopo – because when the King’s son tries to get water out of a well with the help of a bucket, the Bald Man, in a black fighter suit, destroys it with an arrow from up on a hill. Not recognizing him, the young man lunges towards the enemy, ready to fight.

An intense fight ensues between the two (Gopo’s innovation), during which the young man recognizes the Bald Man as his opponent. Then, the Bald Man suddenly disappears and shows to the Young Man either high on the hill, or climbing the bell tower, or down by the fountain whistling for bad luck just to tempt

the young man. The young man attacks the Bald Man from the hill but, as he was next to the well, the Bald Man pushes him into the water (in the text, the Bald Man entices the young man to willingly come into the well, bragging about the chilly air inside compared to the scorching heat outside). An exchange full of meaning follows between the two: *Young Man*: “I was supposed to keep away from the well, and here I am, inside of it!” *Bald Man*: “(...) you cannot escape destiny by running away!,” a response formulated as an echo to the young man’s words.

The scene where the Bald Man appears and disappears (inexistent in the story) revisits somehow the earlier scene of having the illusion of moving farther just to again point out the young man’s fight with illusion, which can take various forms: pride, irony, false competition and even deception.

The scene of the fountain, reinterpreted at the first sight by Gopo from the key to free will (e.g. entering the well voluntarily but driven by temptation) to that of the necessity to choose (e.g. the Bald Man pushes the young man into the well) is at least bizarre, since the free will seems to be replaced with fatality. In fact, Gopo insists on the manipulation of the free will, “helped” by the game of temptation (when reason is perverted by appearance), which finally creates the illusion of necessity.

The hero’s baptism done by the... Fairy?

In the movie, the exchange of clothes is followed by a change of status (*qui pro quo*) of the King’s son, but here the “baptism” episode is omitted (which in Creangă’s text is attributed to the Bald Man: “From now on, you are named Harap-Alb; this is your name and no other!”).

The movie shows the King’s son who, left alone in the throne room of the Green Emperor, is now visited by the Good Fairy; for the first time, she calls him Harap-Alb accidentally almost since, in our opinion, the young man had succeeded in passing the test of humbleness (e.g. he had accepted to be the Bald Man’s servant with no resistance): “Well, Harap-Alb, you see how, once in need, you came back to me?”

Gopo assigns this name-giving of the King’s son not to the Bald Man (as seen in the story, much earlier than their arrival at the Green Emperor) but to the Fairy (after arriving at the

Green Emperor) because we believe that in the movie the director focuses on the overwhelming role of the female character for fulfilling the neophyte's destiny (Queen Fairy Godmother, Fairy, Ochila/Gazer played by a woman – Liliana Tomescu), the girl-witch, etc.) The moment is not as well defined in the movie as it is in the story ("From now on, you are named Harap-Alb; this is your name and no other!"), where the moment of the "baptism" is clearly marked and the humiliating name of "Harap-Alb" is given to the young man, but instead it is introduced in the movie in a natural, discrete manner, not at all demeaning, when the Fairy addresses the young man in her speech, calling him by the name of the well-known folktale character, "Harap-Alb" ["You, Harap-Alb (...)].

There is a great difference between the two moments related to the name change (in the folktale, initiated by the Bald Man and in the movie, performed by the Fairy). In the folktale, the King's Son had not yet become the famous hero Harap-Alb, but he will retain this name even though the Bald Man want it to be disgracing (the latter is the character that will motivate the former to conquer the status of a hero), while the movie uses the name of Harap-Alb, now turned from demeaning eulogistic, a dream come true for any King's son. In other words, the Fairy replaces the mother who always presents to her son examples to follow and shows him the place that he had won by each virtue proven.

Distinct, rich offerings for the heir's arrival or...

At the Green Emperor's court, the Bald Man is happily welcomed by the Emperor, mainly after the latter had seen the signs of recognition that he emphatically shows to all the courtiers, as well as to his daughters (the scene with the signs of recognition is not present in the folktale).

The Emperor orders to "have the fattest sheep sacrificed", "the wine to pour like rain" (e.g. for the celebration of the entire kingdom), but each request from the Emperor is met by the first counselor with a refusal, based on the fact that there were neither sheep nor wine left. Finally, on the Emperor's third attempt to brighten the atmosphere ("let's have a fairytale feast!"), the first counselor no longer refuses the Emperor (however, the

folktale does not highlight the moment of welcoming the alleged nephew).

Both the scene of matching the signs of recognition (happening with excessive pomp) and also of the more and more indefensible requests from the Green Emperor regarding the organization of a magnificent party to involve the entire kingdom, trigger the comedy of the situation, while suggesting the discrepancy between the grandeur of the preparations and the welcoming of a poor mock-up of a nephew. Gopo's taste for flagging a decadent state to define the entire movie is also present here.

The feast at the court of the Green Emperor: solemn or...

The banquet at the Green Emperor's (played by Fory Eterle) court is the only time in the movie when the Emperor shows his hospitality (here are cumulated two episodes in the story – the welcome party organized for the pretense nephew – the Bald Man – and the banquet where the Bald Man is served the lettuce from the Bear's garden). Gopo innovates here by having the Emperor's daughters wait on the tables. They bring to the Bald Man a silver platter with a minuscule lettuce leaf. He is baffled and somehow embarrassed by the ridiculous moment as he does not know how to react. The girls burst into a silly laughter and then leave, while pouring the wine on the table instead of into the Bald Man's goblet.

The scene of the waiting on tables is also extremely sumptuous (the platters are emphatically presented by the Emperor's daughters themselves) but it is the tiny lettuce leaf that amazes. This is a reminder of one of the *Pink Panther* series (1963, director Blake Edwards), "Dietetik Pink", where the Pink Panther goes to a restaurant which serves diet food, and to the Panther's disappointment, their menu consists of a single puny apple on an enormous platter.

After the discussions between the two (Bald Man and Emperor) about gems and lettuce, the Bald Man replies to the Emperor, "A long time ago, in your prime, you used to be somebody, sure! But now..." . The Emperor, trying to not admit his helplessness in front of the Bald Man, immediately distracts his attention by shouting, "Music!", an episode that is not included in the text. The scene represents another opportunity for Gopo to

show his creativity, as he introduces the part with the lascivious dancing, which confirms the decadence of the royal court, the mask – an element used in hiding the real decadent state of it all and also the lack of the Emperor's trust in the liberator skills of his alleged nephew. In other words, the dialogue between the two represents the mark of ridicule, on the principle "Maybe I'm not who I used to be, but you're not that great yourself!"

The dancing scene after the banquet

The scene of the lascivious dance follows, interpreted by a group of young women wearing wigs coiffed like in the '60s, deep cleavage and cancan skirts, with feathers and veil tails, led by a masked churchwarden, similarly lascivious.

During this derisory scene, a charming witch shows up (played by Irina Petrescu) in front of whom all the dancers disappear one by one, and the derisory is replaced by magic, a way of escaping the decadence. When approaching Harap-Alb, the girl takes a tassel from his shirt as a sign of recognition and leaves, looking back at him until she vanishes behind closed doors.

In Creangă's text, the appearance of the young witch at the Green Emperor's court during a banquet in the shape of an enchanted bird that says in a woman's voice "Drink and eat and jolly be, but the Red Emperor's daughter is forgotten, isn't she?", reminding of the goddess Athena's disappearance from the banquet thrown in her honor by Telemachus (Homer, *Odyssey*, I, v. 320: "soaring off she went ...," Rom translation by Dan Slușanschi, 2009). Here, the girl's identity is revealed, both directly (by the girl herself), and indirectly (by the diners), with no shadow of a doubt.

The association of the dance with the magic (the beautiful witch shows up in the middle of the dance scene) potentiates even more the dream atmosphere that shaped the movie.

When the Bald Man orders Harap-Alb to bring him the girl immediately, the Emperor warns him that the girl is a witch and many sacrifices were made in her name. Her identity is thus partially disclosed – we are only told that she is a witch, and not the Red Emperor's daughter. The collective character (diners) who indirectly reveals the girl's identity is missing in the movie and its place is taken by Green Emperor who brings more to the table

by warning about the danger posed by the girl on one hand, and blaming the Bald Man, on the other, for criminal intentions.

The Bald Man disregards the advice from the Emperor. A trenchant exchange takes place between the two – Green Emperor "Hey, nephew, you're sending him to his death!"; Bald Man: "Enough talking!" The dialogue between the Bald Man and Green Emperor reveals in fact how they truly perceive each other. The Emperor does not hesitate a second to call the Bald Man a criminal, while the Bald Man is not afraid to consider the Green Emperor a chatterbox, a worthless man.

Thus, the episode makes a logical connection between this scene and the following one at the Green Emperor's court when the Bald Man discloses his own identity and immediately ordering the army to start the war.

The pure decadence hence escapes under a veil of magic, preparing the episode of the Fairy's return.

The symbolism of the Green Emperor, the foreshadowing of carnage and the death sentence of Harap-Alb

After disclosing his real identity straightforwardly and letting the Green Emperor know that the person who left to look for the witch is his real nephew, the Bald Man starts gathering a great army for a carnage – the same carnage he had already talked about with the King's son on their way to the Green Emperor. That massacre foreshadowed the onerous tasks the King's son needs to undertake and which will cause the imminence of death and also the idea of a warning regarding the consequences of a betrayal on the part of his servant.

In the movie, the Bald Man threatens again with the same fancy banquet, in the open, and it portrays a long table covered with a scarlet velvet cloth which served as support for the best silverware and goblets full of red wine drunk in a pool of blood. We believe that the scene takes place at the same time as the battle between Harap-Alb and his group and the Red Emperor's army in front of the entrance to the latter's palace.

Similarly, the scene of the bloody banquet in the movie establishes a weird connection between two roads – the road to and from the Green Emperor, where the former includes the King's son still unnamed ("The little one") and

the Bald Man, both walking through the wasteland full of gallows and the remains of a banquet, and the latter excludes the young man – named Harap-Alb in the meantime – yet it includes the Bald Man who was preparing for a great war, while also attending the last dinner of treason. The deserted table, furiously overturned by the Bald Man on his way to the Green Emperor, represents the warning given to the King's son about the consequences of his treason, while the same image in which Harap-Alb overturns the deserted table that he finds in the King's court (see the ending of the movie) equals the image of the actual treason of the Bald Man who had thus violated the rules of hospitality by deceiving the host and killing his people.

We conclude that the Green Emperor becomes for Gopo a core reference in the movie, as he is par excellence the ground zero of all the events, being identified with the hospitality and good-faith around which the entire cinematographic plot is revolving. The success and the failure of the protagonists depend on how they report to it.

Similarly, it is at this time in the movie when the Bald Man catches the Bee Queen under a glass in order to deny Harap-Alb his last and most important support, hence definitely sentencing him to death (as if the Bald Man had known that the bee would play a decisive role in the story). Unlike the folktale, Gopo brings here another novelty, turning the Bald Man into a kind of magician controlling Harap-Alb's fate, who is trying to put an end to the heroic destiny, calling for innovation. The Bald Man fulfills here the role of necessity or fatality, whose threshold needs to be crossed by the hero.

On the way to the Red Emperor

On his way to the Red Emperor (played by Emil Botta), Harap-Alb meets, as in Creangă's story, Gerila/Freeze-All (played by Puiu Calinescu), Setila/Drink-All (played by Florin Vasiliu) and Flamanzila/Eat-All (played by Mircea Bogdan). The last ones were singing a humorous couplet, following the fine tradition of the musical with which Gopo had already accustomed us at the Green Emperor court.

The movie yet omits the meeting with Ochila/See-All, a character that is introduced as if he had been part of the group, salaciously whining to Harap-Alb one night that he was no longer able to spot everything, while the rest of

the group was spending the night in the field, warming up around a bonfire. Ochila is played by a woman in the movie (Liliana Tomescu), her head adorned with golden coins like some big eyes, similar to the monster Argos' (whom we could call "all-seeing"). Gopo says nothing about the meeting with Păsări-Lăți-Lungilă (played by Viorel Manta), a character who will show up much later, during the banquet-test thrown by Red Emperor.

We get to meet the "motley crew" (gathered by Harap-Alb along the way) just as, in parallel, the Bald Man's bloody deeds are taking place at the Green Emperor's court. An anachronistic element grabs our attention – the big rain umbrellas under which Flamanzila și Gerila have found shelter.

In our opinion, the episode deals with the taming of the three fundamental exterior, objective urges (Gerilă – cold, Setilă – thirst, Flâmânzilă – hunger), which Harap-Alb must conquer, subdue so that, in the end, cooperate and harmonize with them, turning them into useful tools. The anachronistic element (e.g. rain umbrellas) explains the constant timelessness of such urges that unsettle the human being.

The only virtues to be enhanced seem to be, as far as we are concerned, Ochila – the observation spirit, fine and subtle analysis, vigilance (played in the movie by a woman carefully chosen as she is the only one gifted to be an exquisite observer, extremely observant and to miss no details) and Păsări-Lăți-Lungilă – mental acuity, the prospective knowledge, distant vision, prudence.

The trials at Red Emperor's court The fire trial

In the movie, unlike the text, Harap-Alb and his group receive a strange welcome at the entrance to Red Emperor's castle: a group of masked men, wearing red balaclavas, similar to the flames, because we should keep in mind that our guests were in the castle of an emperor whose name reminds us of the image of the infernal fire, which Gopo perfectly inferred.

Their entry is marked by a dark atmosphere, by a descent comparable to a plunge into Inferno. The hell's flames (the group of masked men) attack and a mighty battle starts. The ambience is cavernous, with stalactites and stalagmites here and there.

Even in this hellish situation the humor abounds: Setilă is throwing a wine pot in Gerila's face, and afterwards kisses him a couple of times. Setila is fighting while drinking two glasses of wine, then spits it on masked men to his left and right; after that, he will smack one of them with the goblet, reminding us of the gag-filled Laurel and Hardy TV series. After a chaotic struggle, where each of them is fighting by following their own rules, the masked men ambush the guests and throw them into a thorny room, locking them there. Then, they heat up the walls of the iron room. According to the story, it is Gerila who saves the lives of his companions, after an argument that is rather obscene in the text, which Gopo turns into a game meant to make Gerila sneeze.

The next day, the doors to the copper room open widely and the Red Emperor is in the doorway, baffled. His clothes resemble those of a harlequin that is projected in a dark light, like a prince of Darkness: a sad king-wizard, clothed in a scarlet garb very much resembling the fire in hell – red in color but without emanating any light. The gestures of his pointy, aged hands follow ascending and descending sinusoidal lines and his threatening, thunder-like voice are those of a wizard.

The image at the Red Emperor's court that Gopo manages to depict is of a fall into Inferno, even though Creangă's text describes the entry into this space horizontally, not vertically. The element of fire is graphically exploited by Gopo, so he can offer more importance to this final trial. The comical component emerging from this infernal atmosphere reminds of the gags in Ivan Turbincă, but also of Laurel and Hardy's adventures. The text obscenity is converted here into game and challenge.

The banquet-trial thrown by the Red Emperor

Surrounded by masked men wearing balaclavas, like executioners, one of whom was humming a mediocre and soporific song in a baritone voice, the guests are looking at one another confused – they had asked, through Harap-Alb, to have some song playing so that they can better digest better enjoy their food, just to liven the atmosphere a bit. It is Harap-Alb himself who, speaking for everyone,

expresses the general dissatisfaction in an exclamation "What is this?"

Suddenly, Flamanzila threw a bone at the singer, followed closely by Gerila. In the blink of an eye, a wonderful trio of party experts – Flamanzila, Gerila si Setila – replace the masked men in charge of entertaining the guests. Setila becomes the lead singer that lifts everyone's spirits with his good-for-drinking songs. Gerilă proves to be a virtuoso in playing the violin, while Flămânzilă is a perfect cymbal singer.

As Gopo sees it, the turning of the three objective urges into a group of musicians suggests, in our opinion, the fact that Harap-Alb succeeds in appeasing the three drives – cold, hunger and thirst.

Harap-Alb's demonic struggle with the urges comes to an end at the banquet offered by the Red Emperor, an event where all these three make people eat in reasonable quantities, as they are paying attention to the musicians, and having them see as much as the human eye can ever bear.

The lascivious dance of the female Ochila signifies the display of a certain decadent joy of the spirit, which seems to avert the Red Emperor's devilish attention away from his victims, thus willingly making him shift focus.

The conflict between essence and semblance

The movie repeatedly exploits that antithesis that is so dear to Fellini – the conflict between essence and semblance – thus underlying the idea that the neophyte needs to be able to distinguish between truth and falsity, even when warned about it.

From the very start of the movie, Gopo brings novelty to the movie by introducing the fake bear along with the real creature that the King's son will unknowingly fight, even if he thought he was trained by the story in all its aspects, thus excluding the unpredictability factor from this equation.

Another relevant scene from the perspective of this conflict is the one when, right after the gruesome banquet at the Red Emperor court, Harap-Alb discovers that the room wall where he and his group had been locked was full of fake spear tips, made out of paperboard (another anachronism).

Another time, at the stew at the Red Emperor's court, Harap-Alb thinks he has seen the beautiful witch who had charmed him in

the banquet hall at the Green Emperor. When he follows her, she disappears, like Morgana, and then she shows herself again to him.

Harap-Alb asks the Red Emperor to give him his daughter, with no curtesy this time, adding wearily that he already knows everything, that this is going to happen, whether he wants it or not. Gopo focuses again on the hero's foreknowledge, which makes him ignore the unpredictability element. And that is exactly the true struggle of the hero in the movie – to pre-taste the unpredictable and ignore the guessing and help of his group (e.g. the bee), a trial that will not bring him any real glory.

The choice scene

The test of choosing between the fake and the real Red Emperor's daughter entails, in other terms, the attempt to distinguish between the truth and the falsity. Gopo integrates here, vis-a-vis Creangă's text, the choice between daughters that are not identical in appearance (one is his daughter, the other one a step-daughter), but between the real daughter and the fake one, a figment of the imagination.

The two girls, dressed in revealing clothes and moving lasciviously, coiffed like in the sixties, even though resembling in terms of face and behavior (at least by the Emperor's statement), are actually quite different – the real girl is happier, stealing glances at the young man as if she knew him, while the false one is more indifferent to his presence but seems to keep an eye on the real girl.

The Red Emperor orders Harap-Alb to apply a (deadly) with his sword to the real princess, but he should think it over before doing anything – the Emperor put his own and only daughter's life in danger.

Gopo imagines the choice scene as a play, hence there are two plans – the stage (actors Harap-Alb, the girls, Red Emperor) and the off-stage (Harap-Alb helpers as prompters). Harap-Alb forgets about the help from the Bee Queen, the only one who could have helped him in the story with solving the final test, even though his helpers – Ochila, Gerila, Flamanzila, etc – are trying to whisper from behind the stage to make him remember about the Bee Queen's wing, but to no avail.

At that moment, Harap-Alb becomes again the young man from before his departure and start of this rite of passage – he is now the

smart man who, when challenged, manages to find the solution himself for this choice trial. He stops being a simple imitator of Harap-Alb – the story's hero – and he becomes himself a true hero – the honest love declaration will prove life-saving.

N.B. During the movie, there are also other example of this conflict. The staggering game between essence and semblance initiated by the Bald Man when he meets the King's son or the humiliating state of the young man, with his clothes stolen, but with a king's hat on and the sign of recognition on his neck, is the grotesque image of the king being undressed of his self (see Andersen, *The Emperor's new clothes*).

Who is, in fact, the Red Emperor?

In our opinion, the Red Emperor is actually another face of the Bald Man, who contributes, just like the Bald Man, to the completion of the heroic profile of the young man.

Similarly, the Red Emperor translates in the movie Harap-Alb's merit of having succeeded in capitalizing the evil by turning it into a worthy aid, according to the principle that everything that is evil also holds good inside ("You knew how to use the good and the bad and these challenges really helped you!").

Another type of Harap-Alb

Warned by the Red Emperor that his story is not over yet and wanting to make him understand that, from now on, the young man will turn himself into the hero of his own story and not *The Story of Harap-Alb*, the King's son returns to his father and is petrified seeing the carnage and fire that had taken place in his absence. He finds out from dying soldiers that the Bald Man was responsible for all those atrocities.

In Gopo's movie, Harap-Alb is looking at the table full of silverware, which was the spitting image of the one he had seen on his way to the Green Emperor, associated to a similar carnage. His reaction is the same as the Bald Man's – enraged, the young man (now become Harap-Alb) takes off violently the scarlet cloth and the silverware of the table, helpless in front of the terrible things that had happened. Consequently, the young man innovates, ending Creangă's story in his own way, hurrying to free his family. For the new Harap-Alb, the prize is not getting the girl, but proving his courage in freeing the beloved

ones, the King especially. He wants to be perceived a hero-liberator, not an average hero, touched by the *cherchez la femme* disease, the treasure hunting bug or the leader virus (the Bald Man or Harap-Alb in the story).

The storyteller shows up surrounded by children, thus announcing the end of the Bald Man.

Harap-Alb frees his family, makes peace with the King and the latter will recognize his merits and invite him to sit on the throne as rightful heir.

The awakening from the dream or the harsh reality

Awoken from the dream, when the rooster crows, Harap-Alb sees his father looking at him in anger. Puzzled, the young man tells his father that he had saved his life (“Dad, it was me who saved your life! I am Harap-Alb!”); to these words, the father replies even angrier, “You, fool?!” , chasing him around the yard. But the young man manages to escape the paternal fury.

The movie has, therefore, a cyclical structure – it starts with a story taking place at the court of a King whose youngest son was a silly, fearful young man with no skills in handling weapons, an idler who embarrasses him in front of the courtiers as he is unable to hit any targets. So the father chases him all around the court in anger. It continues with another story started by his mother in front of his younger brothers and ends in the same place (not at the Green Emperor court, where the Bald Man was waiting for him). Here, the action divides into events occurring in a dream (e.g. killing of the Bald Man) and in reality, at the King’s court where the father keeps chasing the clumsy son.

Fellinian influences

The time when the movie “Were I Harap-Alb” was directed and screened was when the most resounding modern musicals in the history of cinematography came to be known by the world (*My Fair Lady*, *Mary Poppins*, *Alexis Zorbas* – 1964, *The Sound of Music* – 1965 etc.), a fact that we believe to have decisively influenced Gopo’s movie making.

The preference of the Romanian director for short stories, for the humorous story filled with a nice tempo and imagination, for the musicals, the decadent lasciviousness, for the eternal genre conflict (female vs. male), for the

culpable and also for certain trends of escaping mediocrity is due, in our opinion, to some Fellinian influences.

The genre conflict (female vs. male) is therefore caused by the effeminate, naive, fearful, pure, generous and powerless presentation of Harap-Alb, opposed to his masculine version, the Bald Man – a charming man yet aggressive and cruel. The couple reminds us quite a lot of characters Gelsomina and Zampano in Fellini’s movie *La Strada* (1954);

Harap-Alb, the movie’s hero (as an embodiment of the female side of the protagonist), always seems tormented by the feeling of guilt both in front of the King (the avatar of the royal-patriarchal masculinity that the protagonist feels the need to assume) and, partially, of the Bald Man (an epitome of the heroic masculinity that our protagonist desires to possess). All of the above are the valorization of the feeling of culpability that is intensely presented by Fellini in his famous trilogy on this topic (*La Strada*, 1954, *Escroci* 1955, *Noptile Cabiriei*, 1957).

The chase after the beautiful witch or the king-wizard (e.g. the Red Emperor) remind of how Fellini resorted to mystery and suggestion in his movies, imagining viable solutions to mediocrity and fake values.

Decadent manifestations, such as the scene of the lascivious dance performed at the Green Emperor’s court, the songs sung by the “motley crew” (Gerila, Setila, Flămânzila) on the way to the Red Emperor, the party and the good-for-drinking-songs at the Red Emperor’s court or even the decadent spaces in general (e.g. the King’s courts, the only place where the competition among his sons takes place, never outside of it) – all these are proof of Fellini’s preference for eternalizing and even warning about a concerning state that had already affected the society of the sixties – the slow and constant decadence (e.g. *La Dolce vita*, 1960, where religion is often presented in contrast with the decadent lifestyle of the citizens of Rome, mainly its democracy), whose corollary is lasciviousness (Boccaccio, 1962: actress Anita Ekberg in an indecent posture on an advertisement banner, inviting people to drink milk).

The irony that weaves the entire fabric of the movie “Were I Harap-Alb” surely reminds of Fellini’s irony which, in turn, surfaces from

the genre debate (masculine vs feminine) in relation to a world in constant decay.

The finale of the movie places us in front of a scene that, at first sight, seems totally irrational, as if the protagonist had not learnt anything from his heroic dream – Harap-Alb running from his father. We believe that this fleeing could be interpreted as a Fellinian escape (see *I Vitelloni*, 1965) from a decadent universe, local, hence lacking any practical finality. Other types of escapes are added to this chase, such as the escape into gaiety (e.g. the party at the Red Emperor's court), escape into companionship (e.g. hunting the objective urges - Gerilă, Flămânzilă, Setilă) for a final harmonization.

Similarly, many comical moments which actually potentiate the general vibe of sadness in Gopo's movie remind of the countless similar moments which animate the sad accents in Fellini's movies.

And still, in the fabric of "Were I Harap-Alb" we find scenes which bring forward the moment of the 1965s – the episode of the dance and the banquet at the Red Emperor court recalling *avant la lettre* Federico Fellini's world-known screening, *Satyricon* (1969).

The role of anachronisms in Gopo's movie(s)

The anachronisms such as the modern phrase "gotta go potty!", the gramophone in the throne room, the sunglasses worn by one of the Green Emperor's daughters, the modern hairdos and clothing of the girls dancing in the throne room resembling those in the sixties, the automated siphon at the banquet at the Red Emperor's court that's clumsily operated (see Laurel and Hardy) by Gerilă², all these seem to have played an essential role in the mock-screening of "Were I Harap-Alb". But, more than that, the anachronical element manages, in our opinion, to bring from the past and into the present stories, characters and deeply human feelings, just as the movies of today turn to ancient myths and languages to recover long-forgotten symbols, in an attempt to resist in front of the globalist macro-policies that generate a crisis identity that becomes increasingly more profound. We truly believe that Gopo had the merit to have guessed the enforceability of the globalist

policy specific to the '80s and its disastrous consequences upon the social groups in the absence of a visible resistance.

Gopo's anachronisms manifest their role of a return to the roots, to the origins of humankind, in order to underline the essence of humanity that does not deserve to be forgotten. The strategy of willingly blending the temporal plans is, we think, Gopo's original element, mainly when this is associated with the spirit of decadence, Fellini's comical and irony elements, destined to actually potentiate its impact.

An open ending

In the first scene of the movie, we see the King's brutal gesture, ready to beat up his youngest son, unskilled when it came to weapons and who, consequently, was embarrassing the King in front of the boyars gathered in this yard that had become an actual competition stage. The same gesture is depicted towards the end of the movie, thus an imaginary arch is bringing us back to the starting point or ground zero, just to give the impression that the movie remains open to countless customized solutions (e.g. any of us can be a Harap-Alb, faced with their own options and decisions), one of them representing precisely the solution found by the protagonist: the **escape** from an inconsiderable, mediocre life, where the local competitions were the only opportunities to convince yourself and the others in terms of false virtues, untried by the purifying fire of real life (e.g. the world outside the King's court).

In lieu of conclusions...

"Were I Harap-Alb" presents to us, through Fellini's eyes, a rough sketch that expresses the metamorphosis of a common destiny, decadent, described by mimesis and mystification, and turned into one that is shocking, defined by the trend of escaping the mimetic mold (e.g. finding unpredictable solutions to similarly unpredictable situations).

The role of the female character, even seemingly overwhelming in shaping the heroic destiny, proves inefficient when faced with the

² Reminding *avant la lettre* of another anachronism dear to Gopo: the appearance of the Fairy on a bike in the movie *Rămășagul* (1985).

unexpected, as it actually belongs to the mimetic framework.

The open ending of the movie, reinforced by the strategy of anachrony, is meant to

constantly bring countless customized solutions to fulfill personal fate.

References

Călin Căliman (1965). *Moscova Festival 4*, *Cinema* nr. 9, September.

Charles Perault (2009). *Frumoasa din pădurea adormită. Riquet cel Moțat. Motanul Încălțat. Barbă Albastră. Darurile zânei*. Trans. Justina Bandol, Silvia Cepi, Constantin Dragomir. Bucharest: Litera Internațional Publishing House.

D.I. Suchianu (1965) „De-aș fi... Harap-Alb – movie review”. *Cinema*, nr. 11, November.

Homer (2009). *Odyseia*. Rom. Trans. in hexameters, with an Afterword, References, and Indices by Dan Slușanschi. Bucharest: Paideia Publishing House.

Ion Creangă (2008) *Povestea lui Harap-Alb*, in *Povești, Povestiri, Amintiri*. Bucharest: Simplu Publishing House.

Internet sites

De-aș fi Harap-Alb (1965) – *The White Moor* [English subtitles] – accessed on 21.02.2019

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

Doc Martin – TV Series on the Pattern of Ancient Tragedy, but Consumed with Peals of Laughter in 2018

Eugen ISTODOR³, Ph.D, Bucharest University



Abstract

Doc Martin is a British TV series (8 seasons that were created and broadcast between 2004 and 2015, taken on by Netflix starting with 2016). The author is Dominic Minghella, who adapted the character of Dr. Martin Bamford from the 2000 movie *Saving Grace*. Each series has a trilogy-based structure (three parallel themes that are brought together through the actions of Doc Martin, the main character). The series reaffirms the common origins of comedy and tragedy (Rachet, 1980, Dodds, 1983, Cusset, 1999, Liiceanu, 2005). When analyzed in depth, the narrative episodes may be seen as depicting details and peculiarities of ancient tragedy. The present paper will reveal similarities with respect to subjects, dramaturgy and characters. The climax, the sublime of ancient tragedy, the moment when the main character acquires self-consciousness and should follow his tragic destiny is mechanically geared towards comedy. The audience discovers Dr. Martin's empathetic inability and the tragic incapacity of the locals of Portween, the city where the story takes place. When it comes to the emotional tensions built up over the short trilogies of Doc Martin, catharsis and laughter are dramaturgic solutions (Carroll, 2014). The tragic construction becomes a comic one. Portween will not cross its boundaries of ignorance and Martin will not transcend his limits of being "grouchy, pugnacious, and lack[ing] social skills" (wikipedia/docmartin). Despite dramatic proof, nothing changes in the trajectory of the characters. The tragic story (Rachet, 1980, Dodds, 1983, Cusset, 1999, Liiceanu, 2005) is canceled. The series offers the same recipe ad infinitum, but this monotony creates and perpetuates the humor as well as the audience's entertainment (Carroll, 2014).

Keywords: *Doc Martin, comedy, ancient tragedy, medicine, humor*

³ Eugen Istodor, Ph.D in Sociology, is senior editor at "Cațavencii" (weekly satire newspaper) and editor en chief of the department *Haute Culture*, Hotnews (hotnews.ro). He teaches courses on the Communication Department of Bucharest University.

Books: "101 cărți românești de citit într-o viață" "101 Romanian books to read in one's lifetime" (history of Romanian Literature - a modern approach), Polirom Publishing House, 2012; "The Sociology of Romanian Humor", University of Bucharest Publishing House, 2016.

Articles: "Solve my riddle!- belonging and exclusion in humour's discourse", în volum colectiv SASC, Editura ART, 2015; "The January-February 2012 Events, The Humour's Discourse", Europolity, 2015; When You No Longer Have a Sense of Humour And Supporters Leave You (Romanian Presidential Discourses 1965-2004), Brasov University, 2016.

eistodor@yahoo.com
istodor.ro

Details on the purpose and method of the present study

Screenwriter Dominic Minghella (docmartinfan.com) confesses the fact that, when he found out about the idea of a grumpy Doc Martin, the main character stressed the point that it was not enough. The character had to be entirely grumpy, with no trace of empathy and no cure. "Years of grumpiness" (docmartinfan.com/episodeguide) became the main engine of this series, but also offered a possible key for interpretation. Grumpy is a modern name for what we can decrypt through a single line of character, an inflexible destiny that does not seek atonement. This decryption leads us towards the properties of ancient dramaturgy, of the moment when tragedy and comedy became mingled in the ancient theater and distinctions between plays came to be based merely on the type of subject chosen (Rachet, 1980, Dodds, 1983, Cusset, 1999, Liiceanu, 2005). An entire theoretical literature (Attardo, 1994, Bergson, 2013, Bahtin, 1983, Platon, 1993, synthesized by Kuipers, 2008, Carroll, 2014) of humor (comic, laughter, satire, regardless of what this phenomenon was called) stressed the fundamental comic-tragic differences accumulated over time. The Doc Martin series succeeds in creating a world that rewrites the origins of dramaturgy, a time when the tragedy-comedy differences were not clear-cut, when moral judgments were not radical and the public adopted one hermeneutical view or the other, or simply catharsis, in which dramaturgical play is supreme, without any implications. Doc Martin lays down the rules of free will in a world that always makes the same mediocre choices.

There may be a reinterpretation of Platonic and Christian concepts, why not, but without any expectations of necessary qualitative leaps. "For Plato, the philosophical choice is made between adherence to a particular or partial truth ("this or that", as it is currently useful, as the Sophists do) and adherence to the truth in its totality, in its integral order. From a philosophical, as well as from a religious point of view, freedom of choice can lead beyond the domain of multiplicity when the decision is in favor of totality rather than fragmentation; when virtue is conceived not so much in opposition to vice as within its confines, towards which the dynamics underlying all virtue is directed; when choosing the transcendent dimension of the person, but understanding it not in opposition to the horizontal dimension, but through the

command and immersion of the latter. In its geometry, the cross is the image of choice that brings freedom over this disjunctive duality. According to Andrei Plesu ("Three Fragments about the Cross"), the gravity of the two dimensions of the cross presents us with "the ineffable scheme of totality, the archetypal image of united contraries... Carrying one's own cross signifies the mobilization of the mirroring of the whole around every episode of life, around every experience: the whole of one's particular being, the whole of the real world, and the whole load of possibility that the real entails" (Manolescu: 2009). Well, another model through which freedom was understood in ancient Greece is related precisely to the theme of totality, of fulfillment. Freedom is associated with the idea of growth, of ultimate development of the possibilities present within an entity. It is equated with perfect growth (of a plant, man, city, people), not impeded by any external constraints that may burden the internal principle of development" (Manolescu: 2009). In Doc Martin, the chosen path leads to the revelation of a particular truth (more precisely an egotistic one, a condition of the body/mind), but not geared towards evolution or fulfillment. Free will becomes a search for an effective solution to daily survival bound by the same character flaws.

Doc Martin's characters do not evolve and are only interested in getting stuck in the project. In the world of Doc Martin, commitment to detail contradicts Plato's free will, that of Christianity. For a dramatic play to work for the audience of the show, adherence to detail does not entail healing, a moral or learning, but stagnation.

This study examines Doc Martin's episodes (we did not have access to the actual screenplay or audience data), equally drawing on theories of humor, of peratology, comedy and ancient tragedy. The purpose of the present analysis is to describe a territory and a period when dramaturgical rules are invoked only to give the audience a multitude of interpretations. Is it tragedy? Is it comedy? Rules are merged. Why? Because, once again invoking the free will of Doc Martin, it works, it leaves all options open for the audience as well. But here too, as in a vicious circle, a spectator may ask: "am I like the characters in the series? If I were, would I not laugh anymore?" These questions may even be asked to theoreticians, questioning the rules of humor (Kuipers, 2008: p.89, Carroll, 2014: p. 52-105).

The origins of ancient tragedy

“Tragoidia”, the ancient Greek word refers to the activity and song of tragos, member of the choir, but also “goat”. It is difficult to tell whether this goat was a satyr from the ceremonies of Dionysus or a sacrifice offered for the purification of the community. Ancient ambiguity finds an answer in Doc Martin. As a general practitioner in Portween, Doc Martin rushes through emergencies accompanied by the “village green”, a chorus that is a constant reminder and also another vision of his actions. The word with which the choir concludes its interpretations is “tossler”. Browsing English dictionaries (Webster, Oxford) one may come across meanings such as “shaking an object”, “the act of masturbation”. The “Tossler” thrown by the Portween choir talks about the selfishness, loneliness of Dr. Martin Ellingham, but also about his masculinity, his ability to shake beliefs and superstitions through his medical act.

Moving away from etymology, tragedy was born of the religious ritual of glorification in an amphitheater of Dionysus (Aristotle, apud Cusset: 1999, p.5), where the priest officiated at the altar the ceremony of purification and fecundity. One of the doctor's recurring sequences is the one in which he drinks his coffee on Portween from the height of the craft and of the rock on which the cabinet is located. Let's add here, of course, the significance of Doc Martin's job, the purification of existential evils and the rendering of the patient's vitality. In the eight Doc Martin series, roles do not change at all (doctor-patient) and, should we generalize, the doctor never learns anything from his patients. We can move the significance of the ancient ritual into contemporary Portween, and we will see that nothing has changed during all this historical time. Doc Martin can be the invocation of Tragos' song.

The feast of the citizens, the reconciliation

The Doc Martin office and the amphitheater of religious ceremonies are places where there is no discrimination. In the Age of Pericle (acc. Cusset: 1999, p.6) there is an allowance given to the poor, while in Doc Martin the consultation, regardless of social status, is paid by the insurance system. The feast of citizens during the period supposedly open to tragedy belonged to the tyrant Pisistratus (561-528), and the tragedy was a form of political propaganda (Cusset: 1999, p.6). The tyrant reconciled with his own citizens, put behind

him the disputes and troubles of the year, and the representations were forms of justification of power and wealth. Plato (apud Cusset: 1999, p.7) shows that the moment of regeneration for the citadel has come, as is the patient-doctor meeting in Doc Martin. It is the assertion of the healing power of the doctor, but also the only moment of the dialogue between the characters (at the moment when the views of each side are heard, of apparent democracy). In fact, Dr. Martin and his fortress are in a declared state of war, an irreconcilable competence-incompetence, antisocial-sociability.

The relationship with myths

“Mythologies” (Barthes, 1957) is an eloquent analysis of the tendencies of the system of contemporary social values to create new myths. In Doc Martin, the series interweaves ancient myths (Oedipus, for example, in the third Series, Episode 4: The GP Always Rings Twice), but especially the new mythologies: alternative medicine, aromatherapy, the internet and its truths, return and life in nature, etc. The themes are essential today to the contemporary audience, as they were for the long-gone public of the tragedy playwrights Aeschylus, Sophocles, Euripides. In both cases, we speak in the sense of Mircea Eliade (1978) of true stories for the community, which are accredited as true through repetition as a sacred ritual and which certify the ancestral traditions and justify today's actions. In Doc Martin, there is no cure for mythological thinking (except for a few cases that orbit around Martin's wife, Louisa, ex-professor Fenn, aunts Joan and Ruth). From the banal unwashed hands, the belief in miraculous healings to over-medication without the doctor's recommendation, the characters are determined to repeat indefinitely their own role of ignorant.

The characters' transformation

Pindar (apud Cusset: 1999, p.11) shows that the invocation of mythology represents an occasion to praise the victor. To the extent that the characters of the myth are exemplary. In the tragedy and implicitly in Doc Martin, heroes are not models (except Doc Martin and Louise, the city's teacher and his wife), but are problematic (Vernant apud Cusset: 1999, p.11). With each character who comes to Dr. Martin for healing, you question their ignorance, stupidity, the inability to listen to oneself. No character (except Doc and Louise, I repeat) are presented by their exemplary actions, but

under the conditions of human limitations (nor does the tragedy show Hercules during his labors, Jason in the Colchida expedition). Tragedy, like Doc Martin, “insists on ambiguities and conflicts”.

Ceremonial details

Doc Martin has his bedroom cabinet on a mountain peak where he “reigns” over the area, both over the human and the natural order (which reminds one of Dionysus’ theatre from the 5th century). Looking closely at the episodes of the eight series, we only have one season: the end of spring, no heat (like the ancient representations that took place in the spring). Doc Martin has a strict consultation schedule, except for emergencies (rare, yet at night). The unpredictable also obeys the diurnal order. Doc Martin works in a suit (the same cut) with a white shirt and tie. In his free time he eats, most often, filleted fish and repairs old watches. He cannot bear the dogs that disturb the cabinet’s sanitary order. No difference (apart from its size) from the bacchanals. Sacred and secure time and space, initiated leaders, dramatic performances that speak to the audience about its destiny, democratic participation (Gorgias-Plato, though perhaps women and slaves are not accepted). The scene itself and the props in Ancient dramaturgy are barely visible, insignificant, alas, invisible to the spectator. In Doc Martin we have props that says nothing more than that they belong to a doctor. Props, always the same, are not characters. In Doc Martin, props have no depth. It consists of an area belonging to the doctor, featuring the appropriate tools, a chair and a bed for the patients. The props have, like the main character, an unique and functional-medical dimension. The props, as in the representations of Ancient dramaturgy, have only one dimension (it is only in Aeschylus’ age that decorative elements start to appear, and Sophocles introduces scene painting – see Cusset:1999, p.19-20), but its significance is polysemic (Cusset:1999, p.19) “without any change, the facade of this barracks can represent a temple, a palace or a simple dwelling”. Is not Doc Martin’s house seen as such, depending on the needs of the community? A temple to which you climb, a temple of physical purification, a tea waiting room where the doc’s nurses (violating his orders) serve tea, biscuits and hospitality for community gatherings (especially in Doc Martin’s first two series), a doctor’s place of rest and dinner always invaded by troubled heroes.

The machinery

It is not the props that matter (or more precisely, they function in the collective imagination), than “verticality and depth” (Cusset:1999, p.20), and these are given by elementary mechanics in Ancient dramaturgy. The gods were lifted above the ground and above the “mortals” with the help of a crane. In modern times, the plane and the machine are the “cranes” that bring the god in the midst of action. The first scene in the first episode of the show portrays Doc Martin surveying the future territory of his medical practice. Then, in case of emergencies located at a greater distance, the personal car is the “god machine”, always ready to save a patient. His car is unusual, it is a Lexus, always giving the feeling of newness and impeccable cleanness, unlike those of the “mortals” – passengers who have old, generally dirty cars.

The choir

Dionysus’ plays are unconceivable without the dialogue between the main character and the choir. In Doc Martin, the choir is most often represented by the six adolescents who are in the right place (on Portween streets) at dramatic moments, offering their reply, commenting on a certain spiritual ambiguity of the doctor or an action. In other cases, the choir is represented by the community that celebrates certain essential moments (the birth of Martin-Louisa’s baby, the wedding annulled/performed by Martin-Louisa, aunt Joan’s funeral, etc.) or Louise’s pupils by Doc Martin). The ancient choir is defined as the ideal audience (Schlegel, apud Racht: 1980, p. 118), as the people (Hegel, apud Racht), the “city” that separates tragedy from the real world (Nietzsche, apud Racht:1980, p.118). Racht proposes a much more functional definition. The choir is an artistic tradition that produced lyrical, dramatic, grandiose and pathetic effects (Racht: 1980, p.118).

The choir initially represented the only dramatic formula through which the public found out about the myth. Dionysus’ dramaturgies are detached from the dithyrambic and ceremonial chorus. First was the choir, then a character appeared. The positioning of the ancient choir and of Doc Martin is one that faces the audience. The stating of verdicts is done loudly and always on the hot topic in question. The ancient choir (as well as the one in Doc Martin) was “composed of people of inferior condition, in contrast to the characters, often of royal origin.” (Racht:

980, p.119-121). Finally, as I was saying, the age of the choir is that of adolescence in Doc Martin, but the comments/jokes belong to an immature age. Doc Martin means lack of empathy, as the chorus praises emotion. The choir is a confrontation between two ages, two life options, freedom and duty. Doc Martin is always alone in his personal life and unique in the conscientious way he practices medicine, and the choir implies numbers, sociability and it is here that his essence must be sought. "The satyrs cannot impose themselves through their individuality, because they are often weak beings" (Cusset:1999, p.23).

Comic effects of the opposition chorus – Doc Martin

The ancient tragedy established the komos, the chorus-character union (Cusset:1999, p. 25). Lyrical dialogue on a topic that imposes an unanimous vision. Martin does not comment on what the choir says, but makes sounds "mmm" or "shush", ambiguous signs of annoyance and distemper. It seems to be a unanimous vision on a particular theme, but at the same time the "soulless god-doctor" cannot accept the vision of some teenage girls, "lacking training", "the village green". Another sign of comic altering of the unison choir-main character can be noticed at the level of gestural and linguistic manifestations. In Greek tragedy, the choir used the distinctive signs of an archaic society, signifying a connection to the past, to myth, and the main character was meant to translate the tragedy into the language of the contemporaries (Cusset:1999, p.25). In the case of Doc Martin, the linguistic dynamics is reversed. The choir is the one making the jokes, it calls the actions in a dynamic way, so that the public will understand. Doc Martin does not joke, he does not understand jokes, and the only language he masters is medicine. The doctor translates the reality he is experiencing with the only explanation he accepts: that of general medicine. Doc Martin, who lacks empathy, is not, however, avenging. In spite of the chorus' responses, Doc Martin does his job. In episode 6 of series 2 we are exposed to the case of one of the teenagers in the choir. She has a mole that requires diagnosis, but more importantly, she is looking for a medicine to make her breasts bigger, because the girls in the chorus tease her on that topic. Doc Martin treats her like any other patient and, after repeated visits, realizes that it is in fact a matter of self-esteem and prescribes some harmless vitamins which he presents as having a stimulating effect over

time. The girl wins self-esteem and the cavils disappear.

Identifying the characters

Ancient tragedy intensely uses identification through external appearance, by its own name, through genealogy. I mentioned here the doctor's props: the house, the impeccable costume and his classy car. We add that they would have to suffer in Portween, in a comic sense. They are painted, splashed with blood, mud, vomit, or indeed scratched or injured. We will exemplify here by means of a significant episode regarding name and, implicitly, genealogy. In the first episode of the first series, once gotten off the plane, the humor is created by the doctor's struggle to assert his name. Sign of respect, sign of distinction, sign of defense against any sentimental effusion:

"Are you Doc Martin?"

"No! No! No! I'm Dr. Ellingham."

Portween wants to bring him on his side, to domesticate him and Doc Martin fights for his individuality. And the scene repeats itself each time a new character/patient is brought to the scene. Receptionist Elaine, the Large plumbers, etc. What has been the effect of this? Martin Ellingham is very nervous. He cannot impose his identity. Only one character has the right to call him "Martin", and that's his aunt Joan. Through this controversy about his name, we find out why Martin Ellingham is really in Portween. Martin Ellingham withdrew from his position as a surgeon in London, and arrived in Portween, his birthplace. In the second and third episodes of the first series we, the spectators, first discover the reason, but only in the sixth episode does the whole of Portween find out. The eminent surgeon has a problem: he gets sick at the sight of blood.

In London, as a surgeon, his haemophobia is a fundamental problem, in Portween as a general practitioner he can hide this: the diseases are diverse, he sends his receptionist Polly to do a blood-collecting course, etc. It should be noted, however, that any visual contact especially with the patients' blood has a comic effect (when the viewer is shown a character, the foreground is not occupied by the actual problem, but by Doc Martin and his vomiting). Thus, the name of Doc Martin is a nickname, a pet name for Martin Ellingham returning to the world of his childhood, but he would never recognize him and would constantly fight with him. The struggle with

his name is the struggle with his own biography. The doctor wants to keep his past and childhood separate from his career as a general physician in Portween. Martin Ellingham actually came into the picture to protect him from his own "blood" problem.

Martin Ellingham is both a doctor and a patient in Portween and he cannot come to terms with this. The reason is his lack of empathy, his inability to sentimentally relate to his childhood paradise. From this point of view, the character Martin Ellingham has all the characteristics of a tragic character (he is struggling with an untamable past, with a "blood" affection, symbolically speaking, a genealogy).

Martin Ellingham and the Others

Ancient dramatic construction implies a drastically reduced number of characters that were strictly related to the verbal representation of mythical action. One can again notice the similarities. In Doc Martin there are two permanent characters: Martin Ellingham and Louisa Glassom. Characters of the same rank: professionals, lovers-spouses-parents. Apparently, viewers should, as with mythical heroes, guess their life trajectory. It is precisely here, in the dramatic moment of the sublime (the climax), that the scenario becomes unpredictable and strikes fear in Louisa, but catharsis and laughter in the public (Carroll). Martin Ellingham is incapable of feeling; consequently, he sees love as a medical operation. The two people of the same professional rank, Martin and Louisa, experience sublime moments. The first moment takes place in the first episode from the first series. Martin insistently, impolitely gazes at Louisa on the plane. Louisa considers this a sign of aggression, but in fact, Dr. Martin tells her that he was watching her because her right eye was prone to disease, and in urgent need of surgery. The doctor's impoliteness makes Louisa afraid, while making the spectators laugh. Then ambiguity continues. In episodes 5 and 6, the romantic encounters planned by Louisa turn into meetings during which Doc Martin intervenes to save the patients. A sublime moment is also the kiss between the two. They kiss, but the doctor asks her if she has proper oral hygiene or a cavity problem. The new confusion between feelings and profession creates the humor in the essential situations in the life of this couple. Every moment of intimacy between the two reaches a sublime point, characteristic of tragedy, which Louisa however translates into

panic, to which the audience responds with a fit of laughter.

We discussed the role of the chorus in Doc Martin, and now we will describe the other characters. The close circle of acquaintances of Martin and Louise are the Social Institutions, not the Portween community. The comparison is made between Social Institutions because the imposed perspective is always Martin's. Here the comicality is achieved through all its means, taking advantage of its own production cleavages (Kuipers, Carroll): the superiority-inferiority of the components, the appearance-essence dichotomy, the ludic, the catharsis. The institutions to which the Doctor and Teacher are compared are the doctor's receptionist/assistant, the family (aunts), the Public Order (the policeman), the plumber and the patients. The comicality is produced through a continuous comparison to the Doctor and Teacher archetypes. The receptionist's role is interchangeable (she will be changed several times throughout the series, depending on the character's whim, without any good reason). Generally, she is not good (Elaine continuously talks to her boyfriend on the phone, blocking and mixing up the doctor's emergency cases) and she easily becomes addicted (the computer on Doc's office is not used for storing patient files, but for Polly's gambling).

The institution of the family is represented by the aunt. A constant presence in the series, Joan is also prone to making mistakes (her love is marked by Freudian complexes, she is impulsive and punishes a child by leaving him in the henhouse). Doc Martin's parents make only one appearance and are sentimentally frigid, threatening the relationship between Martin and Joan. Thus, we are given a brief explanation for the doctor's antisocial nature. Public Order in Portween is also a chimera. Local police officers have various mental disorders, ranging from megalomania to claustrophobia. The Large son-father pair is a stable one. Their instability is, however, territorial. Apparently skilled at plumbing, they are incapable of doing any type of work. From plumbers they go to being water suppliers, restaurant owners. The pair, through lack of skill, but also through physical appearance, reminds of Laurel and Hardy. Some of Laurel and Hardy's gags can be seen in the case of the Large couple: water splashing, unnecessary disputes on insignificant details, hypochondria, hilarious dependence on each other, complete lack of skill and involvement in everything, etc. In the case of patients, the inventory of the types of humor as created by Cazimir (1967: p. 152-241)

for Caragiale (language, situations, characters) can also be achieved in the Doc Martin series. We will not enter into this kind of details here, but the parade of patients coming through Dr. Ellingham's office can be labelled as an encyclopedia of diseases, a way of exemplifying the imperfections of human nature amplified by individual neglect. Puberty diseases, panic attack, amoebiasis, claustrophobia, homosexuality, hypochondria, coughing of all kinds, moles, small breasts are mixed with serious illnesses and invade Martin's office daily. Doc Martin treats them, sure enough, with a slight superiority, but the laughter of the spectator is caused by the severity of the terminal illness the patient displays. The "pettiness" can be illustrated by the awful smell that the patient in episode 4, the first series, scatters around his office and around Portween. He undergoes medical tests, he ends up in the hands of the social services, but no one notices the obsessive repetition of a sentence that recalls a dear friend, a bird. In one of the visits, the patient empties his bag on Dr. Ellingham's desk. There was the rotting bird friend.

As previously stated, the professionalism of the doctor is achieved by comparison with other institutions, the Police, the plumbers, etc., by solving minor illnesses, but especially by the emergency surgery they practice with primitive means. Doctor Ellingham proves his exceptional capacity in the strangest of cases. The tragic tension-energy is thus built anew and deconstructed by the impossible accomplishments of the doctor. What is significant in the series is that we have only one deceased and that is because Doc Martin was called in too late (episode 3, series 2, aunt Joan's neighbor). Otherwise, Dr. Ellingham defies any comparison. Dr. Martin's General Medicine Office, we repeat, is the only form of social interaction with the Portween inhabitants. General Medicine is the only language by which Doc Martin orders, heals and understands the Portween universe.

Conclusions

E.R. Dodds (1983: p. 242) showed that Socrates considered reason to be the only thing that can solve the problems of a community and the only possibility of hermeneutics of social behavior. The dialectic of the Greek spirit therefore considers that the rational way of life implies Arete (virtue). It is the only form, through logical reasoning, to stand and understand daily reality. The only possible catharsis is practicing contemplation and concentration. In all these details we find Doc

Martin, including the verbal obsession for the word "concentration". The doctor's free time is dedicated to the reparation of a mechanical watch, which fundamentally involves concentration. Doc Martin is rational without any healing. Wine, he keeps repeating to Louise, makes him fall asleep. He is a character who has no access to the psyche (soul, empathy), but neither to the supernatural, to dreaming, to "madness". He is a one-string, monotonous character.

Through arete (virtue), Doc Martin retains personal and social control (in the sense of Dodds, 1983: p.242). Doc Martin's reason is Knowledge (also in the sense of the ancient Greeks given by Dodds, 1983: p.92), and what is not rational knowledge does not exist. It is not love or other passions that push Doc Martin further, but only his physical and psychological intervention on patients. It is the only form of energy in the life of a rational man (Dodds, 1983: p.27-33). It follows, in the sense Dodds attributes to the ancient Greeks, that moral strength should be given not by gods, but by public opinion. Here, however, Doc Martin never relies on public opinion. Praised for his surgical operations, he growls, does not understand gratitude, appreciation, the power of public empathy. The only thing that matters is his own critical consciousness. Here again, Doc Martin identifies with a tragic character. One-stringed, monotonous, acting rather than self-judging in the absence of social reflection. Doc Martin Ellingham is a self-sufficient character who lives without asking himself any essential questions, a character for whom Portween or London does not cause any doubts or issues related to conscience. With these features, Ellingham approaches the Aristotelian definition of the tragic character that instils mercy and fear (Liiceanu, 2005: p. 32).

Relevant to the tragic thought is "the world of man as a reality in consciousness and thus turned into a value" (Liiceanu 2005: p. 41). Doc Martin knows his value and exerts it whenever necessary, reaching the tragic sublime (the culminating moment of knowing the boundaries) but never recognizing it: he wonders "what did I do wrong?" His strict medical knowledge makes him opaque to absolute knowledge. Doc Martin is the absolute agent when it comes to overcoming the limits of Others (Liiceanu 2005: p.58), as he is the only one in the Edenic Portween that descends into the Hades of disease, where he sees the limits of the Others (Liiceanu, 2005: p.63). But Doc Martin's consciousness does not go further into his own self. He sees the limits of the Others, but he does not see

himself. Says a “shush” to ensure concentration and returns to his own thoughts like a voltage/stethoscope as if nothing happened around him. Dr. Martin's knowledge is not revealing, in the tragic sense where one evolves in by complying with a written fate, by

seeking a solution, by punishment. The catharsis of the viewer is realized through Doc Martin's indifference. His indifference ensures the advance of the series, of the comical-therapeutic game.

References

- Caroll, Noell (2014). *Humor: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
Cazimir, Ștefan (1967). *Caragiale. Universul comic*. Bucuresti: Editura pentru literatura.
Cusset, Christophe (1999). *Tragedia greaca*. Bucuresti: Institutul european.
Dodds, E. R. (1983). *Dialectica spiritului grec*. Bucuresti: Meridiane.
Liiceanu, Gabriel (2005) *Tragicul. O fenomenologie a limitei si depasirii*. Bucuresti: Humanitas.
Rachet, Guy (1980). *Tragedia greaca*. Bucuresti: Univers.

Internet sites

- Doc Martin (2004-2015). UK dramedy <https://www.docmartinfan.com/>Kuipers, Giseline (2008) The Sociology of Humor. https://www.academia.edu/1166958/The_sociology_of_humor
Manolescu, Anca (2009) *Liberul arbitru sau libertatea imperfecta*, Dilema veche, nr. 277, <https://dilemaveche.ro/sectiune/din-polul-plus/articol/liberul-arbitru-sau-libertatea-imperfecta>

The Son of The Stars – the aesthetic function of rotoscoping in the classic animation film

Dan Sorin CHISOVSKY⁴, Ph.Dc,
National University of Theatre and Film “I.L. Caragiale” UNATC Bucharest



Abstract

As a director, in this article I'm analyzing the technique of rotoscoping and aesthetics in the Romanian science-fiction classic animation film. In the '80s, I participated in the episodes that were shaped in a feature film. Techniques and technologies of those years have determined a certain aesthetic approach that adequately visualizes the scenario.

This presentation will give us a picture, a landmark, on the classical technological possibilities before the emergence of new technologies in the virtual space of animation films. Therefore, we can better understand the essence of the animation film, its aesthetics, workload, as well as the limitations, advantages and disadvantages of classical techniques.

As this is an article based on the experience of personal practice, I will present the context, the influences and the way of transposing the concept, aesthetics, animation, decoration and characters with the help of the techniques and technologies specific to the period, rotoscoping and connection with the classic animation, in the order of the stages production of the series and then the feature.

Keywords: *rotoscoping, aesthetics, concept, SF animation*

Context. SF literature

During the 1980s, science-fiction literature was known in the country and abroad by several people, but only when it came to a few authors. As a literary genre, its roots are found in the “Epilogue of Gilgamesh”, with fantastic and technical elements being present in various other works throughout history, in close connection with the scientific discoveries of each period. Known by the large public through his writings in the mid-1800s, we can

name here Jules Vernes, but not only. In addition, the development of these writings, as a clearly defined literary genre, diversified in the 1900s with the help of magazines and specialty shops, as well as the approach of gender issues in the comic strips. Kafka, Isaac Asimov and George Orwell, to give some examples, significantly enriched the symbiosis between man and technical, real and imaginary in fantastic literature. When it comes to the psychological impact it had in

⁴ Dan Sorin Chisovsky is a animation film director, graphic designer, scriptwriter. He has made numerous animation movies and directed or produced TV shows for children & youth at Romanian Television.
e-mail: dan_chisovsky@yahoo.com

1938 on the public, the broadcast of the radio adaptation of H. G. Wells' novel, "The War of the Worlds", should not be forgotten.

SF literature in Romania

Al. N. Dari is considered to be the first novelist to work with fantastic elements, in "Finis Romaniae", published in 1873. The "Spirits of the Year 3000" is published in 1875 by Tache Ionescu and followed by other creations influenced by universal literature until after the Second World War. In 1889, Victor Anestin published the first Romanian science fiction novel: "In the year 4000 or A trip to Venus" followed by "A heavenly tragedy". Another important novel is written in 1914 by Henri Stahl: "A Romanian on the moon".

In the communist era, science fiction becomes a genre approached by more and more writers and authors with scientific training. Among them, Romulus Bărbulescu and George Anania collaborate on the publication of several literary works. Considering it to be a way of escaping from reality to civilizations and utopian worlds, this type of literature cultivated the metaphor under the conditions of a censored society in many respects.

The SF film

Obviously, the cinema industry approached subjects or elements of scientific fantasy that offered a new field of emotion and astonishment to the public. At the same time, cinematic tricks were forced to overcome their technical and technological boundaries.

A first landmark is recorded in the history of the film by the creation of Georges Méliès, who asserted his originality through the empirical techniques offered at that time (1902) by cinematic trickery in the well-known film: "Le voyage dans la lune". During the silent movies period, Fritz Lang has made in 1927 a futuristic film with robots: "Metropolis".

During the Second World War, the hybridizations of fantastic and scientific elements also include horror films: "Frankenstein" (1931), directed by James Whale. In 1953, the famous film "The War of the Worlds" (based on the short story by H. G. Wells) was released and it was directed by Byron Haskin. From that moment on, special effects have become an essential attribute of the films that are illusive by their detachment from reality and turn into a preoccupation in the development of new techniques and technologies dedicated to the creation of the fantastic.

In 1965, the "French New Wave" is made by blending film-noir elements with those of the SF genre, like "Alphaville", directed by Jean-Luc Godard. The period of the 1950s is known for many science-fictional approaches to the scientific development, the use of the atomic bomb on Hiroshima, and political and economic tensions between the East and the West defined in history by the phrase "Cold War".

The year 1968 brings on stage an elaborate SF production: "2001: A Space Odyssey" directed by Stanley Kubrick. Beyond the many special effects, it is worthwhile to note the three-dimensional craftsmanship in combination with the actual "mattes", "rotoscoping", "front projection" techniques (used in the early 1990s and replaced in the '90s with blue/green screen systems) and the motion pictures in combination with animation sitting, also known as "Truka", used as a classic installation of animation on cells in classic film support.

In 1977, George Lucas launches the "Star Wars" movie with heroic and romantic characters, metamorphosing the blending of elements of earlier periods into the bizarre construction of possible future technologies. This hybridization was the basis of concept and execution achieved by using real objects modified and blended with futuristic designs.

SFX, the process through which effects were made possible, as well as models and dolls overlaid with real footage, created the hybridized imaging impact that amazed the audience and critics. This gave us a new aesthetic dimension and a border crossed over in the film's imagination of the most bizarre scenario ideas.

SF feature animation in Romania

The first feature film at the Animafilm Cinema Studio. In line with the funding and production habits of the studio, the animation's long-tracks were staged in the form of twelve episodes. The first such experience was the series and feature film "Robinson", directed by Victor Antonescu, and it was a Romanian-Italian co-production released between 1972-1973.

Ion Popescu Gopo was considered the author of the first Romanian edit-compilation animated feature film "Quo Vadis, homo sapiens?", 1982.

In 1983, the first feature film animation directed by Mircea Toia and Călin Cazan, "The Delta Space Mission", was released. It is also the first film to use the rotoscoping technique. As far as the science-fiction animation film is concerned, the first 12 episodes and then the

first such feature, "The Delta Space Mission", were made with several artists and technical teams coordinated by the following directors: Victor Antonescu, Mircea Toia, Constantin Păun and Mihai Șurubaru. The main drawback to this series was the lack of clearly defined graphics and drama concept. The personal footprint of the creators was obvious in the episodes created.

This was the reason why the achievement of the feature was entrusted to a single team of directors, Mircea Toia and Călin Cazan, who rethought and made the necessary completions through a coherently structured script and maintained a unitary style in animation, decors and characters. I was part of this team as an animator and I had the opportunity to initiate animation, storyboard and layout techniques, as well as combine classic character animation with real-life shooting with actors for rotoscoping.

We made this short foray to delimit in the context of hybridization of real-life animation up to 1984, when together with Mircea Toia and Călin Cazan we started the production of the 12 SF animated episodes completed in 1986, with their assemblage in the second long-starring "Son of Stars". In the '80s, the completion of a SF animation series was an artistic and technical challenge. In this article I detail the concept of the film and the process of its transposition into production in the "Animafilm" studio.

Production of episodes and feature film "The Son of the Stars"

Technology and technical resources were all about the possible outfits by combining the truca, using multiplane camera, over-impressions, and film processing in the lab. The rotoscoping brought a lot of veracity, a necessary reality in the aesthetics of combining reality with the imaginary, but also a better control over the animation of human characters that became, by graphic copying, what we call today "Cartooning", the technical method behind most graphics or applications for mobile phones. In the Romanian society of those years, the sources of inspiration and documentation were limited.

In art, as in other fields, artists and filmmakers have been unable to display in their own creation the achievements of those who have the same concerns in the field of animation and SF literature across borders. The design of this film project was based exclusively on the director's own artistic imagination and used the technical means of the studio "Animafilm".

The script presented by us was considered by writer George Anania to be a novelty in the production of animation film through plot, and the directorial concept of using rotoscoping as a link between classical animation and real-life animation that has an emotional impact in agreement with the combination of reality and science fiction.

The action of the film takes place in the distant future. ARGUS has the mission to explore the Universe beyond the limits of the known area. Al and Rowena, along with their son, Keno, are aboard the ship. The ship's board computer, Bob, receives an SSO message from Andra O'Neill, an experienced pilot of the spacecraft on a mission, who has crashed beyond the Van Kleeef belt on an unknown planet.

Argus is looking for Andrei beyond Van Kleeef's gravitational belt. When crossing the belt, the ship gets damaged. The two spouses go out into space with a service shuttle to fix the malfunction. Another failure causes the two of them to get lost in space. Keno receives a message from his parents, encouraging him to stay aboard the Argos ship and listen to the tips of the supercomputer Bob until they return.

Arriving on the planet of Doreen, Keno leaves the Argos ship, meets the Dorians, and makes friends with a strange entity, the Elder, who introduces him to the mysteries of life on this planet. After 12 years, Keno learns that his parents have crashed beyond the Forbidden Area. Keno gets the medallion that will protect him in his adventures. The boy finds the Argos ship and fixes it. Keno takes command of the ship and leaves to search for his parents.

Bo and Fipu are the two strange friends he loses on his mission. The Dorians are petrified by the Van Kleeef belt and they begin an adventure in an unknown space. There are other alien prisoners of the Van Kleeef belt. They try to help Keno in an intergalactic battle. Their fleet is destroyed.

Keno faces an iron knight on the Iron Planet, who defeats him, becomes his friend and guides him further. The Van Kleeef belt turns into a "giant eye". Keno uses the powers of the medallion received from the Doreen in this battle. Van Kleeef comes out winning, and Keno is abandoned in space, floating by the power of his own energy.

Deprived of weapons and the help of his friends, the hero meets Andra, for whom he has begun to harbor feelings of love, but she seems indifferent to Keno's feelings. He reproaches his inability to save all Van Kleeef hostages. The two, being in parallel spaces, intersect like holograms.

Keno gains experience as he's perfecting his strength as a hero with the help of the advice received from Cronos, another intergalactic entity. The self-confidence, the power of imagination, and the use of the powers with which he was endowed are the attributes he is aware of and tries to improve, now ready to confront Van Kleef again. Without any other weapons or outside aid, Keno is victorious.

The Doreen and other extraterrestrial beings are released, and super computer Bob puts Keno in touch with his parents on another planet.

Aliens explain to Keno that all the events he lived through were a test to see if people are ready to accept and collaborate with other civilizations in outer space. Van Kleef was a messenger from another world and created the whole tormenting experience to that purpose. Andra appears and embraces Keno, who is now recognized as a hero, a winner in his own spiritual perfection.

Concept: transition through techniques and technologies applied to animation, image and sound.

Taking into account the specificity of the animation film, in the classical production of this genre, we have focused on the artistic production of characters, décor and animation and the role of aesthetics in supporting a SF scenario.

The goal was to approach the SF through a human and computer relationship, man and aliens. In his existential trajectory, young Keno goes through his adventure with the help of the sophisticated technologies and paranormal powers he possesses.

These confrontations are simulated by an intergalactic entity, Van Kleef. This superpower tests the capacity of people to have a peaceful behavior in relation to the beings of other civilizations of the universe. Our aesthetics took into account the plastic and the sound transposition of the script within the animation film features by finding a graphic style of joining the visual elements and the strange atmosphere of the acoustic space. The technical process of rotoscoping had the purpose of capturing the reality of a gestural language of the main character in order to offer the spectator an authenticity and the feeling that they are actually watching the events unfolding in the life of the hero. By introducing this reality, we wanted to insinuate that the whole story would have documentary valences, that animation was just an artistic process meant to bring on screen events that were possible or likely to become possible in reality. You could say that we were

bringing to the animation film the ciné-verité element, that unaltered motion, a lesser-known reality. We wanted to give the feeling of recreating an existing world through an acting specific to fiction films with actors. By using this technique, we have diminished the subjectivity of the classic animation film through an animated element of reality. The spectators can identify this truthfulness note that influences their perception, arouses their curiosity over the entire scenario and the emotional involvement in accepting a convention with realistic elements.

It is not a representation of reality, it is just a copy of the essence of a graphically processed reality which was integrated into classical, conventional animation. The actor's play, transposed through rotoscoping, maintains the feeling of reality.

Elements of the concept

The concept departed from the human – robot relationship and the way of translating a science-fiction topic into the animation film by classical techniques and technologies. The script has provided the following elements of cinematic transposition into animation, which we have associated with techniques and technologies in order to achieve the audio-visual, emotional expression:

The storyboard has technically and artistically linked the plot elements. The three directors collaborated on the concept in order to achieve the unity and consistency needed to assemble the long-running episodes. After writing the synopsis of the 12 episodes, the scenarios were developed individually for each episode. It followed in parallel the conception of the characters, after several sketches, which were finalized by Călin Cazan. The storyboard of each episode and the layout of the sketches and animation indications in each scene were correlated in such a way to strictly follow the scenario, the plastic unit of decors and characters.

Scenes which were shot in real-time were combined with other traditional animated characters. The actual shooting took place with the operator Sandu Ștefan and the actor Marcel Iureș;

The graphic background had to depict the technical space of the ships, the space of the universe and the space of the planets. The decorations with graphic details related to the atmosphere of the planets, the cosmos and the ships were executed by Mircea Sorin Georgescu. Taking into account the limited possibilities of the camera movements in the scene, we have retrofitted the perspective through scenes that were designed with fake

points and deformation of elements representing rocks, vegetation or ships. These deformations have been established to be consistent with the shooting of the main character. We set the color range in blue, green and purple tones with some colorful accents for the ship's alert technical elements;

The character project was designed to differentiate between earthly and alien characters, as well as between the technological features of intergalactic ships. The proportions and expressions of fantastic humanoid characters were made by compiling some metamorphosed anatomical elements. We tried stay close to the imagery model of alien beings already present in the spectator's subconscious. When it came to the characters, the "Knight of the Iron", his role in the story, we have merged familiar elements of medieval knight costumes with futuristic elements. The graphic concept for Keno's friends, Bo and Fipu, was meant to portray them as playful, strange characters, with strange shapes and proportions. Due to its anatomical peculiarity, like all the characters on the planet Doreea, Bo moves by levitation in the animation;

Real shooting

Rotoscoping has been used to shoot the character from multiple angles, *in raccourci* or header, on the one hand, and to keep the movement as real as possible. I considered this element, the suggestion of reality in the movement, the animation, the main character, important in supporting the idea of meeting and mixing two worlds, the Galactic and the Earthly. At the same time, rotoscoping provided realistic recognizable movements of the earthly character. However, after copying the actual filming, the drawings were to be stylized, added new elements of costume and their correlation, on different layers of animation, with the animated characters in the classic style. There have also been changes in the number of drawings and even the mimic expressiveness of the copied character.

The second filming was done with ship models to offer authenticity by keeping the visual angles with which the spectator is used in its everyday perception of the surrounding reality. The perspective, as well as the movement of some trajectories in the battle scenes of the ships, were transposed by means of the rotoscoping animation. I tried to give the feeling of a real but animated battle in the animation style.

Cinematic language, fine arts language and animation language

In the animation film, three languages aesthetically coexist: plastic language, cinematic language, and the animation language itself, without which we wouldn't have a classic animation film based on the principles developed by the Disney Drawing Team. Each animation film frame can be viewed as a painting, artwork, or book illustration. Through graphic treatment, animation and shooting, we tried to blend the three languages organically.

Shooting. Special effects

To graphically suggest the man-computer and human-to-human relationships, the particular atmosphere of spaces and events, superimposition shootings effects for laser beam trajectory were used, as well as metamorphoses of characters or decorations at the passage of time to visualize strange effects in an unknown space. The effects of overprinting were made directly into the scene at the time of filming. Such an effect was a repeated over-repression in the scene where Alma and Keno meet. Being in parallel spaces, their silhouettes, like holograms, dissolve repeatedly, interpenetrate and disappear. Some effects of over-repression and multiple exposures were used for making figures transform or disappear. All this had to do with the creation of an uncertain, unknown, strange, ever changing atmosphere. The unknown took the plastic form of multicolored transparencies, of irises that associated with the unknown materiality of the cosmos.

Editing and soundtrack

The original musical pieces were made using a "Moog synthesizer". The composer had several musical themes that agreed with emotional dramaturgy for battle scenes, psychological tension, floating in space or for supporting the specific atmosphere of the film sequences. The music was composed of sounds of explosions and sounds to suggest the astral and artificial space of computerized technology. The rhythm of the montage followed faithfully the storyboard to support the combat alert sequences or the descriptions of the psychological feelings of the characters in action.

Production-planning

The entire process took place over a four-year period. The production of episodes has been delayed, so that each director could benefit from collaborating with the same team of artists and technicians. Thus, the three phases, the pre-production, production and post-production of each episode were offset by

the calendar plan in the idea of preserving the stylistic unity of the whole series.

Conclusions

Although known for a long time, the technical process of rotoscoping has been used for the first time in Romanian animation in the 1980s to transpose a science-fiction scenario to

the screens. The main aesthetic objective was to bring the real-world mimic-gesture language through the rotoscoping technique into the conventional animation film convention. It was the way to bring extra reliability to a SF scenario and emotional persuasion on the spectator.

References

Shelley Streeby (2018). *Imagining the Future of Climate Change*, in *Science Fiction Studies*, Vol. 45, No. 3, November.

Căliman, Călin,(2010). *Istoria Filmului Românesc 1897- 2010*. București: Editura Fundației Culturale

Internet site

<http://www.varmstudio.com/stuff/miisu/VES.pdf>

The Grinch (2018) and *How the Grinch Stole Christmas (2000)* – Then and Now

Bianca-Lidia Zbarcea⁵, M.A.
University of Bucharest



Abstract

The purpose of this paper is to create a comparison between two adaptations of the same story, a tale as old as time, that of the Grinch, a character widely known by children and adults alike who has become a symbol dedicated to everything that goes against mainstream ideas, concepts and traditions especially. The two movies maintain similar elements, but differentiate from various points of view, which could be attributed to the fact that the first film, although including fantastical elements, also targets an adult audience, while the second, although just as relevant, is an animation and mainly attracts kids. Either way, the two represent some lovely cinema treats and cannot be missed once the holidays approach.

keywords: *animation, humour, redemption, unique, underdog*

The Grinch was created by Dr. Seuss and has delighted children ever since 1957, when the book *How the Grinch Stole Christmas!* was first published. The motion picture launched in 2000 delighted us through the presence of Jim Carrey, while the main character in the more recent one was voiced by Benedict Cumberbatch, both recognized, famous, first class actors, who took the uniqueness of our green misfit and made it their own. The first film was directed by Ron Howard, and the animation, by Yarrow Cheney and Scott Mosier. We should also mention two characters who are of prime importance in

both movies, as they represent the two souls who understand and accept the Grinch for who he is, while also nudging him tenderly in the right direction: Cindy Lou and of course, the unmistakable and super adorable Max.

Differences

This paper starts from the premise that maybe not everybody has watched the films, or at least not both of them. Considering the fact that the earlier movie has become a classic, it is important to analyse how things have progressed during the 18 years span and how people perceive the two. If you judge them as

⁵ Bianca-Lidia Zbarcea graduated from MTTL, The MA Programme for the Translation of the Contemporary Literary Text — English, Bucharest University. She studied both English and French in college. She is now a full-time employee for a multinational corporation, translator and writer wannabe. She translates articles for various magazines and books in collaboration with a Romanian publishing house. She plans on publishing a short-story volume written in English. Bianca is also interested in photography, dreads the slow and painful starvation and extinction of the polar bears and practices the portrayal of authentic feelings in everything she writes or translates. She was also involved in a few projects involving the subtitling of both short and feature films.

Translations: *GRIMM retold* by Jan Davidson (Niculescu Publishing, 2018), *China's Disruptors* by Edward Tse (Niculescu Publishing, 2017) and *The Third Wave* by Steve Case (Niculescu Publishing, 2016); *Amalia* by Liza Karan (Virtuala Publishing, 2017); *The Science of Why* by Jay Ingram (Niculescu Publishing, 2018)

Editing: *Opera Omnia of Margareta Sterian* (in collaboration with the Director of the MTTL Master's Programme's Director, Lidia Vianu)

standalone works, they are both masterpieces in their own period-appropriate ways. However, the distinct manners in which the classic story has been approached is worth discussing, since it would provide an intricate overview of the evolution of times. And that is how history is made.

We shall start with the most striking difference: what created the Grinch? Or better said, what was the primary force that pushed the Grinch towards a life of loneliness, bitterness and evilness? In the 2000 classic, the answer reflects a common issue of the times: the bullying which plagued the schools, affecting up to 14% of American children. Therefore, in *How the Grinch Stole Christmas*, the not so subtle references could represent a way of not only exposing this fact, but also a peek into the profound effects bullying has throughout the entire life of a traumatized child. Indeed, the film offers an explanation for the behaviour of the Grinch, but that reason does not necessarily refer to his viciousness. It simply let us know why he hated Christmas (which is a sacrilege in itself, as we all know):

“But I think that the most likely reason of all...

...may have been that his heart was two sizes too small.”

Although definitely a hindrance, the Grinch still functioned as a normal member of society: he had a loving family, went to school and got on with his day like all the others, despite his undersized heart. Therefore, we cannot attribute his ulterior behaviour to that unusual characteristic of his, which could have very well been provoked by the fact that he was abandoned at birth and seen as “different” his entire life. However, the thing that does end up pushing him over the edge is him being ridiculed during one of his most vulnerable moments: after having tried to better himself in the name of love, he ends up being put down and laughed at, which finally makes him snap and decide to completely change his lifestyle. He renounced his loving adoptive family and everything he knew because he realised he was different, “special”, and that nobody will ever understand him. Some might argue that bullying is not reason enough to go live alone on a mountain, but despite his buffooneries, the Grinch, even at that very young age, might have been mature enough to figure out his life was not going to improve from that moment forward and that the ridicule would only increase. Normal people usually finish school and their lives change, but the *Whos* lived their

entire lives in the very small *Whoville*, so there was no escaping the past, much like it happens to people who live in Romanian villages for their entire lives. All these aspects reinforce the idea that the reason which drove the Grinch towards the worst version of himself was indeed the bullying, and not his heart, that was conveniently “two sizes too small”.

By contrast, the background of the 2018 Grinch is completely different, but so much more relevant today: while in the film launched in 2000 the abandoned infant did find a loving family, the small child in 2018 spent his days in an orphanage, alone, ignored, even on Christmas. While other kids enjoyed the lights, the feasts, the presents one hundred, the Grinch was poor and sad and abandoned:

“That lost, lonely boy, isolated and sad, with no home of his own, no mom and no dad.”

Nowadays, when political correctness has changed the ways in which we approach things and when rules are being rigorously implemented not only in schools, but all around the world, bullying has come under intense scrutiny, no longer being trivialised, but treated with the seriousness it deserves. Things are far from being resolved, but at least awareness has been spread. However, abandonment and loneliness plague our modern society and have turned into such an immense problem that there is no denying of their poisonous effects. Consistently, *The Grinch* recreates its main character starting from these new heart-breaking causes and it shows how easily they can destroy a life...or better said... a heart already two sizes too small. The pattern of keeping up with societal trends is therefore continued and the new subtle references show that the movie has not disobeyed its initial conceptual plan. A lesson within a lesson within a lesson within a... warning. Add a bit of dark humour and a plethora of heartfelt moments, relatable content and you get a Christmas classic, albeit slightly softened around the edges in an attempt to make the animation much more kid friendly than the film, as contemporary regulations seem to dictate.

Another major difference concerns the portrayal of family – the type of family chosen as representative for each specific period and movie. Starting with the 2000’s classic, it is worth mentioning that the family of Cindy Lou is a very traditional one, in the sense that she has both parents, there is more than one child per household and the father supports the

family, while the mother cares for the children and gets entangled in pointless feuds over which house is the brightest in town during the holidays. However, that being said, we cannot leave unsaid the obvious: when the Grinch is first brought into this world, he witnesses... a swingers' night out. More than that, he ends up being raised by two women! Talk about modern views regarding the family unit.

Even so, those are merely minor characters, while in the 2018's *The Grinch*, Cindy Lou and her two younger brothers are raised by a single mom, who is both working as much as possible to support her children *and* takes care of them by imparting plenty of love, ending up exhausting herself. The portrayal of a functional, healthy, loving family has therefore shifted, and yet remained just as lovely and tender, if not more complex. Modern times desperately call for modern problems.

If so far the differences simply enunciate two sides of the same coin, then this next point crosses over into trickier territory, as we are about to embark on a journey towards the very core (that's two sizes too big) of these movies.

We will start with the question that on every *Who's* lips: what makes the Grinch attempt to steal Christmas? He's evil, no doubt there. But is there anything that we're missing? Jim Carrey's interpretation offers a very potent, albeit typical reason: revenge! More than that, he is trying to soothe a deep wound, one that viciously reopens each year, around the same date. Like a clock, the pain he felt as an abandoned, lonely child, rushes back and after all these years, he's had it. The reasoning makes sense and builds the character to perfection, leaving room not only for maturing, but also for forgiveness. In this case, the past represents both a profound and intricate piece of the puzzle that is the adult Grinch. However, when we search for the same complexity in the animation, we are left searching... and searching... and ending up thoroughly and tragically disappointed. Because what's the reasoning behind the 2018 Grinch's immensely illegal acts? He is ANNOYED. Instead of taking further the idea that his past and lonely childhood traumatized him and building up on that concept until the character is fully formed, we wind up barely amused at the sight of a Grinch who just seems bored with the lovely attention he receives and who tries to scar an entire town out of spite. Kids everywhere were entertained, but we needed more. We wanted more, and that is due to the fact that we unwillingly compared it to a film released 18 years ago which had the good sense to create, build, mature and redeem a character in less than 2 hours and do so while following a

logical pattern based on reality. Our modern Grinch is out shopping with the rest of the villagers (whom he had spurned in both films) and his *frequent* encounters with them, although amusing, do not provoke actual damage. In the same way, in *How the Grinch Stole Christmas*, the character has plenty of room to grow. The movie starts with the Grinch acting downright abusive with his dog and only in the end does he realize how harmful his behaviour has been. That moment is worth every second of the audience's pain upon watching the previous scenes of animal cruelty. By contrast, in 2018, political correctness took over and presented us with an almost already redeemed Grinch, one that is simply annoyed with the holidays, consumerism and joy of his neighbours... like all of us, millennials. That in itself is hilarious and deeply relatable, but there is nothing so deeply wrong about the character for him to need to grow and experience a true revelation. In a word, the context and reasoning behind his deeds are weak, poor excuses for a plot. It's true, Max is his servant, but in such a friendly, jesting manner that we fail to see anything wrong with it. Where is that gross, implacable, truly awful character who actually *earns* his triple sized heart? All aspects of the story have been softened so that children can safely watch the animation, which is, in the end, understandable in this day and age.

That being said, *The Grinch* makes up for sticking with a nicer character by offering a more complex edge to most of the other people surrounding him. Cindy Lou, for example. In 2000, she is fascinated by the legend of the Grinch and insists on seeing beyond his cruel acts. The kid is trying to rediscover the true meaning of Christmas, which is adorable, intense and heart-warming, as well as a wake-up call in a time when consumerism was already looming over us. However, in 2018, Cindy Lou has more pressing matters to which she needs to attend, like an exhausted mother who has sacrificed everything for her kids, and did so while maintaining the same level of patience, tenderness and care. Thus, we now get to witness the development of a kid who feels the need to grow up faster in order to help her mom carry on. The complexity behind the character is immense and it opens our eyes in relation to modern day issues and societal diseases. The focus therefore shifts from a mysterious, interesting creature to real life problems, as perceived by a witty, precocious little girl. That being said, both girls are mature for their age and they show a unique ability for introspection and for grasping the essence of things, even at that age.

The complexity of the Grinch in the year 2000 is best portrayed in an impeccably written piece of monologue:

“Even if I wanted to go, my schedule wouldn't allow it.

4:00, wallow in self-pity.

4:30, stare into the abyss.

5:00, solve world hunger... tell no one.

5:30, jazzercise.

6:30, dinner with me. I can't cancel that again.

7:00, wrestle with my self-loathing.

I'm booked.

If I bumped the loathing to 9:00, I'd have time to lay in bed...

...stare at the ceiling and slip slowly into madness.”

The scene is hilarious, ironic, complex and it proves that the Grinch is not evil by nature, he has just decided that it is safer to act like that and feel only what his undersized heart allowed. His self-deprecating humour is relatable and won over the viewers from the entire world, marking a level of self-acceptance and understanding that can only be reached once you have decided you are done with people for good. And yet, a spark inside his tiny heart refuses to be subdued, an almost childish curiosity makes the Grinch attempt to socialize again and leave behind his deeply engrained loneliness, even if just for an evening. His amusing speech could even hint at some signs of chronic depression: the self-loathing, the skipping of meals, the self-pity, the lack of will to even get out of bed and so on. What is certain is that the character is complex enough to invite further study and attention, because, as we all know, many people hide their pain behind a mask crafted out of jokes, humour, evilness, nastiness, and isolation. The solitude he has chosen for himself has become both a refuge and a cage.

Recurring themes

Both Max and Cindy Lou are constants in the two movies and they are the ones who help shape the main character and guide him towards a path that promises a way out of solitude. In 2000, the Grinch's behaviour with Max is truly despicable, and yet the dog never leaves his owner's side. In 2018, Max is slaving away to keep the Grinch happy and never complains once. In both movies, the pup represents the silent voice of conscience and its presence is at any time both required and thoroughly enjoyed. As the single form of companionship the Grinch seems to accept,

the dog's responsibility is immense: the green prankster has almost entirely embraced a destiny of evilness and darkness... imagine the state of him if no balance was in some way provided. In our case, Max represents that well-needed balance and maybe the only being in which the Grinch still has faith and considers tolerable. A twist in the 2018 animation puts a smile on our faces: a lovely, clumsy reindeer is added to this inner, tiny circle of friends and although reluctant at first, the three become inseparable.

Another common element relates to the Grinch and the way in which he likes to cause trouble, more so in the first film than the animation, but even so, quite consistently throughout both movies. That can be easily blamed on his heart, smaller than most. However, despite this excuse, it is interesting to observe how each time he merely responds to provocation, in no way initiating it. He enjoys his pranks, that is true, but he generally prefers to be left alone. In the 2000 classic, four teenagers act on a dare and disturb him at home, treating him like a freak show that has been elevated to the status of spooky challenge. In 2018, he is less threatening and resigned to his peaceful life, which is only disturbed by the persistent joy of his neighbours and villagers. He had anticipated the dreaded holiday cheer and stocked up on food, but his plans encountered a minor glitch:

“I specifically bought enough food to last until January.

How much emotional eating have I been doing?”

The scene is relatable and humorous, and the animation even makes it slightly cute, compared to the disgusting, raw eating portrayed in 2000, when it came to the Grinch's appetite. Although it makes sense to dial it down a notch for the children, it did make sense for a person who had been living alone for so long to renounce manners and embrace absolute, savage freedom. Either way, the Grinch is not violent or confrontational unless provoked, which represents an important aspect once you start analysing his evolution and before that, his distinct involution. Although extremely rude, he never crosses a certain line, going as far as saving Cindy Lou at the beginning of the film launched in 2000. That moment is also representative from the point of view of the rising action and it offers us a glimpse into the tiny, yet not entirely dark heart of the Grinch.

Reception – how it influenced different generations

In 2018, nostalgic adults everywhere gathered round to watch the new instalment of a movie they grew up with and which had become a perpetual companion during each and every holiday season. During the 18 year intermission, we have grown accustomed to the humour and antics of the character, so we were craving for this new animated adaptation. Full of colour, it charmed us in its own way, although the essence of the original had been irremediably lost.

By contrast, the little ones had not had a chance to form a connection with the classic film, so this new animation can do them no wrong. The Grinch is funny, full of colour and mean jokes, which all appeal to children. The only question that begs asking is: have the times evolved or is the past the teacher we should have obeyed all along? In the end, for as long as movies portray, at least in part, the issues and societal problems of their times and do not turn their backs on the lessons that need to be taught, it makes no difference which of the two Grinches we prefer, or if any, at all.

Conclusion

References

Filmography

Howard, Ron, director. Dr. Seuss' How the Grinch Stole Christmas (2000).

Cheney, Yarrow, and Scott Mosier, directors. The Grinch (2018).

Internet sites

Minow, Nell. "The Grinch Movie Review & Film Summary (2018) | Roger Ebert." Rogerebert.Com, RogerEbert.com, 9 Nov. 2018, www.rogerebert.com/reviews/the-grinch-2018. Accessed 10 Apr. 2019.

Sandie Angulo Chen. "Dr. Seuss' The Grinch." Commonsensemedia.Org, Common Sense Media, 7 Nov. 2018, www.commonsensemedia.org/movie-reviews/dr-seuss-the-grinch. Accessed 14 Apr. 2019.

"Dr. Seuss' How The Grinch Stole Christmas." Dr. Seuss Wiki, 2009, seuss.fandom.com/wiki/Dr._Seuss%27_How_The_Grinch_Stole_Christmas. Accessed 8 Apr. 2019.

DeVoe, J. F., and Kaffenberger, S. (2005). Student Reports of Bullying: Results From the 2001 School Crime Supplement to the National Crime Victimization Survey (NCES 2005–310). U.S. Department of Education, National Center for Education Statistics. Washington, DC: U.S. Government Printing Office.

"The Big Problem with New Grinch Movie." NewsComAu, 26 Nov. 2018, www.news.com.au/entertainment/movies/upcoming-movies/big-problem-with-new-adaptation-of-the-grinch/news-story/4ec2e44334197695a68131866a516d48.

The Poetic Documentary and its Perspectives in the Era of Virtual Reality and the Concept of Cloud Filmmaking

Alexandru VLAD⁶
“Babeş-Bolyai” University, Cluj-Napoca



Abstract

This article explores the possibilities of a poetic documentary film in order to adapt to new immersive and interactive technologies, such as virtual reality or cloud filmmaking. Through a series of film analyses, we will determine the mechanisms and transformations through which the narrative and aesthetics of this type of documentary film become or not part of the new hybrid cinematographic products. Throughout the work we will notice the break of the classical way of structuring the documentary films, as it was described in Bill Nichols' works, as it comes into contact with this immersive, hybrid reality which embraces a series of other products and techniques in order to generate a more dynamic and interactive method of viewing.

Keywords: *virtual reality, cloud filmmaking, documentary, poetical mode, cinema.*

Methodology

In writing this article, different research methods were applied, such as: document analysis, film analysis, comparative study or case study, according to the specific needs of each section. By analyzing the documents, I was able to integrate both the theoretical part

regarding the history of this type of film and also to highlight the limitations which this type of film has regarding its dissolution and its integration into the new methods of representation. The film analysis and the case study are used to bring to light a number of concrete elements, specific to the poetic

⁶ Alexandru Vlad (born June 5, 1991, Rupea) is a PhD student at Cinematography and Media Department, part of Babeş-Bolyai University of Theater and Film, in Cluj-Napoca. He won the “Special Mention” (DocuArt Festival, 2014) and in 2015 he was nominated in the category of “Best Documentary Short Film” at Gopo Awards, Romania, as director of *Another Day of Mankind* (2014), and he received “Best Picture of Documentary Film” Award (International Film Festival and Slideshow Autumn at Voronet, 2015). In 2016, he won “Best Director of Documentary Film” Award with the *We Fly Again Project* (Festivalul Internațional de Film și Diaporamă Toamnă la Voroneț, 2016), his projects being elected in over 50 official selections in film festivals from our country and from abroad. Presently, he works as a professor of the “Cercul de Film-TV” at the Children's Palace in Cluj, while he is also interested in the scientific research of film documentary and new technologies with which it interacts.

documentary, used by the creators of VR and cloud in the production of reference films. Also, by comparing the study of several sections of various documentary films, one can observe the imprint which the technology and the evolution irreversibly impregnate upon the documentary film type, following a continuous trajectory along the historical chronology.

Introduction

The poetic documentaries appeared for the first time in the 1920s, as a reaction to the content and the visual grammar developed in fiction film structure. They implement a visual asymmetry, destroying the cliché of image construction through classical patterns in terms of time and space.

The first documentary filmmakers, enthusiastic about the theory of Soviet editing and the impressionist cinema, have mastered these techniques in making documentary films to create what Bill Nichols later called the poetic mode. The pioneer of the documentary film, Vertov, made an excellent description of the poetic mode despite the fact that it had not been yet defined: "Kinochestvo is the art of organizing object movements in space as rhythmic harmony, in harmony with the properties of the material and the inner rhythm of each object" (Vertov and Michelson 1984: p.7). This inner rhythm, mentioned by Vertov, is the main feature of the functional mechanism of the concept.

The poetic mode is manifested throughout a highly subjective interpretation of the content. The traditional narrative subject is left aside: the characters and the individual events remain undeveloped in favor of building states or forms. This is the remarkable thing about editing poetical documentaries, in which the classical continuity of the narrative thread does not exist. Much rather, the poetic editing explores "associations and models involving temporal rhythms and spatial juxtapositions" (Nichols 2001: p. 44). The subject is built around the audio-visual poetic associations. The films avoid the pursuit of a specific narrative or conventional narrative logic, they use structures similar to poetry, like metaphor and disjunction. This is why this pattern assumes the poetic title.

One of the most well-known movies, belonging to the poetic type, is the film by Joris Ivens, entitled *Regen* (1929). *Regen* is a classic example of the poetic type, consisting of images linked together to produce an autumn rainfall in Amsterdam, despite the fact that from the point of view of real time, the film does not produce a continuous, instantaneous reality, but a reality recorded over several

months, edited in such a manner as to suggest an uninterrupted flow of action. Since the poetic way illustrates such subjective impressions, it is often perceived as avant-garde, and the modern documentaries, such as *Samsara*, by Ron Fricke, continued the same formal pattern (Nichols 2001: p.33).

The French philosopher Gilles Deleuze, in his book on cinema, *The Movement-Image*, provides a description of *Regen* in which he claims that it is no longer a representation of the rain, but he tries to provide the spectator with the feeling or the "clean" quality of rain, called "qualification" (Deleuze 1986: p.110). By this statement, he wishes to explain the direct connection between the form of the concept and its ability to transmit fertile emotions, meant to contextualize the subject in a humanized manner, easily to perceive from a sensorial point of view.

Another important poetic film is *Sans Soleil* (1982), produced by the French director Chris Marker. *Sans Soleil* is a meditation on the human nature, presenting the inability of the organic memory to remember the context and the nuances of the events. Thus, the perception of personal history is dramatically affected. Transposing ourselves as spectators in this world of organic memory helps us to physiologically understand the process by which the loss of details we are referring to, even if the present images are just a metaphor of the world seen and lived by the character.

These avant-garde directors, through their cinematic works, show us the way to a different aesthetics: an aesthetics of emotions, of personal experiences while watching the cinematographic product. It also offers us an important gift: the cinematic time required to reflect on our emotions and cognitive processes, which is detrimental to the amount of information presented.

When the poetic documentary meets the Internet

The emancipation trends of the documentary at the beginning of the Internet Era, starting with the '90s, focused on the interaction between the public and this new technology. The public becomes aware of the freedom to select the content and the distribution platforms, so that the way in which the audience will chose a media content will be totally different from the pre-internet period. Websites dedicated to virtual reviews, such as imdb.com or rottentomatoes.com, filter and provide a wide range of information about the documentaries we want to track. Distribution platforms allow you to watch

documentaries anytime and anywhere via devices connected to the internet.

Even for the poetic documentary filmmakers, the access to a variety of stock images, free online courses, or advanced technical means proposed by video processing programs, all from the comfort of the audience's own home, meant a radical shift in how they relate to the entire production process.

The ingenuity of poetic documentary filmmakers was not limited to the language and the characteristics of the classical cinema, and they were constantly trying to adapt to new demands and trends. Faced with the lack of required film archives and the relative lack of official documents, Rithy Panh had to look for replacement elements in making the film *The Missing Picture* (2013). He came to use clay figures placed in dioramas, mixed and overlapping images with the few existing archive materials, along with the Khmer Rouge melodies and speeches (The Red Khmer, the Communist Party of Kampuchea, a party that led Cambodia between 1975 and 1979). "I don't pay much attention when I start a movie to whether it's going to be a documentary or fiction", he said in an interview last year (Rohter 2014: webpage). *The Missing Picture* is the example which shows us the connection between the poetic mode and the exposed mode (for example), but also the link between the documentary, the fiction and other audiovisual products. We note how the poetic documentary manages to find resources to balance the lack of classical elements (archive frames, photos, video testimonies or audio) used in narrative construction. The ability to adapt this documentary type (as defined in Bill Nichols' work) justifies its presence in documentaries that use the new technologies.

The image in modern poetic documentaries is the dominant element, through which the content will be directly built and delivered to the spectator, while the background is dominated by the film music. But in this kind of hybrid documentary (the result of crossing paths with the Internet), the image plays an equal role to that of the sound, this one drawing a clearer contour in the film's construction.

The subjective experience, built and illustrated by a unique, personalized concept (specific to the poetic documentary), is designed to complement the soundtrack which is made up of external voices and many other kinds of overlapped sounds. The poetic documentary, thus, separates itself from its classical period in which the minimalist themes were visually treated as personal

experiences, from the modern period, where the subject goes beyond the minimalistic barriers and builds an overview of the contemporary society (Quatsi, Samsara, Baraka, etc.) and reaches an atypical approach to any type of subject (be it minimalist or macrosocial), through concrete images, digitally built images, symbolic images, archive images, photographs, paintings, figurines, external voice, poems, ambient sounds, archive sounds, experimental sounds, and so on.

What the current poetic documentary is and what this immersive approach will be depends very much on how authors will relate to the content and its form. Thus, we see a series of documentaries in hybrid format (either between documentary and fiction, or between documentaries and other audiovisual products) which implement some specific features of the poetic documentary. From narrative poems, specific visual illustrations, content elements defined in a poetic way, a whole series of documentaries have emerged as a direct response to technological transformations (the same transformation that periodically occurs throughout history).

However, we are living better times, where documentary film production has grown to a large extent: recording with digital cameras and mobile phones, editing with programs such as Premiere, Final Cut or i-Movie, funding through crowd funds and distribution via platforms such as YouTube or Vimeo. In addition, there are different platforms (some accessible for free) for the exclusive distribution of documentary films. Existing archives and collaborative style via the Internet has made it possible to access many television and movie documentaries from the commercial circuit and outside. When Flaherty made the film *Nanook from the North*, the technical equipment needed for filming and editing was very expensive, and the whole process was slow and cumbersome. Rouch and Morin, however, filmed the *Chronicle of a Summer* with lighter and cheaper cameras, in a time where synchronized sound capture technology was already available.

The technique determines what we mean by reality and the type of reality that can be effectively documented and displayed in documentary films. For example, the plot of *Tarnation* (2003), focusing on 20 years events, hundreds of hours of Super 8 recording, VHS video cassettes, photos and messages recorded with the answering machines, would have been impossible to document when Buñuel filmed *Las Hurdes*

(1933). Beyond the tragic story it describes, *Tarnation* is also the story of democratizing what can be called “technology of the show.” It is the story of the digital man and the massive transformation of the middle class through the creation of documentary material of one’s own lives. The point in this period of cinema was the very ability of the general public to disseminate their own content through the Internet.

Nowadays, smartphones and similar devices have radically changed the relationship between individuals and the world around them. They have become the most used devices to capture and play audiovisual material every day for millions of people, becoming the main generators of documentary material on a global scale.

The reality is also mandatorily defined throughout film editing and narration by combining fragments from different sources. The incisive assembly of the fragments was called “creativity” by the French theorist Abraham Moles (Moles 1957: p.27). On the whole, Grierson defined the documentary as “the creative treatment of reality”.

The Internet era brings us closer to filmmakers, even if we are not integrated into the creative process. The complexity of the addressed topics, with many secondary narrative plans, could materialize in the documentary films that appeared in the Internet era by using the conceptual elements or techniques developed by the creators of poetic documentaries. In *My Mother's Wing*, music and sound become independent image structures, and may exist just like a radio show. This is due to the use of the external voice with a narrative function, the images existing as indirect visual support: a technique borrowed from the poetic documentary. The audience sees images of the horrors of the war, but these images are not a visual reproduction of the oral speech; instead, they create a conceptual form of the world where the narrative story is unfolded. Through this method, the author gives us the opportunity to reflect on the subject and to emotionally anchor on it through our virtual transposition into the space of the action.

Concepts of cloud filmmaking and VR from the perspective of poetic documentaries

The strategies and styles implemented in the documentaries, as well as those in the fiction movies, are constantly changing – they have a history – and have changed for various reasons: the dominant modes of the exhibition have changed their discourse; the ideological

arena of appeals related to the approached themes has also changed. The comfortable way to accept a certain form of representation of the reality of a generation becomes, for the next generation, an artificial one. New strategies must always be developed to represent “things as they are” and others, innovators, to challenge this representation later (Nichols 1983: pp. 17-30).

The digital technology, often perceived as a complication of the obvious claims on how to represent it in documentaries, played a significant role in the subsequent formulation of new aesthetic motifs through long-lasting hybridization formed between reality and fiction. It has done this by cultivating a representation of realism filmed through amateur cameras using the immediate intimacy of technology, based on the digital aspect in its various connotations of authenticity and credibility (Landesman 2008: pp. 33-45).

One of the most avant-garde concepts in the documentary film scene today is the Cloud Filmmaking concept, described in an interview at Tribeca Film Festival for the official website of the event by Tiffany Shlain:

When YouTube first came out, I had a vivid dream that all the videos were in HD quality and had easy pull-down menus that explained how I could license the footage. I was like a kid in a candy store.

As a filmmaker who hardly shoots anything and is primarily into remixing and recontextualizing images, this explosion of online video was not only a much bigger candy store than I had ever dreamed of, it also completely changed the way I make films. The new tools and technologies that enable video sharing have allowed me and my team at The Moxie Institute to embark on a whole new adventure that we call CLOUD FILMMAKING.

(Shlain 2012: webpage)

This new concept of documentary filmmaking is revealed on the official website, letitripple.org. The mission of the project is to use movies, technology, discussion materials and events to engage 21st century audiences in conversation and action around complicated subjects shaping our lives, as described on the website. This concept goes further than what Riddle Scott did through the project *Life in a Day* (2011). If in *Life in a Day* the spectator became part of the story, in the view of *Letitripple* the spectator is not only part of the story, but the whole project is built through the spectator.

The documentary is not limited to the final audiovisual material, the documentary is now the entire pre-production, production and post-production process, also a process of debates, attitudes and actions that process energy and information from a global environment, from a global team, on global themes and beyond. We see, therefore, that the voice of the common consciousness which Fricke or Magidson promoted through modern poetic documentaries becomes the main engine in the development of new documentary concepts. In the *30,000 Days* documentary, based on cloud filmmaking on the Letitriple platform, we see how the subject of “the meaning of life” is treated in a poetic manner. Using a collage of various animated images that have little or no direct connection with the narrative text, this project, achieved through the collaboration of a group of unknown people from different parts of the world, is highlighted with a solid formal concept and the universality of the subject. Thus, we see that the way in which the meaning of life is seen in different cultures or historical moments will be experienced by us as a subjective experience generated by the representation of the method of visual collage.

The subjectivity of our reporting against the subject lies not only on the thematic, but also in the vast poetic collage of the animated images, which makes us think about the Cubist painters. Images that need to be visually “deciphered” in a manner similar to that of symbolic images that we can see throughout all poetic documentaries or paintings from various eras and artistic currents.

On the other hand, a new technology is emerging on the market and entering into our lives faster and more profoundly. If in the last few years we have been able to experience Virtual Reality (VR) technology at film festivals or electronics stores, today the VR has become a relatively tangible element for the general public.

Using mobile phones along with VR Box support, we can watch 360 degree movies, test games on video consoles or PCs. A wealth of documentaries made by National Geographic and other major documentary filmmakers are published free of charge on Youtube and use VR technology. Two decades ago, cheap digital cameras changed the documentary landscape with skills such as low-light shooting, hidden cameras and recording in any condition. Today, VR is ready to make a quantum leap, offering viewers the visceral experience of reaching other worlds.

As we can expect, VR is currently costly in terms of recording and editing (in relation to the production process of a classic documentary). But we now see on the market cameras for common users at modest prices which still do not offer superior image quality.

The VR world is just debuting, and for this way of telling stories to be truly adopted by the general public, as in the beginning of classical cinema, it will have to develop a particular cinematic language. Having the opportunity to see and shoot in 360 degrees, the cinematic paradigm is radically changing. To be noted that the documentary film explores this new technology or this new way of collaboration called Cloud Filmmaking. What will be the poetic document in relation to the innovations presented remains to be seen, but we can see that the poetic documentary exists in the era of Cloud Filmmaking and VR. In *Life in a Day*, at minute 15, we have an edited fragment using the rhythm and directorial concept elements of the poetic documentary. Also, an overwhelming majority of sequences are built rhythmically, on music, following the form and the aesthetic elements at the main plan, at the expense of typical rhetoric.

A few years later, *Waves of Grace* (2015), in VR format, was created. A film with a modern story: a look through the eyes of a survivor of the ebola epidemic in Liberia, named Deconte Davis. She was infected with ebola, but survived and is now one of the few people who can interact freely with the sick because there is no chance of contracting the disease again. This is a gift and a curse to her – she can comfort the dying, but she cannot do anything for most of them.

With a subject difficult to watch, the most terrible scenes are placed in a cemetery, as people in hazard white costumes are laying down dozens of bodies. The voiceover that accompanies the images of the film is seen as a prayer addressed to the divinity through which she, the narrator, asks for forgiveness for not being able to do more in the fight against the disease and asks for its help. The images we see during the movie are images that are often not related to either the external voice or the movie theme. Groups of children running through garbage, through gangs, through the school yard, people walking quietly in the urban agglomeration of underdeveloped cities make up most of the scenes. Thus, we notice that the intention of the author is to visually describe an atmosphere, to experience, to “live”, to reflect on the present prayer in audio format, rather than to present statistical data

on the number of patients, the number of deaths or how the virus is transmitted.

Connection frames, camera movements, types of plans, perspectives, are all lost in the 360 image universe. Practically everything that classic filmmakers (and viewers) have known so far about cinema cannot offer us a clear means to become able to decipher the VR movie. The room becomes a man, a typical observer, engaging in the story with a freedom and an autonomy that he has not had before. The only limitation built by the creator is the position of the room in space.

Conclusions

The poetic documentary depends on all these transformations, whether social, political, technological or cultural. The immersive world in which society anchors in day by day becomes an alternative to the reality that documentary filmmakers have attempted to represent over the course of

history. The poetic, therefore, has the chance to revive and become a dominant way in this era of information, which offers us with increased difficulty the time and space to feel the exclusivity of a sensory experience. New technologies give us the opportunity to experience the stories, the dramas or the successes of others by facilitating our engagement in the cinematic universe. The experience becomes more interactive than the one in classical cinema, where our interaction with technology and the represented environment is limited. The interest of the public in experiencing emotions is the engine that attracts the language and the aesthetics of the poetic documentary to be integrated into new audiovisual products. Therefore, the poetic documentary perspective in this digital age is surrounded by success, even though the poetic documentary in its traditional variant suffers fundamental changes in structure, content and form.

References

Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1, Movement-Image (Cinema 1, L'Image-Mouvement)*. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (trans.). London: The Athlone Press.

Vertov, Dziga and Annette Michelson (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.

Moles, Abraham (1957). *La Creation Scientifique*. Geneva: René Kister.

Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Internet sites

Rohter, Larry (2014). "What's Real Gets More Creative". [nytimes.com/2014/03/16/movies/the-missing-picture-and-other-films-rethink-documentaries.html](https://www.nytimes.com/2014/03/16/movies/the-missing-picture-and-other-films-rethink-documentaries.html). Accessed 15 January 2019.

Nichols, Bill (1983). "The Voice of Documentary. Film". *Quarterly*, vol. 36, no. 3. JSTOR.

Landesman, Ohad (2008). "In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary." *Studies in Documentary Film*, Vol. 2, No. 1.

Shlain, Tiffany (2012). "The Cloud Filmmaking Manifesto". tribecafilm.com/stories/513618fe1c7d76b51b000013-the-cloud-filmmaking-mani. Accessed 25 January 2019.

Develloper des competences communicatives par le biais de l'art theatrale

Elena-Daniela CRISTEA⁷
PH.Dc, University of Bucharest



Abstract

The space of great diversity in which European citizens live today generally forces them to multilingualism in order to succeed in communicating effectively. Thus, the ability to communicate authentically in a foreign language has become a priority of the educational process. Becoming a social being able to speak and communicate according to social and cultural norms is the goal of learning a foreign language.

By using active teaching and learning styles that can motivate and support student attention, foreign language theatre is an effective way to help students learn foreign languages.

A play is a work that unquestionably reflects the culture of a language. To be part of it mean to penetrate the mind of its author to detect the socio-historical, cultural and linguistic particularities of a language. The student who play a role is more naturally immersed in its realities.

The participation of students in such a course of foreign language teaching allows them, in addition to acquiring linguistic and phonological skills, to become familiar with the culture of the target language. Added to this is the stimulation of creativity, solidarity, group cohesion as well as personal and long-term, professional development.

Mots clés : compétences communicatives, langues étrangères, culture, théâtre, cohésion de groupe, performing arts

Langue et culture - deux éléments étroitement liés

Lorsque nous apprenons notre langue maternelle, nous apprenons en fait à devenir un être social capable de parler et de communiquer conformément aux règles de conduite et aux interactions, c'est-à-dire conformément aux normes sociales. C'est pourquoi la relation avec le langage n'est pas une acquisition instrumentale, mais une

inscription symbolique dans la société, nous sommes inscrits dans un lieu symbolique dont on est le sujet.

Au même titre que la langue maternelle, communiquer correctement dans une nouvelle langue suppose échanger des informations, des messages et des significations entre des individus et des groupes. Dans l'enseignement et

Elena-Daniela Cristea is a PhD Student, Doctoral School of the Faculty of Psychology and Educational Sciences, Bucharest University, Former Assistant Professor, Faculty of Foreign Languages and Literatures, "Dimitrie Cantemir" University, Bucharest, Former Research Assistant, Center for European Social and Human Projects, Romanian Academy, Bucharest

Books : "Communication facile en français", co-author, Ed. ProUniversitaria, 2008. cristeaelena@hotmail.com

l'apprentissage d'une langue, la communication a une fonction essentielle parce qu'elle met en évidence sa fonction sociale.

En tant qu'individus nous sommes amenés à interagir les uns avec les autres dans un milieu socioculturel nouveau. C'est pourquoi lors de l'apprentissage des langues étrangères nous ne pouvons pas dissocier les dimensions sociologiques et culturelles des aspects linguistiques. Nous sommes donc contraints, d'une part d'apprendre à utiliser correctement les éléments ethno-socio-culturels et, d'autre part d'adopter des attitudes et des comportements sociolinguistiques appropriés avec nos interlocuteurs.

Prenons un exemple de comportement social relatif à la proximité avec une autre personne qui, en fonction des cultures, est perçue différemment. Edward T. Hall considère qu'il existe plusieurs espaces autour de nous :

- L'espace public : 7,6m
- L'espace social : 3,6 m
- L'espace personnel : 1,2m
- L'espace intime : 0,45m

Ainsi, dans les cultures latines, toute personne peut entrer dans l'espace personnel alors que dans les pays germaniques et les pays slaves c'est l'espace social qui est préféré. La langue et la culture sont donc étroitement liées, la langue étant l'élément constitutif de la culture d'une communauté, mais aussi l'instrument par lequel l'individu exprimera sa vision du monde.

Selon Besse, « *une langue peut être considérée, soit comme un produit de la culture ordinaire dans laquelle elle est en usage, soit comme une partie de cette culture, soit comme une condition de celle-ci. Elle en est le produit, en ce qu'une partie de son lexique reflète les réalités propres à la société où il est en usage. [...] Une langue est une partie de la culture dans laquelle elle s'inscrit, parce qu'elle en constitue l'une de ses principales institutions sociales [...]. Une langue, enfin, est condition de la culture qui lui correspond, parce que c'est surtout au moyen de la langue, que se transmet une culture de génération en génération [...].* » (Besse, Henri, 1993, 43). On constate donc la relation d'interdépendance qui existe entre langue et culture car les deux s'influencent et se complètent.

Il est évident qu'il y a une importante interaction qui se crée entre la culture propre et celle de la langue étrangère que nous étudions. Confronter sa propre culture à celle de la langue que l'on étudie permet de prendre conscience de sa propre identité et de réviser

ses connaissances en ce qui concerne les particularités de sa culture originelle. Nos convictions, croyances et pratiques sociales se trouvent relativisées ce qui nous impose de voir notre propre culture sous un angle plus critique que ce que notre habitude a tendance à idéaliser. A l'inverse, il est nécessaire de ne pas renier notre référentiel et de le considérer comme un plus dans la relation avec autrui.

Approche communicative et interculturalité

Ces derniers temps, l'interculturalité est une évidence pour les enseignants des langues étrangères. Ils y voient la nécessité de prendre en compte de plus en plus cette dimension du fait de l'accroissement des échanges entre les citoyens de l'Europe.

Le plurilinguisme européen, une situation qui se veut être maintenue au sein de l'Union Européenne, a amplifié le besoin de maîtriser plusieurs langues. Les diversités culturelles et linguistiques existantes dans l'espace européen sont considérées comme des moyens d'enrichissement des connaissances et non pas comme des éléments dissociant les individus. Vivre dans un espace de diversité très marquée, qu'il s'agisse de nationalité, de langue, d'identité, de civilisation, de culture, de spiritualité, de morale, de religion, de social ou de traditions, contraint de façon générale les citoyens européens au plurilinguisme pour réussir à communiquer efficacement.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'apprentissage des langues est au cœur des priorités des politiques de l'Union Européenne, chaque citoyen doit être capable de comprendre et de parler deux langues vivantes étrangères. Ainsi la capacité de communiquer en situation authentique dans une langue étrangère est devenue une priorité du processus éducatif.

L'utilisation d'une langue étrangère est importante à la fois pour le développement personnel et professionnel, mais surtout pour la création d'une identité européenne multilingue. A celle-ci s'ajoute une perspective actionnelle, les apprenants étant considérés comme « des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donné, à l'intérieur d'un domaine d'action particulier » (Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, Conseil de l'Europe, Editions Didier, 2001,15)

De nos jours, lorsque nous parlons d'enseignement des langues étrangères, nous disposons d'une multitude de moyens pédagogiques, mais les méthodes

traditionnelles caractérisées par une relation de pouvoir, dans laquelle l'enseignant apporte le savoir à l'apprenant, demeurent prédominantes. A notre avis, l'une des principales raisons étant le fait que l'enseignant n'a pas à fournir beaucoup de travail pour préparer la leçon, fournir des explications et tester les résultats.

A cela s'ajoute le fait que les enseignants de langues sont souvent confrontés à un public hétérogène doté d'un niveau de compétences et d'un bagage de connaissances très inégal. Les motivations personnelles ne sont pas clairement définies et la plupart des apprenants se sentent gênés par ces disciplines. Les causes principales de cette situation forment un cercle vicieux : des professeurs qui souffrent depuis de nombreuses années du manque de ressources matérielles, un programme d'études inadapté aux besoins du marché du travail et une recherche plus ou moins affinée sur le terrain pas du tout dynamique.

L'alternative à cela est de ne pas fatiguer les apprenants tout en gardant leur curiosité naturelle et rendre ainsi cet apprentissage intéressant. Par conséquent, le premier objectif de l'enseignant doit être de développer les moyens d'expression de l'apprenant, ses compétences communicatives mais aussi ses connaissances socio-culturelles. Celles-ci lui permettront de aussi bien de dialoguer correctement dans une langue étrangère que d'appréhender plus naturellement les coutumes de son interlocuteur.

En effet, pour apprendre une langue étrangère, il ne suffit pas d'assimiler mots et règles de grammaire. Il est très important d'acquérir la capacité de traduire dans cette langue des contenus cognitifs. Les langues étant aujourd'hui enseignées dans un but précis, il est nécessaire de modifier les objectifs pédagogiques de manière à ce qu'ils répondent aux exigences sociales. Une langue évolue dans un contexte culturel et social, il est donc nécessaire de connaître non seulement le lexique ou les règles de grammaire, mais aussi les valeurs, les croyances et les tabous d'une langue donc d'une société. À notre avis, pour amener nos apprenants à réussir sur le marché du travail, le développement cognitif doit être associé à un apprentissage socio-affectif dans l'enseignement des langues étrangères.

Techniques théâtrales pour l'apprentissage d'une langue étrangère

De nos jours où les jeunes sont de plus en plus solitaires et ont tendance à s'isoler, on insiste sur le développement des compétences

communicationnelles en langue étrangère. Cependant les méthodes d'enseignement restent en majorité traditionnelles ; les apprenants doivent répéter des structures grammaticales pour acquérir des automatismes. Mais, une telle approche nuit à la spontanéité. D'ailleurs Eugen Ionesco dans sa pièce « La Cantatrice Chauve » dénonce l'utilisation des phrases toute faites sans rapport avec une situation réelle sont utilisées pour illustrer les structures grammaticales.

La pédagogie basée sur l'utilisation de techniques théâtrales pour l'enseignement de langues étrangères met l'accent sur l'apprentissage social, émotionnel et kinesthésique, traditionnellement négligés. En utilisant des styles d'enseignement et d'apprentissage actifs pouvant motiver et soutenir l'attention des apprenants, l'art théâtral est un moyen efficace de les aider à assimiler des langues. À l'aide de jeux de rôle, d'improvisation, de discussions de groupe et d'activités individuelles ou à deux, la mise en contexte de la langue permettra un apprentissage holistique et mémorable, et améliorera ainsi les compétences personnelles et sociales des apprenants. Les apprenants, plongés dans une vraie situation de pratique linguistique, construisent, expérimentent et échangent des répliques dans un monde imaginaire ce qui les libérera et stimulera leur apprentissage.

Dans une classe de théâtre, la configuration particulière de la salle (décloisonnement de l'espace pédagogique) ainsi que les types d'échanges (décloisonnement des relations) qui se font entre apprenants et enseignant permettent à la parole de se libérer plus facilement du fait d'une situation de communication plus authentique qu'un cours traditionnel.

Sylvie Hinglais affirme qu'« *un cours de langues étrangères par le théâtre n'est pas simplement un nouvel espace, un nouvel état d'esprit; est une occasion de créer des situations dans lesquelles les mots sont ressentis et vécus à travers de véritables échanges avec des interlocuteurs.* » (Hinglais, Sylvie, 2003, 23).

Apprendre une langue étrangère ne consiste pas seulement à acquérir des phrases standard, l'apprenant doit se projeter dans la réalité sociale. Un exercice inspiré des techniques théâtrales dans ce contexte consiste à commenter une photo : chaque élève ayant une photo de sa famille se déplace dans la classe et échange à son sujet avec les autres élèves.

C'est qui, là ? - À ma gauche, il y a mon ... À côté de lui, c'est ma... Assis devant

nous c'est mon ... / Quand a été prise la photo ? - Ce / Cette / Pendant ... / Dans quel(le) pays/ville ? - En / Au / A ...

Grace à cet exercice, les apprenants se retrouvent dans une action commune et interagissent. En dévoilant leurs familles à travers leurs photos ils se découvrent et créent ainsi des liens intimes. Cet exercice permet de les placer dans une réalité sociale et dans un contexte précis qui facilite la mémorisation du vocabulaire associé à la famille.

« *La communication est composée d'une part de verbal, de para verbal et de non verbal, ce qui a tendance à être nié dans l'enseignement en classe où le corps est trop souvent enchaîné à une position statique et où la relation voix/corps est vidée de son essence subjective.* » (Frebourg, Fabien, 2002, 52)

Dans une situation de communication authentique il y a un contact direct entre les personnes. Ce contact suppose l'utilisation de gestes et d'expressions faciales pour faire passer le message. Mais ces éléments corporels ne sont presque jamais abordés dans une classe de langue traditionnelle, statique et vide de contexte. En revanche, lorsque nous faisons appel à l'art théâtrale, tous ces éléments para verbaux et non verbaux, intonations, pauses, gestes, mimiques, font partie du langage et les apprenants sont ainsi sensibilisés à leur rôle important dans la communication. C'est cette position dynamique qui facilite l'apprentissage. La participation des apprenants à un tel cours leur permet donc, en plus d'acquérir des compétences linguistiques, phonologiques et culturelles, d'apprendre à « utiliser leurs mains, visage, yeux, et attitudes ... » (Balazard, Sophie, 2003, 13)

En même temps, l'utilisation de l'art théâtrale pour enseigner une langue étrangère permet aux apprenants de se concentrer sur les sons et les rythmes de la langue étrangère. Des exercices réguliers de respiration, de variation de volume de la voix ainsi que des techniques de contrôle de la respiration et des émotions négatives permettent aux apprenants de dominer progressivement leur tension émotionnelle. Cette tension est, en classe comme dans la vie professionnelle, la principale source d'erreurs linguistiques et de blocages psychologiques.

En outre, dans ce type d'enseignement, l'erreur est permise bien plus que lors d'un cours standard. Faire du théâtre signifie apprendre et essayer et « *pour les élèves l'atelier de théâtre doit être le lieu où ils ne devraient pas avoir peur de faire des erreurs, d'essayer et de redémarrer.* » (Balazard, Sophie, 2003, 27). L'objectif est de les amener à interagir dans une communication sans

erreurs significatives en faisant en sorte qu'ils ne perdent pas leur élan et restent naturels au lieu de chercher à cet instant la structure grammaticale correcte.

Une pièce de théâtre est avant tout un support littéraire. Sa mise en scène commence par la compréhension approfondie du texte. Nous procédons ainsi au repérage des didascalies, des actes et des scènes, ainsi qu'à la découverte des personnages et leurs caractéristiques. La lecture et l'étude de la pièce aideront les apprenants à enrichir leur vocabulaire et à acquérir des expressions idiomatiques mais aussi à maîtriser les structures des phrases. Ensuite, au fil des répétitions, en utilisant les connaissances linguistiques, les apprenants travaillent les coupures, la réécriture et les adaptations, en développant ainsi leurs compétences écrites. Tout le long des répétitions, les apprenants doivent être attentifs et écouter sans cesse leurs collègues, et ainsi ils travaillent en permanence leur compréhension de l'oral. En ce qui concerne la production orale, celle-ci est peut-être la plus travaillée, car en mettant en scène une pièce de théâtre, on insiste sur la prononciation, la diction et l'élocution mais aussi sur l'expression corporelle.

La répétition des répliques fait travailler la mémoire, et répéter c'est améliorer son jeu. A force cela stimule la créativité. Associer le déplacement sur la scène au texte facilite également la mémorisation et y ajouter les décors c'est encore mieux. Plus les élèves répètent, plus leurs gestes sont spontanés et naturels. Par ailleurs, pour éviter une mémorisation robotique du texte, un apprenant peut être amené à donner une réplique d'un instant quelconque de la pièce choisi au hasard et le jeu doit reprendre de ce point-là.

Lors des répétitions nous intervenons graduellement pour corriger la prononciation. Pour les aider nous utilisons des virelangues soit pour l'articulation (Trois très gros, gras, grands rats gris grattent ; Papa boit dans les pins. Papa peint dans les bois. Dans les bois, papa boit et peint. Les grains de gros grêlons dégradent Grenade...) soit pour la prononciation (Hier dans mon cahier, j'étais fier de me fier volontiers au tiers comme au quart ; Mille filles jouent aux billes dans la ville).

Les activités qui se déroulent tout le long du cours en groupe, en sous-groupes ou en binôme ont pour objectif de faire surgir des actes de parole et de faciliter l'expression pour entrer en communication avec les autres. Car si dans la classe traditionnelle les discussions ont lieu entre l'apprenant et l'enseignant, et

dans la plupart du temps sous forme de question-réponse, en utilisant l'art théâtral, les apprenants interagissent et échangent dans une situation réelle. Pendant ces activités, comme nous l'avons vu, le corps est mis en action, on fait appel à la voix, aux gestes et aux expressions faciales.

Il s'agit d'activités interactives qui en se rapprochant de la réalité, stimulent la prise de parole. Celles-ci font appel à la lecture à haute voix, aux jeux de rôles ou aux improvisations. Elles peuvent être adaptées au niveau de connaissance de chacun et aux différentes compétences que l'enseignant souhaite développer. Ces activités ludiques régulières ont pour objectif de débloquer l'étudiant, de permettre un développement personnel et de favoriser une aisance communicative au-delà du fait bien entendu qu'elles dynamisent l'expression orale.

Un autre aspect favorisant la liberté de parole est indéniablement le facteur groupe. En étant intégré dans un groupe, l'apprenant trouve naturellement sa place comme au sein d'une société et acquiert ainsi un sentiment de sécurité qui l'aidera à se désinhiber et à mieux gérer ses relations avec les autres. En travaillant en groupe, l'apprenant sent la présence de ses collègues, il est détendu et n'a pas peur des erreurs. A partir de ce moment-là, un climat de confiance et de désinhibition est créé ce qui facilitera la liberté d'expression et lui permettra de surmonter le sentiment de ridicule et de supprimer certaines barrières psychologiques. Ainsi, le fait de participer activement au cours, le motivera d'autant plus à apprendre.

Dans cet esprit nous conseillons l'utilisation des activités théâtrales pour mettre les élèves en confiance. L'exercice dit de « la bouteille » par exemple consiste à placer les étudiants assis en cercle et l'un d'entre eux, placé au centre, les yeux bandés, doit se jeter en avant ou en arrière sans avoir peur de tomber. Les autres élèves doivent le rattraper et le repousser dans la direction opposée. C'est l'exercice permette de leur faire prendre conscience de la dimension corporelle et de la confiance qu'ils doivent placer en leurs partenaires du groupe.

Communiquer dans une langue étrangère suppose maîtriser les quatre compétences, à savoir la compréhension orale, la compréhension écrite, la production orale et la production écrite, et le théâtre permet parfaitement l'acquisition de ces quatre compétences. Le théâtre vu comme un jeu de groupe et une thérapie de communication devient un facteur de développement du pouvoir de concentration, de la vitesse de

réaction et de la coordination, stimulant à la fois le potentiel créatif de chaque apprenant et ses aptitudes relationnelles.

Conclusions

Une pièce de théâtre est une œuvre qui reflète sans conteste la culture d'une langue. En faire partie c'est pénétrer l'esprit de son auteur pour y déceler les particularités socio-historiques, culturelles et linguistiques d'une langue. L'apprenant qui interprète l'œuvre s'imprègne plus naturellement de ses réalités.

Lorsque l'apprenant se retrouve à jouer une pièce de théâtre, il interprète un texte qui ne lui appartient pas, et comme il s'agit d'un texte élaboré par quelqu'un d'autre il est grammaticalement correct ce qui fait que l'apprenant se sent en sécurité. Le masque que le fait de jouer un personnage lui donne, permet à l'apprenant de se libérer. C'est pourquoi nous considérons le théâtre comme un moyen de remédier aux difficultés de communication par excellence. En fournissant un espace de liberté à travers le mouvement de la scène, il favorise les échanges réels et mène vers la communication authentique.

Au-delà d'apprendre la langue elle-même, l'automatisation des structures syntaxiques en contexte, la prise de conscience de la prononciation et de l'intonation, sur le plan personnel, l'apprenant va développer sa mémoire et sa créativité. A ceux-ci on rajoute la libération du stress et la confiance de soi. Du point de vue social il va apprendre ce que c'est la cohésion de groupe, la solidarité et le travail en équipe. Le fait que les apprenants travaillent en harmonie les uns avec les autres crée donc un univers fondé sur le respect des règles, la ponctualité, l'obéissance et l'attention portée aux autres.

Nous pensons que le théâtre associé à la formation institutionnelle centrée sur un processus d'apprentissage collaboratif et différencié est une composante essentielle de la motivation externe. Il est vrai que, souvent en dehors du cadre institutionnel, les ateliers de théâtre sont basés sur la passion volontaire de tous les apprenants et de tous les enseignants. En apprenant à se connaître et en se découvrant, les apprenants parviennent à progresser vers le plurilinguisme. Ayant réussi à devenir plus autonomes, ils deviennent plus confiants et maîtres de soi. Ils remplacent les habitudes comportementales de simple écoute du professeur au profit d'une participation active à leur enseignement et construisent ainsi eux même leurs connaissances, devenant des véritables acteurs de leur apprentissage.

L'utilisation de l'art théâtral implique une action, une motivation et une création. Un tel

atelier transforme un cours traditionnel en un moment de plaisir et d'évasion. Y apprendre

une langue de surcroît en fait un concept extrêmement efficace et riche de sens.

Références

Balazard, S. (2003), *Faire du théâtre à l'école : Techniques théâtrales et expression orale*, Paris, Hachette Education

Besse, H. (1993), Cultiver une identité plurielle, dans *Le français dans le monde*, Paris, CLE, N°254, p. 42-48

Duff, A. (1983), *Drama techniques in language learning*, Cambridge, Ed. Cambridge University Press.

Frebourg, F. (2002), Le développement d'une communication authentique et originale par une pratique théâtrale en FLE, *Travaux de didactique* n° 47, page 52.

Hadzilacos, T. (2003), *The Processes of Learning and Teaching in the Communication Society*, Learning and Teaching in the Communication Society, Council of Europe.

Hinglais, S. (2003), Le français par le théâtre. Jouer c'est apprendre, dans *Le Français dans le monde*, Paris, CLE, p. 23

Hansel et Gretel, personnages de films : famille, sorcellerie, cannibalisme et désir(s)/Hansel and Gretel, Film Characters: Family, Witchcraft, Cannibalism and Desire(s)

Ioan Pop-Curşeu⁸, Associate Professor, Ph.D,
“Babeş-Bolyai” University, Cluj-Napoca



Abstract

This paper tries to investigate the ways in which Grimm's narrative Hansel and Gretel was transformed in various films pertaining to very diverse genres (fairy tale, horror, fantasy, erotic, etc.). Starting from the researches of Jack Zipes and Don Tresca on this matter, this article adds around twenty more films to the precedent repertories and comments all of them from new points of view. Some seminal elements of the narrative are isolated as essential: the family relations, the gingerbread house, the witch, the cannibalism, the desire(s). For a solid interpretation of the story and films, a psychoanalytical perspective is assumed, as well as a perspective inspired by Propp's investigations on fairytale.

Keywords: *witchcraft, Hansel and Gretel, film, desire(s), psychoanalysis, cultural recycling.*

Acknowledgements

This paper was written within the research project UEFISCDI PN-III-P1-1.1-TE-2016-0067, contract number 135/2018, with the title Iconography of Witchcraft, an Anthropological Approach: Cinema, Theatre, Visual Arts, project manager Ioan Pop-Curşeu.

But de la recherche et méthodologie

Ces derniers temps, s'est dessinée une

⁸ Ioan Pop-Curşeu (b. 4.02.1978, Ocna-Mureş) is Associate Professor at the Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007, and the second at the Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, in 2011. In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeş-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: Film, Media and Visual Studies. His research interests concern film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of several books. The most recent are: *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Manual de estetică* (2014). He wrote dozens of articles on various themes, writers and films.

tendance intéressante dans les études cinématographiques, à savoir l'analyse de l'adaptation et du recyclage culturel des contes populaires dans des films (Hubner 2018 ; Zipes, Greenhill, Magnus-Johnston 2015 ; Short 2015 ; Moen 2013 ; Lury 2010 ; Zipes 2010). C'est une tendance très importante, qui permet de répondre à des questions concernant le fonctionnement intime du monde cinématographique : Quels sont les goûts du public qui consomme les contes transformés en films ? Comment le spectateur contemporain réagit-il à une matière narrative archaïque ? Quels sont les enjeux esthétiques et financiers de ces recyclages ? Mais, d'un autre côté, cette tendance permet aussi d'obtenir des résultats remarquables en matière d'anthropologie culturelle, à condition d'avoir une pensée de la continuité, c'est-à-dire de ne pas concevoir une rupture entre les sociétés traditionnelles qui se nourrissaient de produits culturels oraux et la société contemporaine, où la transmission du savoir et de l'art passe à travers le mot écrit et, surtout, à travers des images de toutes sortes (Pop-Curşeu 2017). Dans cette optique fertile, les contes de fées ne sont pas morts ; ils se sont seulement transformés, pliés aux exigences de médias et de publics nouveaux, tout en continuant à fasciner et à transmettre leurs significations profondes.

Laissant pour plus tard l'exigence qui était la mienne il y a quelques années, à savoir de produire une grande Encyclopédie des contes cinématographiques, avec leurs types, leurs variantes et leurs filiations, avec une attention marquée pour les aires géographiques et les diverses cultures nationales, je me contente maintenant d'une étude ponctuelle, mais non dénuée d'intérêt. Dans le présent article, je prendrai comme exemple principal un conte, en essayant de voir comment il a été réinterprété et doté d'une vie nouvelle par les moyens du film (cinéma et télévision) : il s'agit de Hänsel und Gretel. Les raisons de ce choix sont multiples : tout d'abord, ce conte – connu à partir des Frères Grimm – a de nombreuses variantes cinématographiques, depuis 1908, jusqu'à la stricte contemporanéité, à l'instar de Blanche Neige, La Belle au bois dormant ou du Petit Chaperon rouge, les dépassant certainement en nombre, sinon en qualité. Ensuite, c'est une des histoires les plus fascinantes qu'on connaisse, en cela qu'elle nous touche de la manière la plus directe, la plus chargée du point de vue de l'émotion. Elle parle de sorcière, d'enfants et de parents, de désirs et de maison en pain d'épices, éléments que tout le monde connaît et dont tout un chacun a rêvé à tel ou tel moment de sa vie.

Même si les adaptations de Hänsel und Gretel au cinéma et à la télévision ont déjà fait l'objet de quelques bons articles qui ont ouvert des voies de recherche (Greenhill 2016 ; Tresca 2014 ; Zipes 2010 : pp. 193-206), il reste encore beaucoup de choses à dire, des perspectives nouvelles à introduire et des films à commenter, qui n'ont pas suscité un intérêt systématique de la part de chercheurs ou qui n'ont même pas été mentionnés dans les recherches précédentes.

Résumons, tout d'abord, l'histoire. Hansel et Gretel vivaient avec leur père et son épouse à l'orée d'une grande forêt. N'ayant plus rien à manger, la femme insista qu'ils abandonnent les enfants dans les bois. Lors de la première tentative, les petits cailloux de Hansel les aidèrent à rentrer, tandis que la seconde fois, le coup réussit car les petits oiseaux mangèrent les miettes de pain que les deux frères avaient parsemé sur le chemin. Égarés dans la forêt, conduits par une colombe blanche, les enfants tombèrent sur une maison en pain, gâteau et sucre, qui appartenait à une vieille sorcière malvoyante. La sorcière enferma Hansel dans une « étable », en le gavant de nourritures succulentes afin qu'il grossisse et qu'elle le mange. Le garçon la trompait sur les progrès de son grossissement, en lui donnant à tâter un os de poulet au lieu de son doigt. N'en pouvant plus tenir, la sorcière décida de manger les enfants, mais la ruse de Gretel les sauva. Celle-ci fit l'idiote, quand on lui dit d'entrer dans le four pour en mesurer la chaleur : alors la sorcière donna l'exemple et se fit prendre à son propre piège. Remplissant leurs poches des richesses de la mégère, Hansel et Gretel retournèrent à la maison, où ils trouvèrent seulement le père, car la marâtre était morte entre-temps : et ils vécurent heureux pour toujours.

Selon la classification Aarne-Thompson, communément admise dans les études des contes, Hänsel und Gretel appartient au type ATU 327A : The Children with the Witch. Si on voit cette classification comme un petit cercle, il faut dire qu'il est entouré de cercles toujours plus grands, qui forment des articulations sémantiques importantes, enrichissant les perspectives comparatives qu'on peut avoir de ce conte : 327 : The Children and the Ogre ; 300-399 : Supernatural Adversaries ; 300-749 : Tales of Magic (<http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=select&atu=327>). Bien que le conte soit le plus connu dans la version publiée par les Frères Grimm en 1812, et remaniée plusieurs fois jusqu'en 1857 (Zipes 2010 : pp. 193-194), il y a d'autres variantes européennes proches, ce qui montre son pouvoir de

fascination et son impact : une variante tchèque recueillie en 1845 par Božena Němcová, *Pohádka o perníkové chaloupce* (Histoire d'une maison en pain d'épices), ainsi qu'une variante portugaise publiée par Adolfo Coelho en 1879, *Os meninos perdidos* (Les Enfants perdus). Si la variante tchèque ne parle pas de sorcellerie, car la maison à laquelle arrivent les enfants est habitée par un vieux et une vieille, assez monstrueux, il est vrai, le conte portugais est très proche de celui des Grimm et met en scène une terrible « bruxa » qui finit par être brûlée. Le domaine culturel français présente aussi des contes semblables dans le type ATU 327, mais il y est plutôt question d'enfants qui arrivent chez l'ogre et plus rarement chez une sorcière (Ténèze 2004 : pp. 16-19 ; Delarue & Ténèze 2002 : pp. 306-328). Il existe même une histoire qui ressemble à *Hänsel und Gretel* dans le *Nouveau Monde*, au Canada (Delarue & Ténèze 2002 : p. 323). Si l'on regarde avec attention la tradition des contes, on observe que des éléments communs avec ATU 327A se retrouvent dans d'autres contes, appartenant plutôt à d'autres types. Ainsi peut-on trouver ce genre d'éléments chez Giambattista Basile, dans *Nennillo e Nennella* (1634), ou bien dans un conte roumain, *Cerbul de aur* (Le Cerf d'or), publié au 19^{ème} siècle par Dumitru Stăncescu et dont le début est presque le même que pour *Hänsel und Gretel* (Stăncescu 1970 : pp. 24-27). Au fond, l'édition de 1823 des *Kinder- und Hausmärchen* contient une autre variante de *Hänsel und Gretel* (Tresca 2014 : p. 72), qui est très proche du conte roumain de Stăncescu.

À l'époque de l'interprétation mythologique et diffusionniste des contes, Emmanuel Cosquin écrit une étude importante par les parallèles qu'elle propose, trouvant le motif de la sorcière poussée dans le four par les enfants égarés, qu'elle s'apprêtait à manger, chez les slaves de Lusace (Jank et Hanka enfournent une vieille sorcière), chez les Moraves (vieille magicienne poussée dans le four), au Portugal et au Brésil, ou même chez les houwâra, population de langue arabe du Maroc. Cosquin étudie un vaste corpus de contes, où le méchant personnage enfourné peut être un ogre, un diable, ou autre type de monstre, pas seulement une sorcière, et les place dans un vaste réseau de transmission et d'influences ayant son origine en Inde, selon un modèle proposé par Th. Benfey (Cosquin 1910 : pp. 1-18, 65-86, 126-141). Même si la théorie qui place l'origine des contes en Inde, édiflée par Th. Benfey dans l'introduction de sa traduction du *Pantchatantra* en 1859, est abandonnée depuis longtemps, l'étude d'Emmanuel Cosquin reste encore aujourd'hui valable par

l'énorme matériel folklorique qu'elle recense et classifie.

Parmi tous ces contes à la fois semblables et différents, provenant de plusieurs pays et de plusieurs continents, contes dont les variantes se recoupent à l'infini, c'est chez les Frères Grimm qu'il y a le plus d'éléments symboliquement intéressants, réunis et concentrés. Le dégagement des thèmes principaux va se faire à partir de cette variante, et ces thèmes vont revenir dans l'analyse appliquée sur les films. Tout d'abord, il y a les rapports entre les parents et les enfants, thématiques chez les Grimm de manière poignante. Ceci me semble d'autant plus intéressant que dans un ouvrage précédent j'ai essayé de faire remonter l'origine des contes populaires à la problématisation des relations familiales (Pop-Curşeu 2010). D'ailleurs, l'importance des relations au sein de la famille n'a pas manqué d'être mise en évidence par les chercheurs (Piffault 2001). Ensuite, il y a la question de la sorcière, qui séquestre, tue et mange des enfants, attributs qui l'intègrent dans d'autres séries culturellement prestigieuses (Pop-Curşeu 2012, 2011). Bien entendu, quand on se demande pourquoi la sorcière se conduit de la sorte, la réponse est bien simple, si l'on s'en tient à la logique du conte : c'est parce que Hansel et Gretel touchent à sa maison, qu'elle les enferme et veut les tuer et les manger. Mais que signifie cette fameuse maison en pain d'épices ou en sucre ou en bonbons ? Quelles valeurs symboliques lui accorde-t-on au cours du temps ?

Dans la présente étude, c'est obligatoire de faire référence aux travaux de V. Propp, qui a étudié le fonctionnement de Baba Yaga dans les contes russes (Propp 1973 : pp. 49-127). De plus, puisque le problème des relations de famille et des rapports entre les parents et les enfants est au cœur de ma démarche, l'interprétation psychanalytique des contes (Drewermann 2000, 1995 ; Girard 1999 ; Bettelheim 1976) me semble pouvoir offrir un grand secours pour comprendre les aventures de Hansel et Gretel. J'utiliserai, cependant, les grilles psychanalytique et formaliste avec prudence, ayant à l'esprit les critiques qu'on leur a opposées (Péju 1997). Et maintenant, voyons ce que le septième art sait montrer à ses spectateurs de cette histoire profonde et fascinante, qui hante notre psyché depuis les temps les plus reculés !

Kinder – und Hausfilme. Entre fidélité aux textes-sources et mièvrerie

En premier lieu, on aura en vue les adaptations du conte réalisées pour un public

d'enfants ou pour des soirées en famille, au coin du feu, devant la télé : ainsi, le passage vers des interprétations plus osées se fera naturellement et graduellement. Ce genre d'adaptations peut suivre deux voies : d'un côté, donner une transposition fidèle du conte, dans sa version édulcorée, tardive, celle de 1857, qui élimine la mère biologique de Hansel et Gretel en faveur de la marâtre, ou bien, d'un autre côté, se fonder sur une reprise tout aussi fidèle de l'opéra d'Engelbert Humperdinck, dont le libretto ne représente autre chose qu'une tentative d'embourgeoiser et de christianiser encore plus le texte des Grimm (Zipes 2010 : p. 194). L'opéra de Humperdinck est une source d'images avec une carrière filmique remarquable, dont la maison en pain d'épices (image d'origine populaire dans le conte tchèque). Bien entendu, des solutions médianes existent aussi, c'est-à-dire celles qui consistent à mélanger sans cesse, à différents degrés, Grimm avec Humperdinck.

En faisant un peu d'archéologie cinématographique, on découvre que Hänsel und Gretel a fasciné les réalisateurs et les producteurs depuis l'époque muette. La première adaptation date de 1897, elle est allemande et se fonde sur l'opéra de Humperdinck, étant signée par Oskar Messter (Höfig 2008). Jusqu'à la fin du muet, on a pu recenser six variantes allemandes de Hänsel und Gretel (Höfig 2008), ce qui positionne ce conte en tête de liste, avant Cendrillon, Blanche Neige, La Belle au bois dormant. Deux versions intéressantes, les premières gardées jusqu'à présent, datent de 1908 (Allemagne) et 1909 (ÉUA) et elles sont souvent confondues, surtout dans les discussions d'internautes et le partage d'informations et de contenus vidéo. Mais la version allemande (<https://www.youtube.com/watch?v=XNIRQqlkAaQ>) contient dans son deuxième intertitre une information très précieuse sur la boîte de production, Fita Films, qui – à l'époque – réalisait plusieurs contes de fées, dont Blanche Neige, Cendrillon, Raiponce, La Belle au bois dormant (<https://traumundexzess.com/2015/04/02/maerchen-deutschland-20218431/>). Cette version, redevable aux Grimm, est divisée en plusieurs tableaux. L'abandon des enfants en forêt se produit après des embrassades et les parents s'éloignent en faisant des gestes qui montrent leurs intentions louches : c'est une scène qui – même de nos jours – réussit à faire passer un frisson d'inquiétude dans l'âme des spectateurs. Quant à la sorcière, qui porte un masque, elle est plus réussie que beaucoup de créations similaires, même celles de années '50. La version américaine, au contraire, est

nettement différente et plus longue que la première (https://www.imdb.com/title/tt0000887/?ref_=ttpl_pl_tt). Réalisée par J. Searle Dawley, produite par le célèbre Edwin S. Porter pour le compte de la Edison Manufacturing Company, cette variante du conte des Grimm rentre déjà dans la logique du star-system et les acteurs sont des (jeunes) adultes : Mary Fuller, qui joue Gretel, a vingt ans à l'époque. De plus, dans la version américaine, il y a plutôt du Humperdinck, ce qui cadre bien avec le puritanisme des ÉUA, comme nous le verrons aussi plus bas.

D'autres adaptations du texte des Grimm ou de l'opéra de Humperdinck ponctuent l'époque du muet et continuent de s'adresser à un public d'enfants ou de familles. En 1917, Chester et Sidney Franklin réalisent un film inspiré à la fois de l'histoire très connue dans le folklore anglais sous le titre *Babes in the Woods* et de *Hänsel und Gretel* (Zipes 2010 : pp. 195-196) : il y a là une sorcière poussée dans le feu, ainsi que la fameuse maison en pain d'épices. En 1921, un autre court-métrage allemand voit le jour (https://www.filmportal.de/film/haensel-und-gretel_fbe96c2928894b278a829d8990d7f5c0). En 1923, l'adaptation américaine d'Alfred J. Goulding introduit elle aussi quelques accents de nouveauté, dont un géant (<https://www.imdb.com/title/tt0014114/>). En 1924, il y a une autre tentative allemande de faire un film inspiré de *Hänsel und Gretel*. Toutes ces réalisations diverses ont à la fois un intérêt historico-archéologique et esthétique, et de plus elles témoignent aussi de la fascination que l'histoire des deux enfants aux prises avec la méchante sorcière peut exercer sur les lecteurs et les spectateurs.

Mais c'est seulement le film parlant qui permet aux interprétations les plus diverses du conte de Grimm de se développer pleinement, dans leur rapport plus ou moins étroit avec le texte d'origine. De plus, le parlant permet l'utilisation d'un fond musical et les réalisateurs commencent à prendre chez Humperdinck non seulement la trame du libretto, mais aussi la musique. Ray Harryhausen lance, en 1951, une animation stop-motion du conte, qui est raconté en voix off, respectant les grandes lignes de l'histoire, mais avec une simplification qui en change quelque peu la portée : le père n'est pas marié, et les enfants partent en forêt de leur plein gré, après avoir renversé par mégarde une cruche contenant le lait pour le dîner. Ils se sentent coupables et veulent cueillir des baies pour assurer une quelconque nourriture à la famille. La rencontre avec la sorcière est classique, sauf que l'aspect cannibale est atténué. En effet,

celle-ci attrape des enfants afin de les transformer en pain d'épices, non pas en vue de manger leur chair. Tous ces éléments, bien sûr, proviennent de l'opéra de Humperdinck. Dans le film de Harryhausen, quand Gretel tue la sorcière, tout l'enchantement qui pesait sur la forêt se rompt et les animaux, en la personne d'un lapin blanc, viennent en remercier les deux enfants. Le lapin leur montre l'endroit où la sorcière a caché ses trésors. Ébahis devant un grand coffre à bijoux, Hansel et Gretel sont trouvés par leur père parti les chercher dans le bois.

En 1954, John Paul et Michael Myerberger prennent comme point de départ l'opéra de Humperdinck pour un film musical et éducatif, en animation stop-motion, avec des chansons adaptés par Franz Allers et devenues de grand succès : *Hansel and Gretel. An Opera Fantasy* (<https://www.youtube.com/watch?v=G1eaCHlCeBU>). Le film, préféré du grand public, a souvent passé sur les chaînes de télévision américaines lors des fêtes de Noël. « The child eating witch » règne sur un domaine de fantaisie, avec des chouettes, des grenouilles colorées en pain d'épices et un chat, toutes ces bêtes ne pouvant pas manquer de la ménagerie de la sorcière. La figure de la sorcière a quelque chose de sinistre : elle est maigre et osseuse, avec un nez long et mobile, de grands yeux globuleux, et chante d'une voix très aiguë qui fait frémir. Elle ne se donne pas la peine d'être insidieuse comme dans le conte, mais, en transposant sur ce point aussi le libretto de l'opéra, elle attache tout de suite Hansel avec une corde magique. Quand on lui pose des questions sur son identité, elle se recommande comme « Rosina Ruby Lips » (elle a les lèvres cerclées de rouge), ce qui contraste de manière évidente avec sa laideur et sa bouche édentée, mais fait une paire chromatique intéressante avec le fichu violet qu'elle porte sur la tête. Rosina est une grande spécialiste des enchantements et elle sait envoûter ses victimes par la parole et par ses incantations : « Hocus pocus/ Malus locus », dit-elle en enfermant Hansel dans la cage. Pour le sacrifice des enfants, elle se met en grande tenue, mais elle sera sacrifiée à leur place, car Hansel – libéré par Gretel de sa prison – aide sa sœur à pousser la sorcière dans le four brûlant. Ce film se distingue par un portrait convaincant de la sorcière, qui ne manquera pas de toucher encore émotionnellement les spectateurs à l'avenir.

Toujours en 1954, le réalisateur allemand Walter Janssen propose au public une adaptation intéressante⁹. Le film dépeint une

famille unie, qui traite sa pauvreté avec un certain sens de l'humour mais aussi avec résignation religieuse et soumission pieuse aux volontés de Dieu. Lors d'un maigre dîner en famille, le père évoque la légende d'une « böse Hexe » qui habiterait au plus profond de la forêt et qui serait en possession de nombreuses richesses. Beaucoup sont allés chercher ces trésors, mais personne n'en est revenu. Hansel commence à rêver d'y aller, en affirmant qu'il n'a pas peur de la sorcière. De même le père qui, s'ils trouvaient la maison de la sorcière, pourrait s'acheter du tabac turc et bien d'autres choses encore ! Les enfants sont envoyés se coucher, alors qu'on frappe à la porte : c'est le propriétaire qui réclame son loyer et qui les menace d'expulsion s'ils ne paient pas dans une semaine. C'est ce qui provoque une décision héroïque de la part des enfants : une fois que les adultes sont couchés, ils vont partir en forêt, à la recherche de la sorcière et de ses trésors. Un ours, cependant, leur fait peur et ils rentrent à la maison sans que les parents s'aperçoivent de leur départ.

La deuxième fois, même si c'est l'hiver et que la neige est épaisse, c'est la bonne, car les parents ne trouvent toujours pas de moyens pour payer le loyer et veulent partir chercher du travail ailleurs, donc les enfants s'en vont de nouveau en forêt. La sorcière est, au premier abord, une vieille dame ingénue qui porte un fichu rouge sur la tête et – quand elle invite les enfants à entrer dans sa maison de sucreries – elle leur parle en vers. Même assis à table, Hansel et Gretel ne se doutent pas que celle qui fait mijoter un philtre verdâtre dans une casserole est bien une « Hexe ». Quand elle fait venir deux lits douilletts par un simple tournemain, on peut encore penser que sa magie est bénéfique, mais tous les doutes sont levés à l'emprisonnement de Hansel dans une cage très étroite, verticale. Quand la sorcière est poussée dans le four, un vent terrible se lève, qui emporte sa maison avec tout ce qu'elle contient. C'est ainsi que les enfants découvrent une cave très profonde, dans laquelle ils descendent sur une longue échelle et finissent par trouver le trésor de la sorcière. Une colombe blanche semble leur montrer le chemin du retour, jusqu'à ce qu'ils trouvent les cailloux par terre. Ils arrivent chez eux en même temps que le propriétaire, qu'ils comblent de bijoux, et tirent leur famille de la misère pour toujours étant – au fond – plus mûrs et chanceux que les adultes qui ne pouvaient pas joindre les deux bouts.

Une animation bidimensionnelle, en silhouettes, présente une version de Hansel

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=AWcbQDPOWRM>

and Gretel en noir et blanc, narrée en voix off, sur fond musical instrumental. Le film est signé par Lotte Reininger et date de 1955, étant une production américaine. Les enfants aimeraient aller jouer dans les prés et la mère se montre très concernée par les dangers qu'ils pourraient courir. Quand, enfin, elle est d'accord, ils prennent du bon temps, cueillant des fleurs et poursuivant des papillons, sans penser aux avertissements de la mère. Se mettant à poursuivre un écureuil, ils s'enfoncent dans la forêt, se perdent et arrivent à la maison de la sorcière. La silhouette noire de la sorcière, réduite à des courbes et à des angles, a quelque chose d'inquiétant. À l'aide du même écureuil qui les avait conduits en forêt, ainsi qu'à l'aide d'une oie que la sorcière engraisait dans la même cage que Hansel, les enfants réussissent à voler le bâton magique de la sorcière et à le casser en deux : elle se fragmente alors en de nombreuses petites pièces et la maison en pain d'épices disparaît. L'écureuil conduit alors Hansel, Gretel et l'oie vers la maison, au grand bonheur des parents. Un petit chevreuil s'ajoute aussi à l'expédition, pour une fin mièvre et tranquillisante.

Tom Davenport, dans *Hansel and Gretel. An Appalachian Version* (1975), propose une transposition fidèle du conte des Grimm, dans les paysages sauvages des Blue Ridge Mountains¹⁰. La mère et la méchante sorcière sont jouées par la même actrice, aigre, maigre, méchante, mais une voix off prend bien la peine de nous dire que ce n'est pas la vraie mère des deux enfants (Zipes 2010 : p. 98). Le texte est scrupuleusement transcrit à l'écran, avec à peine quelques petites variations, dont la musique country qui est censée recréer l'atmosphère rurale américaine. La sorcière porte une robe noire en haut, jusqu'aux genoux, et colorée en bas, en orange et violet, alors que son visage avec le nez crochu semble figé dans du plâtre et en quelque sorte masculinisé. Sa voix aiguë est – au fond – traditionnellement spécifique d'une sorcière et sa perruque grise, laineuse, ébouriffée, complète cette apparence réussie, mais complètement dépourvue d'originalité.

En 1982, James Frawley réalise sa propre vision de Hansel and Gretel, dans la série *The Faerie Tale Theatre*. Malgré la critique de Jack Zipes, qui trouve que c'est seulement un prétexte pour étaler des vedettes hollywoodiennes, dont Joan Collins (Zipes 2010 : p. 199), il me semble que l'on pourrait trouver des aspects à retenir, dans ce film qui revient au texte des Frères Grimm. Avant de

discuter ces aspects, précisons seulement que, si Jack Zipes donne comme année de réalisation 1982, le réseau Imdb retient – pour sa part – 1983¹¹. Tout d'abord, du film de Frawley, retenons la conduite de la marâtre, qui persécute les enfants et même leur vole la pauvre part de nourriture qui leur revient. De plus, je trouve la scène de l'argumentation de la marâtre, afin de persuader le père d'emmenner les enfants en forêt, bien construite et convaincante du point de vue psychologique. Bien entendu, il y a l'argument de la disette, mais ce n'est pas suffisant pour persuader le père à faire quelque chose qui est contre nature et contre ses principes (il apparaît comme un homme très religieux, quoique simple d'esprit). Alors, la marâtre invoque une opportunité qui est ridicule, à force d'être improbable dans la réalité : elle dit au mari que c'est bien d'abandonner les enfants, pour leur bien. Ainsi, un homme riche, peut-être un prince, pourra les trouver et prendre soin d'eux (à un niveau de jeu méta-textuel, il s'agit là d'un schéma qu'on retrouve dans bien d'autres contes, dont celui qui se trouve dans Stăncescu 1970, et qui commence exactement comme *Hänsel und Gretel*, ou bien dans une autre variante du conte des Grimm). De plus, la marâtre attaque le père aussi sur le plan de la sexualité, en lui disant que – une fois débarrassés des enfants – ils pourront de nouveau faire « du bruit » la nuit et que, après la fin de la famine, ils pourront faire autant d'enfants qu'ils veulent.

Le portrait de la sorcière, qui – tout comme la marâtre – est incarnée par la même Joan Collins, n'apporte rien sur le plan physique, où on a le même visage verdâtre et le nez crochu, alors que sur le plan moral Frawley introduit quelques accents intéressants. La sorcière fait preuve d'une grande perversité, mais aussi d'une certaine spontanéité dans le mal. Un dialogue entre Gretel et la vieille mégère la montre dans toute la splendeur de sa méchanceté : cette dernière propose à la fillette blonde et innocente de lui donner à goûter des morceaux d'un garçon qu'elle veut faire cuire le matin même. Devant l'expression horrifiée de Gretel, la sorcière affirme que – de toute manière – elle ne lui aurait rien donné et part dans une crise de rire aigu et méchant ! Ensuite, après qu'elle mange le garçon bien gras, elle veut apprendre à Gretel comment transformer le cœur d'un enfant en pain d'épices, ce à quoi la petite fille répond qu'elle aimerait plutôt apprendre à lire. La sorcière montre quand même le déroulement de

¹⁰(<https://archive.org/details/hanselandgretelanappalachianversion>)

¹¹<https://www.imdb.com/title/tt0122098/>

l'opération : elle place le cœur du petit garçon dans une pâte qu'elle fait couler dans un moule et – après cuisson – on a devant les yeux un joli enfant en pain d'épices, qui prend place dans la galerie des autres trophées entourant la maison de la forêt. Menacés par la sorcière, Hansel et Gretel décident de ne pas grossir et de ne pas céder à la tentation de manger. En cachette, la nourriture de Hansel est menée en forêt et enterrée, mais Gretel y goûte quand même. Devant son frère, qui le lui reproche, elle se justifie par le fait qu'elle a faim et qu'elle ne cesse de sentir la nourriture à longueur de journée, en aidant la sorcière à cuisiner. Au fond, faire la cuisine est la grande passion de la sorcière, ce qu'elle résume par une phrase qui dit bien sa nature monstrueuse : « Cooking and killing, killing and cooking, oh, it's a lovely life! »

Vu que c'est un film de famille, cette variante de Hansel et Gretel accorde une grande importance au religieux : on l'a remarqué dans le cas du père, qui remercie Dieu même pour leurs maigres repas, alors que Gretel ne manque pas de prier juste avant le moment final, où la sorcière s'apprête à faire cuire son frère. La vieille opposition entre le sacré licite et illicite refait surface ici, mais c'est une des rares variantes de Hansel et Gretel qui mise là-dessus, le conte proposant – au fond – une solution plus pratique, plus concrète, plus paysanne du conflit. Après que Gretel réussit à pousser la méchante sorcière au four, les enfants redeviennent des êtres humains et la seule statue en pain d'épices qui reste est celle de la vieille femme. Tout le monde s'enfuit et Hansel et Gretel retournent chez leur père, sans avoir pris les bijoux et les trésors de la sorcière, dont – d'ailleurs – il n'est même pas fait mention. Cette fin plutôt mièvre gâche un film qui aura su montrer, en cours de route, quelques qualités à retenir.

En 1987, Len Talan lance une adaptation intéressante de Hansel and Gretel, qui – comme tout film américain qui se respecte – se fonde plutôt sur Humperdinck que sur le texte des Grimm. Hansel et Gretel sont deux gentils enfants qui vivent avec leurs parents à l'orée de la forêt. Ils sont espiègles, ce qui provoque souvent la colère de la mère (biologique, ici), alors que le père est plus accommodant. La disette de la famille est extrême et ce sont seulement quelques surprises qui l'interrompent. Ainsi, un beau jour un voisin apporte du lait et des œufs, dont la mère fait un flan. Hansel, par mégarde, laisse entrer l'âne Duncan dans la maison. La gentille bête blanche mange le flan et renverse la jarre de lait, ce qui fait que la mère envoie les enfants cueillir des baies pour le repas du soir. Des

corneilles mangent les bonbons (pas très « bons », car donnés par un méchant boulanger) qui devraient marquer le chemin et les enfants se trouvent captifs dans les dangereux bois du nord. La maison de la sorcière, pimpante et luisante, est, en fait, un leurre, ainsi que l'apparente gentillesse de cette grand-mère à la vue basse et au nez crochu. En fait, son art consiste à transformer les enfants en des sortes de statues de pain d'épices, qui jalonnent le chemin menant à sa maison. Quand c'est le tour de Hansel d'être soumis au procédé magique, Gretel casse le lorgnon de la sorcière et vole son bâton magique, avec lequel elle la plonge dans un chaudron, puis dans le four où elle brûle. Cela rompt l'enchantement et quelques gentils enfants sont libérés, s'éloignant tous de la maison magique qui est en train de fondre. En chemin, Hansel et Gretel retrouvent leur père, parti à leur recherche et, à ce moment-là, le bâton magique se transforme en argent, ce qui les aidera à surmonter pour toujours la pauvreté. Le film finit sur les retrouvailles de la famille, dans un parfait happy end. Le film de Len Talan est correct et agréable à regarder, d'autant plus qu'il est ponctué par la musique de l'opéra de Humperdinck.

Le dernier film à discuter dans cette première partie du présent article est Hansel and Gretel de Gary Tunncliffe (2002). Jack Zipes le considère comme « the most stupid of all the comic versions [...] which poorly resembles a fractured fairy tale that turned all the traditional motifs inside out » (Zipes 2010 : p. 199). Dans ce jugement tranchant, il y a beaucoup de vérité : tout ce qui est nécessaire ici, c'est d'y apporter quelques nuances. Le point de départ du film est constitué par une situation qui ressemble à celle de beaucoup de contes. Deux enfants sont orphelins de mère et ne peuvent pas s'endormir ; alors, le père leur lit une histoire d'un livre gros et poussiéreux qu'il trouve par hasard dans leur chambre. C'est l'histoire de Hansel et Gretel, telle qu'on la trouve chez Grimm, mais avec quelques personnages supplémentaires, qui viennent de l'opéra de Humperdinck, notamment le Marchand de sable ou la Fée, affublés de costumes très bariolés et bien ridicules. Le Marchand de sable porte une redingote multicolore, tandis que la Fée a des pantalons courts roses et une blouse serrée, destinés à mettre en évidence qu'elle est sexy. D'autres personnages viennent d'autres contes, comme le troll ou l'homme noir. Le scénario est mal ficelé, les dialogues niais, l'humour prévisible, mais le film peut toujours être regardé avec quelque profit, ne serait-ce que pour analyser dans un large

contexte comparatif les figures les plus significatives.

La marâtre (Delta Burke) est pulpeuse, vaniteuse et méchante ; elle se sert de ses attraits afin de convaincre le père d'aller en ville pour vendre le collier de la mère morte. Pendant son absence, elle profite de la situation pour mener les enfants en forêt, attachés comme des bêtes et – se rendant compte de leur stratégie des pierres parsemées le long du chemin – elle les prend une à une. Ne rentrant plus à la maison après cela, elle vit chez un troll qu'elle exploite, en l'obligeant de lui faire à manger et de la servir. À la fin, elle arrive à la maison vide de la sorcière, qu'elle occupe, et l'on devine qu'elle assumera entièrement le rôle de la disparue, puisque son caractère l'y prédispose. Quant à la sorcière (Lynn Redgrave), elle joue son rôle avec son apparence de dame distinguée, mais aigrie et méchante, et ce n'est qu'au moment où Gretel brise un miroir argenté, qui pend au mur, qu'elle se transforme en sorcière classique, à visage vert et à nez crochu, par référence au Magicien d'Oz et à d'autres films de la tradition sorcellique. Elle sera tuée par Gretel, avec l'aide précieuse du Marchand de sable et de la Fée. Dans ce film, l'excès de nourriture tend à être satirisé, tout d'abord dans le cas des enfants qui, affamés, mangent comme des cochons quand ils arrivent chez la sorcière. Les conséquences en sont terribles : après la mort de la vieille, le Marchand de sable sort de la cage une boule informe qu'il roule par terre. C'est Hansel, qui a trop grossi. Pour ce qui est de la sorcière, on satirise son appétit cannibale, non sans ce qui est peut-être la seule blague réussie de ce film. Quand elle tâte la main du garçon, auquel un corbeau parlant – qui est leur ami – a volé l'os de poulet, elle dit, très satisfaite : « C'est le moment des fèves et d'un bon vin ». Après cela, elle fait des bruits gloutons avec les lèvres. Les spectateurs avisés reconnaissent ici un renvoi au Silence des agneaux (1991) et à la fameuse phrase de Hannibal Lecter : « I ate his liver with some fava beans and a nice Chianti! »

Beaucoup d'adaptations américaines de cette catégorie des films pour les enfants et les familles semblent se copier les unes les autres, de plusieurs points de vue, surtout au niveau du sous-bassement idéologique, ou bien au niveau d'un certain puritanisme. De plus, il faudrait souligner un aspect que je qualifierais de constitution d'un motif narratif (et visuel) spécifique et qui plonge ses racines dans l'opéra de Humperdinck et dans le film de Dawley, celui de 1909 : les enfants transformés

en pain d'épices et libérés par Hansel et Gretel. On le trouve encore chez Harryhausen en 1951, chez Frawley en 1982, ou bien chez Len Talan en 1987. Ceci montre, entre autres, comment les variantes filmiques des contes de fées peuvent enrichir et diffuser le répertoire des motifs narratifs.

Dans l'ancre de la sorcière : jouer avec les significations et manipuler le(s) sens

Avant de décrire et de commenter des films plus osés, c'est-à-dire qui sont plus ou moins « infidèles » par rapport au texte-source, celui des Grimm, il faut faire quelques précisions sur ce qu'une adaptation fidèle peut vouloir signifier. Dans notre cas, je crois que quelques critères peuvent être retenus. Une adaptation fidèle suit la ligne narrative de Hänsel und Gretel, avec le respect de la succession des moments principaux : situation principale avec détresse de la famille, enfants menés (ou envoyés) dans la forêt, l'arrivée à la maison de la sorcière, le désir de tuer et de faire cuire le garçon, la ruse de Gretel qui leur permet de s'échapper et de retrouver leur famille. Une adaptation fidèle peut introduire des détails qui n'existent pas chez les Grimm, mais qui ne sont pas non plus essentiels à la mécanique du conte. Une adaptation fidèle respecte le schéma des personnages, sans introduire des personnages nouveaux essentiels (plutôt épisodiques, secondaires). Une adaptation fidèle n'introduit pas de significations et symboles autres que ceux qui pourraient être lisibles et transparents pour les enfants, qui sont le public de prédilection pour une telle réalisation filmique, tout comme ils sont les personnages principaux du conte. À l'inverse, une adaptation infidèle, créative, a des caractéristiques tout à fait opposées par rapport à celles qui ont été définies dans les lignes précédentes. L'enjeu principal de ces adaptations, c'est de jouer avec les significations dégagées chez les Grimm, de déplacer ou de changer le sens des éléments symboliques qu'on peut y trouver et – surtout – de manipuler l'imagination des spectateurs. Voyons donc plus bas quelques exemples d'adaptations « infidèles » !

*

Dans les années '80, Tim Burton, le grand réalisateur, entreprend un travail pour la télévision sur Hansel and Gretel¹². C'est un film très original réalisé pour Disney Channel en 1982, avec un budget de 166000 dollars, mais qui a eu le malheur de ne passer qu'une seule fois sur la chaîne qui l'avait commandé

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=qxK27IN1wys>

(Salisbury & Burton 2009 : pp. 55-59). Mais peut-être qu'en cela le film partage le sort de tous les chefs-d'œuvre qui parviennent tard à la connaissance du public, après avoir été bloqués en première instance. Il faut préciser que les sources ne s'accordent pas sur l'année de réalisation et de projection du film : Michelle Le Blanc et Colin Odell donnent 1982 pour la réalisation (Odell & Le Blanc 2005 : pp. 29-30), alors que Cheryl Hicks parle de 1983 et précise la date de projection : le 31 octobre 1983 (Hicks 2013 : p. 175). Alison MacMahan considère que le film a été réalisé en 1982 et projeté pour la fête de Halloween en 1984 (McMahan 2005 : pp. 45-46), tandis que les versions disponibles en ligne donnent soit 1982, soit 1983 (pour la projection). 1983 est l'année retenue par l'Imdb aussi¹³. Pour ce qui est du budget, toutes les sources, à une exception près – mais crédible (Salisbury & Burton 2009 : p. 55), donnent le chiffre de 116000 dollars. Comme mon objectif dans cet article n'est pas de trancher ces questions épineuses qui relèvent de l'histoire du cinéma et de la télévision, je m'en tiendrai à la dimension esthétique du film, ainsi qu'à son impact psychologique.

Au niveau de l'histoire, Burton respecte les grandes lignes narratives qu'il trouve chez les Grimm, tout en y introduisant quelques aspects très personnels : « J'ai été très fidèle au conte de fées, excepté le fait qu'il est joué par des Japonais. J'ai toujours été attiré par l'esthétique japonaise. J'ai grandi avec les films de Godzilla. Leur esthétique et leurs couleurs m'ont toujours attiré. Et puis ils faisaient intervenir des séquences d'arts martiaux, et j'aime les films d'arts martiaux. » (Salisbury & Burton 2009 : p. 56). *Hansel and Gretel* est donc joué par des acteurs japonais, non-professionnels, et – de plus – dans leur style de jeu on peut déceler l'influence du théâtre traditionnel japonais, jusqu'au point où la sorcière porte des vêtements spécifiques au Kabuki (McMahan 2005 : pp. 45-46). La confrontation finale entre les enfants et la sorcière se fait sur le mode des arts martiaux et c'est suite à un saut acrobatique raté que la vieille se retrouve dans le four qu'elle avait chauffé dans le but de faire rôtir le petit garçon.

Mais le film introduit d'autres nouveautés, en dehors du fait qu'il est joué par des Japonais. Tous ces changements se font de manière très subtile et opèrent des déplacements de significations assez profonds. Dans le couple du père et de la mère, Burton exagère les traits de personnalité fixés par la

tradition. Ainsi, la gentillesse et la faiblesse du père sont exagérées, alors que la mère est beaucoup plus méchante, plus hautaine et plus hypocrite que l'on pourrait s'y attendre. Le père n'est plus un bûcheron qui est obligé d'entreprendre de rudes travaux dans la forêt, mais bien un fabricant de jouets (en bois !), ce qui le rapproche énormément de l'univers de l'enfance. La figure de la mère est tellement noire ici, que Burton l'assimile à la sorcière : d'ailleurs, les deux rôles sont joués par Michael Yama, un homme (les rôles féminins joués par des hommes sont courants dans le Nô et le Kabuki). Au fond, Tim Burton ne fait que retrouver à travers son film – peut-être consciemment, peut-être inconsciemment – un problème qui existait chez les Grimm et qui a été résolu d'une manière bien étrange. En 1812, lors de la première édition des contes, dans *Dame Holle* (KHM 24), *Hansel et Gretel* (KHM 15) et *Blancheneige* (KHM 53), ce sont les mères biologiques qui sont les adversaires des enfants, alors que dans les éditions ultérieures elles se transforment peu à peu en marâtres, sous la pression d'une idéologie bourgeoise d'origine rousseauiste, qui ne pouvait pas accepter la méchanceté absolue dont ces personnages féminins faisaient preuve envers leur progéniture. Le principal responsable de cette transformation est Wilhelm Grimm, surtout en ce qui concerne *Hänsel und Gretel* où, à la base, il s'agit bien de la mère biologique des enfants et il n'existe aucune version populaire du conte qui fasse mention d'une marâtre (Blaha-Peillex 2006 : pp. 43-44).

Chez Tim Burton, en tant que sorcière, Michael Yama campe un personnage très intéressant. Elle porte une longue robe noire décorée d'étoiles et d'autres figures blanches, alors que sa tête est couverte du chapeau pointu classique, de la même couleur que la robe. Son visage, comme celui des acteurs japonais, est enduit d'un maquillage de couleur blanche, sur lequel détonent les lèvres d'un rouge intense, et la sorcière porte des lunettes noires, afin qu'on ne puisse pas voir ses yeux. Le nez crochu auquel on s'attendrait est remplacé par un bonbon bicolore, rouge et blanc, et la sorcière porte à la main un bâton qui est un double parfait de son nez. Sa voix mielleuse du début, dans laquelle percent des tons criards, est vite remplacée par des cris, des hurlements et des ricanements.

La torture la plus terrible que doit supporter le pauvre Hansel vient après la première nuit passée dans les « marshmallow beds » de la maison de la sorcière. Il se

¹³ <https://www.imdb.com/title/tt0249567/>

retrouve dans une chambre vide, qui est en quelque sorte sa prison, et tout d'un coup un bonhomme de pain d'épices qui a la parfaite apparence bariolée d'un clown fait son apparition, demandant au petit garçon – d'une manière obséquieuse et insidieuse – de le manger. Après des hésitations, Hansel finit par manger progressivement le bonhomme et c'est une scène qui, si elle ne respire pas l'horreur dans le sens pur du terme, plonge au moins le spectateur en plein cœur de l'Unheimlich. Il ne faut pas oublier, à ce propos, la fréquence du clown en tant que personnage des films d'horreur !

Tim Burton a réalisé son film avec une grande liberté d'improvisation visuelle, mais aussi avec une grande attention : « Nous avons des projections frontales, de l'animation image par image, tous les types d'effets spéciaux connus », mais réalisés d'une manière « sommaire » (Salisbury & Burton 2009 : p. 58), expérimentale et artisanale, ce qui donne un cachet de grande originalité au film. Puisque c'est le premier film que Tim Burton a fait avec des acteurs, il a eu tendance à leur imposer un style de jeu proche des films d'animation, dans lesquels il avait déjà une certaine expérience. Hansel and Gretel apporte un univers à part, largement inspiré de celui du théâtre, au niveau des décors, qui sont hautement symboliques, aux antipodes du réalisme. Tout rappelle les toiles peintes qui servaient de décors dans le théâtre du 19^{ème} siècle. La musique de piano, omniprésente, combinée avec des bruitages savants, souligne encore plus l'esthétique antiréaliste de Burton. Les couleurs lumineuses, criardes, puissantes, contribuent à l'impression du spectateur d'être plongé dans un univers factice, de pure fantaisie, mais il faut dire que Tim Burton sait trouver d'étranges harmonies chromatiques. Un certain kitsch assumé, mis en perspective, voire subtilement ironisé, n'est pas absent de cette réalisation. Au fond, il faut lire Hansel and Gretel de Tim Burton au second degré, et ce genre de lecture est encouragé par les répliques, qui sont pleines de sous-entendus, d'allusions culturelles et de glissements sémiotiques, ce qui ne peut manquer de produire l'émerveillement et l'amusement des spectateurs avertis.

Hansel and Gretel trace pour Tim Burton une voie fertile, dans laquelle le réalisateur s'engage encore avec d'autres films de sorcellerie, qui gardent des traces (esthétiques) de cette expérience inaugurale : *Beetlejuice* (1988), *Sleepy Hollow* (1999), *Big Fish* (2003) ou bien *Dark Shadows* (2012). La

représentation de la sorcellerie serait-elle une constante de l'œuvre filmique de Burton ? Puisque tel est le cas, cela mériterait une investigation étendue, à entreprendre ultérieurement dans une étude à part.

*

L'adaptation télévisuelle italienne de 1990, réalisée par Giovanni Simonelli et produite par Lucio Fulci¹⁴ fait honte à la grande tradition du film d'horreur italien. C'est un film linéaire, banal, dont l'histoire peut être résumée facilement : Hansel et Gretel n'arrivent pas chez une sorcière qui voudrait les cuire et les manger, mais sont enlevés par une femme nommée Solange qui est à la tête d'un groupe infractionnel qui fait du trafic d'organes. Les deux frères sont sacrifiés mais reviennent sous forme de spectres et tuent tous ceux qui leur ont fait du mal, en les regardant avec des yeux fixes qui se cernent de rouge, à commencer par leur père, qui les vendus à la sinistre organisation (mauvais père ; peut-être même pas géniteur biologique). Il n'y a pas d'intérêt narratif, les personnages sont mal introduits dans l'action et ils n'ont pas de consistance psychologique, les dialogues sont creux et pleins d'inanités. Dans l'ensemble du film, j'ai quand même pu relever quelques allusions à la sorcellerie dans le discours des personnages, mais ce n'est pas assez pour affirmer que c'est là un thème important dans cette réécriture naïve du conte. À la min. 49.20-49.28, le procureur qui enquête les morts suspectes veut une explication rationnelle car il y a « gente che non crede ai fantasmi, alle streghe ». À la min. 54.15, la détective Silvia, qui communique avec les enfants et sait ce qui se passe réellement, prévient le commissaire Roy, son chef direct, que, même si elle est à moitié brésilienne, il ne faut pas qu'il pense au « macumba ». Plus tard, à 1.13.05, Roy – qui n'a pas voulu croire Silvia – change d'avis et affirme : « questa casa è chiaramente stregata », ceci étant la seule allusion au fait que la maison où se passe l'essentiel de l'action a quelque chose à voir avec la sorcellerie et avec la fameuse habitation de la sorcière du conte d'origine. Cette adaptation, pour mauvaise qu'elle soit, a mérité ce commentaire, car elle se revendique directement du conte, dont elle porte le titre : Hansel e Gretel.

Cette idée du trafic d'organes est reprise sur le plan du merveilleux dans la série Grimm, saison 1, épisode 10, intitulé *Organ Grind* (lancé le 3 février 2012). Nick Burkhardt, un Grimm, c'est-à-dire un être doué de pouvoirs surnaturels, capable de protéger les humains

¹⁴ <https://www.dailymotion.com/video/x4jz7j5>

des menaces que les Wesen (esprits méchants, diaboliques) font peser sur eux, tombe sur une bien curieuse affaire. Des enfants des rues sont enlevés par des Geier (esprits qui ont des têtes de vautour et qui sont très agressifs), leurs organes sont arrachés et les corps jetés dans une grande fosse où crépitent des flammes énormes. Toute cette affaire louche passe à travers une clinique qui semble tout à fait en règle mais dont le but est de vérifier l'état de santé des jeunes vagabonds : ils ne doivent pas avoir des maladies ou être séropositifs. Après le bilan, ils sont enlevés directement de la rue, emmenés dans une maison isolée dans la forêt, on extirpe leurs organes et ceux-ci sont séchés et utilisés pour la fabrication de poudres à valeur magique, notamment aphrodisiaque. Il paraît même que cela marche très bien, avec des effets visibles ! Un beau jour, vient le tour de Gracie et de son frère Hansen d'être enlevés, mais il se trouve que le jeune homme a autour du cou un collier de petites coquilles fabriqué par sa sœur (car c'est de ça qu'elle vit). Alors, il arrache le collier et laisse tomber les coquilles une à une par terre, ce qui permettra au détective Burkhardt de les trouver et de les sauver. Nick a une confrontation finale avec une femme-Geier, Dr. Levine, qui est à la tête du réseau et effectue les opérations avec un plaisir sadique, et c'est au cours de la lutte que celle-ci tombera – sorcière moderne et effrayante – dans le feu préparé pour calciner les restes de ses victimes innocentes. L'épisode discuté ici se revendique ouvertement de Hänsel und Gretel non seulement par les détails mis en évidence plus haut, mais aussi par la citation qui l'ouvre (ça, c'est une habitude intertextuelle de la série) : « We shall see the crumbs of bread... and they will show us our way home again. »

*

Buffy the Vampire Slayer, série télévisée à grand succès, dans sa saison 3, épisode 11 – Gingerbread (1999), retravaille la matière de Hänsel und Gretel (Tresca 2014 : pp. 76-78 ; Stafford 2007 : pp. 198-199), dans un sens assez intéressant, pas forcément d'un point de vue narratif, mais plutôt du point de vue des considérations « philosophiques » (Wilcox 2005 ; Kaveney 2004) qui sont faites à propos de l'histoire d'origine. Un beau soir, Buffy et sa mère découvrent les cadavres de deux enfants inconnus, portant des marques étranges sur la main, qui s'avèrent être des signes magiques. Tout le monde lance sa croisade pour apprendre qui a pu commettre une action aussi repoussante. La police, les bourgeois bien-pensants de Sunnydale et – bien entendu – les « slayers » mènent leurs propres enquêtes et prennent des mesures. Les

soupons tombent sur des sorcières qui, soi-disant, seraient à l'œuvre pour faire le mal. C'est ici que se produit un tournant surprenant de l'histoire. Buffy et ses amis veulent apporter la lumière dans cette affaire ténébreuse et entreprennent des recherches sur l'identité des deux enfants. Aidés par Giles, membre du Watcher's Council, ils découvrent des récurrences choquantes : tous les cinquante ans, on a rapporté la mort bizarre de deux enfants, qui semblent être toujours les mêmes. Cela mène les chercheurs jusqu'en 1649, quand un clerc qui vivait près de la Forêt Noire rapporte qu'il a trouvé le corps de deux enfants, Gretta Strauss, 6 ans, et Hans Strauss, 8 ans. À ce propos, Giles évoque pour ses amis une « French theory », soutenue par quelques folkloristes, selon laquelle les histoires auraient des antécédents concrets, ce qui leur fait tirer une conclusion : « Fairy tales are real. » De là à dire que Hansel et Gretel seraient rentrés à la maison pour raconter à tous l'histoire de la méchante sorcière, il n'y a qu'un pas, aisément franchi par les investigateurs. C'est, entre autres, ce récit des rescapés qui aurait déclenché autrefois des chasses aux sorcières ! D'un autre côté, sur un plan parallèle de l'action, les deux enfants – qui sont les jouets d'un puissant démon capable de prendre possession de leurs corps – viennent hanter la mère de Buffy et lui commandent de tuer les « bad girls » par le feu, ce qui reproduit dans le présent des événements si fréquents dans le passé. L'action de ce démon – que Buffy tuera à la fin – consiste surtout à introduire la méfiance et la haine parmi les membres des communautés attaquées, ce qui les fait se déchirer et s'entre-tuer. Les victimes de cette chasse contemporaine sont trois jeunes filles, Buffy, Amy (sorcière qui se spécialise dans les « black arts ») et Willow (elle aussi sorcière, en effet, mais bonne), qui sont sur le point d'être immolées sur un bûcher fait des livres de magie, divination et sorcellerie expurgés de la bibliothèque du collège. Heureusement, l'intervention en force de Giles et Cordelia, secondés par Xander et Oz, permettra à Buffy et Willow d'agir encore contre les forces du mal pendant quatre longues saisons, avec de nombreux rebondissements. Dans l'épisode Gingerbread, les sorcières agissent notamment pour contrecarrer les forces du mal (Buffy et Willow), mais montrent aussi une puissance de métamorphose extraordinaire, qui vient d'Hécate (Amy, qui se transforme en rat pour échapper au feu). Ce qui reste dans une lumière ambiguë dans cet épisode de Buffy, c'est si Hansel et Gretel ont été vraiment tués lors d'un rituel accompli par les sorcières (on

le suggère à maintes reprises, sans mettre le point sur le i).

*

Un film coréen de Yim Phil-sung, Hansel et Gretel (2007), propose aux spectateurs une retranscription très personnelle du conte des Frères Grimm. Dans le pré-générique, on découvre un jeune homme qui semble courir, dérouté, entre les arbres d'une forêt, comme s'il essayait par tous les moyens de trouver son chemin et on entend une voix off, la sienne, disant – entre autres : « tout commence dans cette forêt obscure ». Le film raconte donc les aventures de ce jeune homme, Eun-soo (Chun Jung-myung), qui se retrouve au sein d'une forêt mystérieuse suite à un accident de voiture. Après avoir rencontré une jeune fille, il se laisse conduire à une maison située dans une clairière, où habitent trois enfants et leurs parents. C'est un univers capitonné, bien rangé, où tout semble sortir directement d'un conte de fées, surtout les couleurs très vives, criardes même, semblables à ce qu'on peut trouver dans le film de Tim Burton, que le réalisateur coréen connaissait sans doute. Mais, presque tout de suite, cet univers montre des dessous inquiétants, dont l'horreur va s'accroître au fur et à mesure de l'avancement de l'action. Le téléphone portable d'Eun-soo n'a pas de couverture, les montres ne fonctionnent pas et – surtout – il n'y a pas de sortie de cette forêt ensorcelée, car les chemins ramènent toujours celui qui veut s'enfuir près de la maison. De plus, peu à peu, grâce à des indices, Eun-soo découvre que les deux adultes ne sont pas les parents des enfants, mais bien des jouets de leur désir d'avoir une famille. Tous les adultes que les trois enfants voudraient garder près d'eux en tant que parents finissent par s'enfuir et mourir, ou bien par être transformés en poupées géantes, qui se cassent facilement. Deux couples d'adultes subissent ce sort malheureux sous les yeux des spectateurs : un couple normal et un autre, qui semble formé d'un tueur d'enfants et d'une femme belle et bizarre, souvent habillée de noir. En explorant en profondeur le monde malsain des trois enfants, Eun-soo se rend compte qu'ils ont vécu dans la même maison dans les années '60, car il découvre leurs actes de naissance. À l'époque, c'était un orphelinat régi par un homme violent, qui ruait de coups les garçons et violait les filles, tout en les affamant et en les humiliant. Cet homme, qu'on ne voit qu'en contre-jour, est nommé « père », ce qui renvoie à la fois à l'idée de paternité et au fait qu'il s'agit d'un homme d'Église, qui a plusieurs enfants sous sa garde. C'est suite à ce traumatisme d'enfance que les trois enfants de notre histoire décident de se

venger contre les adultes, surtout que Manbok, le garçon, découvre en soi le pouvoir, magique, de transposer ses désirs en réalité, qu'il s'agisse du désir de manger à satiété des gâteaux, ou bien du désir de se venger contre ceux qui lui font du mal. À la fin, après avoir brûlé le cahier dans lequel les enfants avaient écrit son histoire, en essayant de faire de lui un « oncle », Eun-soo réussit à retrouver sa liberté, en retournant près de sa femme et de son enfant, mais non sans trouver des signes conformément auxquels ce qu'il a vécu est bel et bien réel.

L'histoire racontée par Yim Phil-sung est au fond « the most chilling and relentless critique of adult abandonment and abuse of children » (Zipes 2010 : p. 203), parmi toutes les variantes filmiques de Hansel et Gretel. Mais que reste-t-il ici du conte original ? Quels sont les éléments qui subsistent ? Tout d'abord la forêt, où se trouve la maison, et qui est un vrai espace magique. Yim Phil-sung sait créer une atmosphère étrange, en montrant comment les saisons se chevauchent dans cette forêt, comment les arbres semblent doués d'une vie surnaturelle, comment les chemins se perdent en s'entrecroisant. Parmi toutes les forêts créées à l'écran pour Hansel et Gretel, c'est sans aucun doute la plus inquiétante et tout tient à la seule maîtrise de la caméra, en dehors d'effets spéciaux élaborés. Dans la maison, l'abondance de sucreries et de gâteaux renvoie à la maison que Hansel et Gretel, affamés, ont aperçue à travers les arbres. Il faut dire que cette maison recèle aussi des trésors d'une autre sorte, car les enfants ont l'habitude de garder les bijoux des adultes qu'ils éliminent.

De plus, l'histoire racontée dans le film de Yim Phil-sung se revendique ouvertement du conte des Frères Grimm, à partir du titre. Dans le monde diégétique, Eun-soo découvre un vieux livre illustré, en noir et blanc, qui raconte l'histoire de Hansel et Gretel. Ce livre a une grande signification : les trois enfants l'ont reçu un soir de Noël, alors que le « père » les a présentés devant une bienfaitrice de l'orphelinat et ce livre leur a enseigné comment punir les « méchants ». D'ailleurs, leur bourreau de l'orphelinat finit poussé dans le four, exactement comme la sorcière du conte. Lors de son aventure dans cet univers parallèle, Eun-soo apprend de la bouche de la plus petite que c'est justement ce livre qui les aide à accomplir leurs désirs, à vivre dans l'abondance, etc. Et, puisque j'ai mentionné la sorcière du conte, il faut souligner qu'elle est absente chez Yim Phil-sung et que la nature du mal est ici plus réelle, sociale, que magique. Néanmoins, le film coréen reste puissamment

ancré dans le fantastique, grâce aux pouvoirs surnaturels de Man-bok et à l'atmosphère psychédélique créée par le réalisateur.

*

Hansel and Gretel Get Baked (lancé le 19 février 2013) de Duane Journey – réalisateur et auteur de l'histoire – représente un recyclage réussi du conte classique, à mettre sur le même niveau que le film coréen, malgré quelques petits détails pas très intelligents, comme l'inclusion de zombies dans l'action¹⁵. Les deux frères sont ici des adolescents qui vivent dans une belle maison avec leurs parents, absents pour le week-end. Gretel se drogue en compagnie de son copain, Ashton, avec un nouveau type de marijuana qui a envahi le marché sous le nom de « Black Forest ». C'est ici une belle allusion aux Frères Grimm, car l'on sait l'importance de la forêt en général – et aussi de la Forêt Noire en particulier – dans leur univers imaginaire, en tant qu'espace de prédilection pour les anciennes initiations religieuses et pour le devenir du peuple allemand, mais aussi en tant que lieu d'origine de nombreux contes qu'ils ont publié (Depraz 2005 ; Zipes 2002 : pp. 65-69). « The Black Forest » relie le film de Duane Journey à Buffy..., qui situe l'origine de l'histoire de Hansel et Gretel près de la Forêt Noire, justement. Ashton et Gretel, après avoir fumé, vivent une expérience de synesthésies psychédéliques, contemplant les notes musicales, que Hansel, qui vient de rentrer à la maison, ne voit pas du tout. La conversation des trois jeunes porte sur les sucreries, le gâteau nommé Forêt Noire, le pain d'épices, etc. Ils se dirigent vers la cuisine et, pendant que Gretel se prépare à cuire du pain d'épices, Ashton se décide à aller chercher de la drogue, parce qu'il dispose d'un tuyau qu'un ami lui a refilé.

C'est le début d'une aventure terrible. Ashton arrive chez une vieille dame et, dans son salon, il découvre une maison en pain d'épices juste au moment où, après avoir un peu fumé, elle lui propose d'aller chercher des « sardines » pour apaiser sa faim. Quand il pose une demi-question qui suggère que la maison en pain d'épices pourrait être mangée à la place des sardines, la vieille se retourne brusquement et lui dit : « Don't touch my gingerbread house ! » C'est la chose à ne pas faire et Ashton la fait quand même, rompant un bout de la très jolie confection pâtissière. Quelle n'est pas sa surprise quand il découvre à l'intérieur des documents de l'entre-deux-guerres, surtout un livret militaire de la Wehrmacht ! À partir de cette découverte, on

pourrait penser que la sorcière est une ancienne nazie réfugiée aux États-Unis et vivant sous les dehors bénins d'une petite vieille inoffensive. D'ailleurs, ses méthodes sont bien celles du nazisme : dans la cave de sa maison, qui est un ancien crématorium, elle a tout un laboratoire sinistre, ainsi qu'une vaste et labyrinthique plantation de chanvre, qui remplace la forêt de l'histoire originale. De manière intéressante, dans le film de Duane Journey, il ne s'agit plus de la maison dans la forêt, mais bien de la forêt dans/ sous la maison. C'est dans les souterrains qu'Ashton sera mis en morceaux et mangé, après avoir été enduit d'une sauce destinée à rendre la viande meilleure. La sorcière s'amuse à le couper sur le vif, malgré ses cris et supplications, et elle va même jusqu'à goûter devant lui le rôti fraîchement sorti du four ou jusqu'à en nourrir son chien de garde, un doberman nommé Franz.

La motivation des crimes de la sorcière n'est pas ici en premier lieu culinaire/ alimentaire, comme chez la sorcière du conte des Grimm. En fait, ce que la sorcière veut par-dessus tout, c'est de boire le souffle vital des jeunes qui se risquent à entrer dans les ténèbres de sa maison. Elle prononce une formule magique, approche sa bouche de la bouche de sa victime et aspire sa jeunesse et sa force, retrouvant l'apparence d'une femme de quarante ans. On retrouve ici une contamination entre Hansel et Gretel et d'autres contes des Grimm, centrés autour de l'obsession de la beauté et de la jeunesse : Blanche-Neige, Raiponce, etc., mais aussi des rapports avec des histoires de sorcellerie et de démonisme comme celle de la fameuse tueuse de vierges du 17^{ème} siècle, Élisabeth Báthory. La sorcière, telle qu'elle est dépeinte dans ce film, est extraordinaire, même si elle respecte une typologie (vieille-jeune ; laide-atrayante) que j'ai eu l'occasion de développer ailleurs. C'est vrai que Lara Flynn Boyle fait un rôle remarquable, ce qui contribue à rendre cette sorcière extrêmement crédible. Elle a une violence qu'elle sait bien contenir, elle est pleine d'un humour sadique, libidineuse, ironique, puissante, sûre d'elle-même, et tout cela est parfaitement communiqué aux spectateurs à travers la mimique et les intonations de la voix. Toute son attitude a quelque chose de félin, et d'ailleurs – à la fin – alors que tout le monde la croyait grillée au four par la vaillance de Gretel, elle réapparaît sous la forme d'un chat noir et réussit à s'échapper. Un de ceux qui avait investigué les disparitions mystérieuses d'êtres humains dans la maison de la sorcière

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=dT1j2vBtJUo>

prend le chat avec lui en voiture. Les spectateurs voient une secousse violente de l'auto et tout de suite après, dans le rétroviseur, pointe la tête méchante d'Agnès, qui sans aucun doute part s'établir ailleurs et chercher d'autres victimes...

C'est n'est pas le lieu ici de détailler tous les événements de cette variante de l'histoire, de décrire les personnages secondaires, etc., car ce serait trop gâcher le plaisir de ceux qui voudraient voir le film. Il faut cependant souligner que le film de Duane Journey est plein d'humour, parfois de bonne qualité. Par exemples, les jeunes utilisent souvent l'expression « speaking of which » (« parlant de cela »), ce qui donne lieu à des ambiguïtés sympathiques provoquées par l'homophonie which/ witch. Quelques répliques de la sorcière sont aussi mémorables. Il y a de nombreuses situations amusantes, même aux moments où la sorcière exerce de la violence physique sur ses victimes. Il s'agit aussi, bien sûr, d'une mise-en-abyme des conventions narratives et visuelles du film d'horreur. Si l'on pense au détournement du conte, il faut dire que Gretel utilise des Skittles pour marquer son chemin, comme les enfants de l'adaptation de Len Talan (1987). Sa copine Bianca, toutes les deux étant prises dans le labyrinthe de chanvre, les mange, parce qu'elle est stressée et a besoin de « comfort food » !

Une autre fois, les deux filles, étant enfermées dans une cage gardée par le sauvage Franz, se souviennent de l'histoire d'Orphée qui endormait les animaux par ses chants. Bianca entame alors une pièce hip-hop, car c'est sa musique préférée, ce qui ne fait qu'énerver encore plus le chien. C'est seulement en chantant une berceuse qu'elles réussissent à endormir le cerbère et à s'échapper. Puisqu'on a parlé de hip-hop, cela nous permet de passer un peu aux génériques. Le générique du début est très réussi : sur le fond d'une pièce hip-hop dont les sonorités s'imprègnent dans l'oreille, on voit défiler des flacons multicolores, dont les bouchons portent l'inscription « medical cannabis » et sur lesquels sont écrits les noms de ceux qui ont travaillé au film. À la fin, on passe du hip-hop au rock, qui est à mon avis le genre de musique le plus adéquat au film d'horreur (toujours une très belle pièce avec le refrain « She is the witch ! »). La musique de Corey Allen Jackson mérite donc d'être considérée comme une création qui ajoute une qualité esthétique certaine à ce film...

*

Un regard superficiel sur le film de Tommy Wirkola, *Hansel and Gretel, Witch Hunters*, lancé le 6 mars 2013, pourrait le juger

complètement dénué d'intérêt artistique et culturel. Ainsi Sue Short, dans son livre *Fairy Tale and Film. Old Tales with a new Spin*, le considère-t-elle « inane beyond imagining » (Short 2015 : p. 154). Apparemment, Sue Short a raison : il s'agit là d'un autre blockbuster, pensé et réalisé dans le plus pur style américain. C'est vrai que le film remâche les clichés les plus vils de l'américanisme culturel, en premier lieu la lutte entre le bien et le mal, conclue avec le triomphe du bien – ce qui requiert, malheureusement, une grande dose de violence, excusée par les spectateurs au nom d'un idéal moral supérieur. (On dirait qu'on a là la manière la plus sûre de justifier les guerres américaines les plus récentes et les plus anciennes !) Les héros, les répliques (« fuck »), la structure de l'action ne dépassent pas les capacités de compréhension d'un public extrêmement vaste et pas trop cultivé. Chez Wirkola, tout est kitsch, depuis le mélange hétéroclite de références historiques (un pot-pourri de Moyen Âge tardif, pendant lequel on commençait à brûler systématiquement les sorcières, de 19ème siècle – au niveau des costumes –, et de postmodernité), jusqu'aux options de composition de l'image et à la structure des cadres.

Il y a, pourtant, dans *Hansel and Gretel, Witch Hunters*, des effets spéciaux remarquables, d'une grande intensité physique et émotionnelle, qui donnent une nouvelle dimension au fait-d'être-spectateur. Des explosions, des têtes coupées, des luttes et des poursuites – grâce à la technique 3D et à l'infographie – acquièrent en même temps un degré supérieur de réalisme et une apparence d'invraisemblable, en plongeant le spectateur dans un état qui n'a plus rien à voir avec le visionnement d'un film traditionnel, à quelque genre qu'il appartienne. L'espace se construit selon de nouvelles coordonnées, car Wirkola sait multiplier le coefficient d'immersion du spectateur dans le monde fictionnel, en impliquant aussi le dos. Par exemple, une flèche partie de l'arbalète, perpendiculairement sur la salle, s'approche dangereusement du public, pour ensuite disparaître et réapparaître par-derrière, en créant encore plus de « panique ». La vitesse est devenue un facteur esthétique fondamental, parce qu'elle engage les limites même de la perception visuelle : les poursuites des sorcières qui chevauchent des balais à travers les sapins de la forêt sont à couper le souffle et l'on se demande toujours si c'est possible d'aller « encore plus vite ». On se trouve à mille lieues de la manière dans les

sorcières enfourchaient leurs balais dans *La Fée Carabosse* et le poignard fatal de Georges Méliès (1906) ou bien dans *Häxan* de Benjamin Christensen (1922), premiers films de sorcellerie notables de l'histoire du cinéma.

L'intérêt majeur du film doit être cherché ailleurs, pas dans les effets spéciaux et dans la vitesse, qui relèvent des conditionnements techniques de la création cinématographique. Ce qui est primordial chez Tommy Wirkola, c'est la passion avec laquelle il recycle le schéma du conte recueilli plus de 200 ans auparavant par les Grimm, en essayant de le revivifier pour le public d'aujourd'hui, fût-il « américain » par l'appartenance géoculturelle ou par ses goûts. Les héros, Hansel (Jeremy Renner) et Gretel (Gemma Arterton), sont décrits quinze ans après avoir tué la sorcière qui les a séquestrés dans la maison de la forêt. À partir de leur geste de défense, les deux jeunes ont fait une profession : ils sont, dans le présent de l'action, des « chasseurs de sorcières » et de récompenses, en éliminant sans pitié les agents du Mal. Ils les reconnaissent tout de suite, un peu comme le tristement célèbre Matthew Hopkins, « witchfinder » du 17^{ème} siècle, mis en vedette par le film de Michael Reeves (1968).

Appelés à Augsburg afin d'arrêter les enlèvements d'enfants qui terrorisent la ville, les frères sont entraînés dans un voyage dans le passé, qui s'entrecroise partiellement avec l'histoire vécue il y a longtemps. Arrivés dans la maison de l'enfance, Hansel et Gretel apprennent de la bouche même de la grande sorcière Muriel (Famke Janssen) pourquoi leur père les a laissés au fond du bois. Celui-ci a eu recours à cette solution désespérée afin de les sauver, car la mère des enfants, Adrianna, une puissante sorcière « blanche », allait être attaquée par les forces du mal, qui avaient besoin de son cœur pour un sort destiné à leur assurer l'invincibilité et la résistance au feu. Ne pouvant pas la vaincre, Muriel détermine les gens de la ville à se déchaîner contre Adrianna, car elle sait que la sorcière blanche n'utilise jamais ses pouvoirs contre les êtres humains. Adrianna est donc brûlée sur le bûcher sous les yeux impuissants du père, pendu juste devant sa maison. Pas question donc de pauvreté, de marâtre, de manque d'amour envers les enfants, d'impuissance sociale, de chemin parsemé de cailloux ou miettes. Pour la pensée américaine, les gestes extrêmes déterminés par la misère matérielle ou les parents qui sacrifient leur progéniture pour survivre eux-mêmes ne sont pas acceptables : tout doit donc être réécrit à l'intérieur d'une certaine forme acceptable dans tel système culturel. Comment les réalisateurs auraient-ils pu admettre qu'il y

a des cas dans lesquels les parents ne peuvent pas nourrir leurs enfants, alors que les États sont le principal (pro)moteur d'un système économique qui provoque de telles situations sans issue ? (Je suis conscient d'avoir fait un anachronisme, d'autant plus que du temps de Hansel et Gretel ou des Frères Grimm la famine des plus démunis était la conséquence d'un système féodal, plutôt que du capitalisme moderne.)

L'hétérogénéité des références historiques, à laquelle on faisait allusion plus haut, constitue une source de comique, à condition que le spectateur s'en amuse, plutôt que de la considérer de mauvais goût. Hansel souffre de la « maladie du sucre », c'est-à-dire le diabète, sans doute par la suite du traitement de grossissement auquel il a été soumis dans la maison de la sorcière (« made of candy »), et il faut qu'il se fasse de temps en temps une piqûre. L'arsenal des deux super-héros comprend des armes traditionnelles, comme les couteaux ou les sabres, ou bien l'arbalète de Gretel (celle-ci très perfectionnée), mais aussi des mitrailleuses et des fusils d'une forme étrange, qui sont très contemporaines par leurs « performances », mais qui doivent être aspergées d'eau enchantée – pour ne pas dire bénite – afin de décupler leur force de tuer. De même, dans le monde imaginé par Wirkola, les prouesses des protagonistes ne se transmettent plus par voie orale, mais sont publiées dans des journaux ayant l'air de tabloids, qui sont lus passionnément par des admirateurs, dont Ben (Thomas Mann), qui garde avec piété, dans des dossiers, des coupures de presse sur toutes les sorcières des marécage, forêts et collines, éliminées par l'action de Hansel et Gretel. D'ailleurs Ben, après avoir sauvé Gretel d'une situation dans laquelle elle était sur le point de perdre sa vie, tombe amoureux d'elle (pas difficile avec les pantalons moulés, en cuir, qu'elle porte !) et vers la fin du film rejoindra l'équipe des chasseurs de sorcières...

Les figures des sorcières sont aussi très intéressantes, car elles constituent un répertoire excellent de divers types de laideur. On reprend ici, dans un sens esthétique, une croyance puissamment enracinée dans l'homme européen ancien, à savoir que les défauts physiques sont un signe sûr du pacte avec le Diable, le prince des ténèbres marquant pour toujours ses adeptes. La manière dans laquelle Muriel passe de la beauté physique à l'extrême laideur est fascinante : quand elle se promène entre les êtres humains, elle affiche un beau visage énigmatique mais froid, alors que – au moment où sa méchanceté se déchaîne – des craquelures bleues sillonnent sa peau, son nez devient crochu et ses dents se

changent en bouts d'os pourris. Au sabbat final, plusieurs sorcières se rassemblent : polycéphales, estropiées, bossues, grasses ou excessivement maigres, borgnes, poilues, avec des dents et des ongles acérés, vieilles et ridées, elles sont toutes là, prêtes à faire le sacrifice final, dont l'efficacité est garantie par la lune ensanglantée, phénomène astronomique rarissime, attendu depuis la mort d'Adrianna. Au sacrifice, on amène six garçons et six filles, né chacun sous un signe astrologique différent, enlevés par les sorcières à l'aide d'un troll nommé Edward (autre élément comique !). Le sang et la chair des enfants vont être utilisés, avec le cœur de la sorcière blanche, cette fois-ci Gretel, qui a hérité de ses pouvoirs de sa propre mère : les sorcières vont en faire un philtre qui les rendra immunes à la seule modalité qui peut les éliminer, à savoir le feu.

Hansel intervient bien à propos, secondé par Mina, une bonne magicienne rousse, de laquelle il est en quelque sorte amoureux (je dis en quelque sorte parce que, bien qu'ils aient couché ensemble, il ne semble pas très affecté après qu'elle meurt pour le sauver, lors de la confrontation finale) et qui élimine les sorcières de la clairière du sabbat avec une mitrailleuse très puissante. Le héros peut se glisser sous la pluie de balles, vers l'enfant immobilisé sur l'autel du sacrifice, en le sauvant in extremis, avec les onze autres victimes potentielles. Au fond, on reprend ici – de manière prégnante – la figure de la sorcière qui enlève des enfants et le stéréotype de l'infanticide rituel, présent dans de nombreux autres films, de diverses qualités et provenant de plusieurs périodes historiques (Häxan, déjà mentionné, *The Devil Rides Out* de Terence Fisher, 1968, ou bien *Art of the Devil I*, de Thanit Jitnukul, 2004). À la fin, revenus à la maison en pain d'épices, après la mort épisodique de Mina, Hansel et Gretel tuent Muriel et partent vers de nouvelles aventures. Le film se clôt sur un très beau générique, sur fond de musique rock, aussi réussi que celui du début, dont même la très sévère Sue Short a su apprécier l'inventivité graphique (Short 2015 : p. 154).

Tout comme en 1950-1955, on a pu enregistrer une grande concentration de films pour enfants et pour la famille inspirés des Grimm ou de Humperdinck, l'histoire du cinéma peut sans problèmes marquer l'année 2013 comme une année de prédilection pour les transcriptions filmiques de notre conte de fées, mais surtout dans le registre de la

fantaisie pour adultes et adolescents, ou bien de l'horreur. En dehors des films notables de Duane Journey et de Tommy Wirkola, quelques autres films ont été réalisés sur notre thème, qui seront discutés brièvement dans ce qui suit. Il y a tout d'abord un film lithuanien (?) produit par la Shark Pictures, qui est – de toute évidence – une simple farce de potaches, renvoyant peut-être au premier film américain réalisé sur le thème de Hansel et Gretel. Je le mentionne tout simplement parce qu'il existe, tout en trouvant qu'il ne vaut pas une autre forme de commentaire, plus poussé¹⁶.

Le film le plus naïf entre toutes les tentatives de 2013 reste *Hansel and Gretel Warriors of Witchcraft* de David DeCoteau. D'ailleurs, même en ce qui concerne l'ensemble des films basés sur l'histoire des deux frères, cette production n'a pas de mal à s'imposer parmi les plus stupides. Deux frères jumeaux, Ella et Jonah, arrivent dans un collège d'élite, Lebkuchen House Academy (et ce nom est la plus grande trouvaille du scénariste !). Ils sont orphelins et ont été adoptés par une famille extrêmement riche. Au collège, ils découvrent que les étudiants les plus brillants sont recrutés chaque année, dans le but secret d'aider la Grande Sorcière des Bois (*The Great Witch of the Woods*) à se nourrir d'âmes. Cette sorcière n'est pas une femme quelconque, mais celle qui s'est proposé de dominer le Nouveau Monde, dès l'arrivée des premiers colons (dont elle faisait partie). La plupart des adeptes de la Grande Sorcière ont été exécutés pendant les procès de Salem. Le collège Lebkuchen a été, d'ailleurs, fondé en 1829 par Benjamin Corey, descendant de Giles et Martha Corey, exécutés à Salem en 1692. Jonah est sur le point d'être absorbé dans le « Cercle », qui est le nom du groupe magique des servants de la *Great Witch of the Woods*, alors que sa sœur découvre qu'ils sont les descendants de parents qui étaient tueurs de sorcières (« witch slayers »). Leurs ancêtres les plus éloignés sont... les Frères Grimm. D'ailleurs, leurs parents biologiques ont fréquenté Lebkuchen House et sont presque parvenus à éliminer la Grande Sorcière. Après un conflit moral et physique, Ella et Jonah joignent leurs forces pour combattre les troupes du mal (réduites, en raison des coûts de production du film). Après l'élimination de la sorcière, ils reçoivent un courrier post-mortem de la part de M. Sebastian, l'ancien directeur du collège, « witch slayer » lui-même, qui contient l'original de leur certificat de naissance : ils apprennent donc que leurs vrais noms sont

¹⁶<https://www.youtube.com/watch?v=BygHBpIm9Rw>

Hansel et Gretel... Plein de répliques nulles, de situations invraisemblables, d'affectation, de banalités criardes, sans jeu d'acteurs, mal filmé et mal édité, le film de David DeCoteau puise abondamment dans des succès précédents, notamment la série Harry Potter, en situant le conflit à l'intérieur d'une école menacée par la magie noire.

Toujours en 2013, Anthony C. Ferrante réalise un Hansel and Gretel qui n'est pas du tout un film accompli, mais qui n'en a pas moins des parties intéressantes. Les deux frères, adolescents, sont attirés dans une maison secrète par Lilith, patronne d'un établissement nommé The Gingerbread House, où l'on sert des tartes (« pies ») à la viande humaine (bien sûr, sans que les consommateurs s'en doutent). Aidée par ses deux « fils » détraqués, Lilith déroule des activités criminelles dans le sous-sol de la maison, où l'on pénètre à travers un coffre. Elle tue et fait cuire des jeunes, souvent avec des légumes, afin de se repaître de leur force vitale et de la douceur de leur chair. Dee Wallace, dans le rôle de Lilith, campe un monstre assez convaincant, et l'on voit bien qu'elle s'est passionnée pour son travail (James 2013). Même si on ne la voit pas vraiment pratiquer la magie, elle est trahie en tant que sorcière puissante par plusieurs éléments différents, à commencer par le nom, qui est celui de la première femme d'Adam, devenue – dans l'imaginaire collectif – succube et magicienne, dont une des fonctions est de menacer la grossesse et l'accouchement (Timuş 2008 : p. 105). De plus, elle est puissante, violente, tue avec beaucoup de souplesse et semble avoir la maîtrise parfaite d'une série de trucs qui ne peuvent être que magiques. L'aspect le plus intéressant de sa personnalité est la fixation qu'elle fait sur Gretel : elle veut transformer la jeune femme en disciple, lui apprendre les secrets de sa conduite, de ses pratiques, et lui léguer tout son savoir. Il y a même une scène, à moitié amusante, à moitié scabreuse, au cours de laquelle Lilith veut obliger Gretel à manger de la viande humaine. Le cannibalisme est d'ailleurs un des enjeux importants de ce film d'horreur qui, pour le reste, n'est que torture, violence explicite, nudité, le tout ponctué ça et là par de l'humour (pas toujours réussi et pas toujours volontaire). Il faut remarquer que le nom de Lilith est assez usuel pour les sorcières qu'on trouve dans des films. Il est porté par des personnages féminins dans : Lucifer Rising de Kenneth Anger (1972), Witchouse de David DeCoteau (1999), ou bien dans la série Supernatural, dont il sera question plus bas.

Hansel vs. Gretel, réalisé en 2015 par Ben Demaree (<https://www.dailymotion.com/video/x2ggem8>), est une sequel du film d'Anthony C. Ferrante (2013) et reprend même Brent Lydic dans le rôle de Hansel. La maison de production est la même, The Asylum, et les allusions au film-source sont nombreuses, parsemées à travers les moments importants de la narration, depuis le générique, avec une image de menottes ensanglantées et des flash-back très courts de Lilith brûlant au four. Cependant, ce film-ci nous laisse en mémoire très peu de choses intéressantes, surtout que dans les rôles des sorcières on ne trouve plus des actrices de la taille de Dee Wallace. Mal ficelé du point de vue narratif, faiblement mis en scène, joué de manière peu convaincante, plein des clichés les plus éculés du film d'horreur, le film de Ben Demaree a quand même le mérite de vouloir réinterpréter l'histoire de Hansel et Gretel, à partir d'un film qui en a déjà été tiré, et d'en faire quelque chose d'original. Hansel est devenu un chasseur de sorcières (comme dans le film de Wirkola ou dans celui de David DeCoteau, d'ailleurs), et il retourne dans sa ville natale, alerté par la disparition d'un ami et de cinq autres personnes. Or, là, il retrouve Gretel, qui vit avec leur grand-mère et qui a repris l'affaire de Lilith, The Gingerbread House. On continue d'y servir les fameuses « meat pies ». Or, dans la ville, s'active une réunion de sorcières, qui portent des noms prestigieux, dont Circé, Chtonina, Kikimora, Morai, et qui ont appris leur art de Lilith elle-même. On remarque au passage que les deux derniers noms de sorcières renvoient à la mythologie slave, qui n'a pas été sans influencer les Roumains aussi.

Gretel, au lieu d'être du côté du bien, veut conquérir le pouvoir et devenir la reine des sorcières, quoiqu'elle n'hésite pas à sauver à l'occasion son frère. Elle élimine une à une les quatre sorcières, dans une symphonie de sang, et a même une confrontation finale avec son frère, dans un cimetière d'animaux où Lilith a été enterrée. Cette vieille mégère revient un peu à la vie, mais Hansel réussit à l'éliminer. Le jeune homme, qui pourrait tuer sa sœur, hésite à le faire car il entend des voitures de police et lui dit que sa punition ne doit pas venir ainsi. Il l'aide à se soulever et ils partent, se soutenant l'un l'autre. Rien ne manque dans ce film des atrocités communément attribuées aux sorcières, surtout le cannibalisme, thème filé à partir de la production précédente The Asylum. Les sorcières survivent en mangeant des jeunes pour prolonger leur propre vie, comme Lilith le faisait autrefois, et Gretel elle-même s'adonne avec délices à cette pratique dégoûtante. Ces sorcières, pour la plupart

jeunes et sexy, ont tous les pouvoirs : voyance, capacité d'hypnotiser, télékinésie, pouvoir de contrôler les éléments de la nature, etc. Rien de spécial, cependant, aucun détail qui pourrait sauver le film. Le réalisateur semble incapable de tirer un effet quelconque même à partir des éléments les plus prometteurs. Deux autres jeunes, qui partagent la quête de Hansel et Gretel, sont nommés Jacob et Willie, allusion transparente aux prénoms des Frères Grimm. Or, Jacob périt dépecé par Gretel, alors que Willie – ancienne copine et petite amoureuse de Hansel – s'avère être une sorcière très menaçante et perverse, qui dévoile son vrai visage dans la séquence du cimetière. La dualité de Gretel, qui aurait pu être un élément d'intérêt et de renouveau du conte (cinématographique), est malheureusement mal rendue du point de vue psychologique, sans gradations et sans transitions. Tout dans cette adaptation tombe mal à propos et ne réussit pas à convaincre les spectateurs.

*

Un épisode de la série *Supernatural* mérite d'être brièvement commenté ici, car Don Tresca ne l'a pas pris en compte dans son étude, tout simplement parce que, dans le cadre de la saison 10, il a été lancé le 3 février 2015, après la publication du texte. Don Tresca y discute cependant *Supernatural*, plus précisément *Bedtime Stories* (saison 3, épisode 5), où il s'agit d'une fille qui fait des voyages extracorporels et oblige les gens à jouer des moments de ses contes de fées favoris, dont *Hänsel und Gretel* (Tresca 2014 : pp. 74-76). Dans le présent article, il convient de présenter brièvement l'épisode intitulé *About a Boy*. Dean Winchester, un des deux personnages principaux de la série, lancé sur un cas bizarre de disparition, se fait kidnapper par un inconnu mystérieux, après avoir causé avec une fille – Tina – dans un bar où il essayait d'apprendre des choses relatives à son investigation. Il se retrouve aux côtés de la fille dans une cave, séparés cependant par une paroi trouée. Dean, transformé en garçon de 14 ans, débarrassé de la gênante Marque de Caïn, reçoit une bonne tranche de gâteau comme nourriture, ce qui nous dit que nous sommes bien dans l'histoire de Hansel et Gretel. Après avoir trouvé un passage, Dean va chercher de l'aide et revient accompagné de son frère Sam, afin de sauver la fille encore prisonnière. Ce qu'on apprend montre que le conte des Grimm a été réécrit dans une visée amusante et ironique. La sorcière, Katja, qui a survécu des siècles entiers et qui apparaît comme une

grosse mégère méchante et vulgaire, leur déclare qu'elle préfère ravir des adultes et les transformer en adolescents, parce que – de nos jours, avec toutes les structures de sécurité – c'est très difficile d'enlever des enfants : « It's the only way I can eat in peace! » À la fin, on la surprend en train de faire une soupe, avec beaucoup de légumes, de l'oignon, du poivron, des champignons et – bien entendu – de la viande. La viande, c'est Tina, qui attend, bien attachée à une chaise, et bien bâillonnée, d'être sacrifiée. L'homme à tout faire de la sorcière, celui qui enlève ses proies et la protège, est justement Hansel, qui l'a aidée autrefois à se débarrasser de sa sœur et à faire des choses monstrueuses, au cours des siècles. Hansel trompe même Dean and Sam, en leur faisant croire qu'il est de leur côté, mais – finalement – ils réussissent à l'éliminer, en arrachant l'amulette qu'il porte autour du cou. C'est cette amulette qui transforme de nouveau Dean en adulte et, avec une force nouvelle, il tue Hansel et élimine pour de bon la sorcière, en la poussant dans le four ardent, après avoir enfoncé l'amulette dans sa bouche, afin de l'empêcher de réciter ses incantations. Quand Dean et Sam s'excusent auprès de Tina qu'ils auront du mal à lui redonner forme adulte, elle choisit de rester adolescente et de refaire sa vie : l'aventure dans les caves de la sorcière aura au moins permis à quelqu'un de prendre un nouveau départ dans la vie !

Hansel, Gretel et la sexualité : appel du plaisir ou sarabande de noirs désirs ?

Surfant sur la vague de la révolution sexuelle du début des années '70, un film germano-canadien place l'expérience que Hansel et Gretel vivent en forêt dans l'horizon de l'initiation érotique : il s'agit de *Hänsel und Gretel verlieben sich im Wald* de Franz Josef Gottlieb, lancé en 1970¹⁷. Le titre reprend, ironiquement, celui d'une chanson pour enfants en vogue vers 1900, et le sort de son contexte initial afin de l'utiliser pour une histoire autrement brûlante. À ce propos, il faut dire que tous les contes classiques ont bénéficié, à partir de la révolution sexuelle, de relectures érotiques ou pornographiques, qui mériteraient par elles-mêmes une étude à part, à entreprendre un beau jour. Dans le film de Gottlieb, Hansel (Dagobert Walter) et Gretel (Francie Fair) sont deux jeunes hommes qui vivent dans une métropole moderne et partent un beau week-end faire une balade en forêt. Le film est assumé par une voix off, qui se recommande comme « Oskar » et qui nous promet de nous raconter l'histoire de Hansel et

¹⁷<https://www.youtube.com/watch?v=A-zYt9WewKk>

Gretel, mais « not the old fairy tale of Brothers Grimm ». Au contraire, il propose de raconter ce qui s'est réellement passé et se passe encore de nos jours. Les « characters » sont les mêmes, mais l'histoire est différente « and a lot more fun ». Dès le départ, le film pose le problème essentiel, à savoir le problème sexuel, car Gretel refuse de coucher avec Hansel et il lui reproche de ne pas être suffisamment libérée. Elle, comme une bonne fille traditionnelle, ne veut autre chose que se marier, étant « a typical middle class girl ». Un événement de nature magique (on comprendra ce détail à la fin) fait basculer leur destin : un grand arbre tombe et barre leur route qui les mène « au milieu de la forêt des tentations ».

Lors d'un baiser innocent, voilà que la comtesse, nommée par ses amis Helga et par d'autres la sorcière (Barbara Klinger), surprend les deux jeunes. Elle arrive sur un beau cheval gris et sa beauté séduit Hansel tout de suite. Elle est haute de taille, avec de longs cheveux noirs, elle porte une courte tunique noire, sous laquelle ses seins bougent en liberté, et des pantalons d'équitation d'un rouge vif. Cette apparition fascine le jeune homme – qui est lui-même assez timide et pudique. Elle est la propriétaire de la forêt et d'un grand domaine, où elle invite Hansel et Gretel. Quand cette invitation est faite, le jeune homme demande – par allusion au conte des Grimm: « Where is your gingerbread house ? » Cette maison en pain d'épices se révèle être un espace de la liberté amoureuse et des plaisirs. Les serviteurs font l'amour librement et ne s'en cachent pas et – comme c'est d'ailleurs prévisible – la sorcière sera une importante initiatrice érotique pour Hansel. Les dessous noirs et le diamant qu'elle porte au nombril sont des signes de sa nature inquiétante, qui est encore plus évidente quand elle propose à Hansel un jeu pour accroître le plaisir érotique, pour monter sur « les hauteurs du plaisir ». Elle le mène à l'intérieur d'une grande cage circulaire, où se trouve un lit rond. En dehors de la cage, de nombreuses bêtes sauvages, des tigres, des lions, des ours polaires, ou des lévriers, s'agitent et poussent leurs cris ou leurs grognements. Hansel dit son malaise par rapport à la présence des animaux, ce à quoi la sorcière répond : « You'll see how jealous they will be. They can only watch us. » Après cela, elle ajoute que leurs plaisirs érotiques viendront de la « frustration » des bêtes. Phrases ambiguës, qui renvoient peut-être au fait que ces animaux sont d'anciens amants de la sorcière, transformés en bêtes, comme dans l'histoire de Circé. Bien sûr que Hansel, plutôt que stimulé par cette

atmosphère étrange, est inhibé et incapable de passer à l'acte.

Entre-temps, Gretel est victime d'une tentative de viol par un serviteur, à laquelle elle échappe de justesse, non sans se rendre compte de la puissance de l'attrait érotique. À la fin, Hansel et Gretel partent ensemble, même si la jeune femme sait que son ami a couché avec la sorcière. Quant à celle-ci, on la découvre en train de se dépouiller peu à peu de ses attraits : elle enlève ses faux cils et fait voir aux spectateurs un visage vieilli, farineux et des cheveux roux. Lors de sa dernière apparition, les deux jeunes gens sont surpris par sa laideur et, quand Gretel dit « she looks like a witch », la sorcière pique une crise et commence à crier : alors, on voit ses dents irrégulières, dont quelques-unes sont noires. Elle chasse Hansel et Gretel de sa maison et ils retournent dans leur monde réel, prêts sans aucun doute à se marier. De manière surprenante et amusante, c'est maintenant Gretel qui tient tout un discours sur la liberté de choix et sur la liberté sexuelle, alors que Hansel est devenu un adepte du mariage. Suite à cette dispute (qui n'est qu'apparente, car elle entre dans l'éternel jeu de la séduction), ils font l'amour au grand amusement d'Oskar, sorte de malin esprit qui a tout manipulé avec ses tours de magie exercés sur des poupées faites en bouts de branches d'arbres...

Le film de Gottlieb met en évidence la nature perverse de la sorcière, ainsi que ses appétits sexuels immodérés. Bien sûr que cela a prêté aussi le flanc à une « adaptation » pornographique du conte des Grimm, *Pervert Witch*, que le spectateur curieux peut découvrir sur la base de simples mots-clés, sur des sites spécialisés. La maison des plaisirs est faite en chocolat : c'est là que la sorcière satisfait ses désirs – tour à tour – avec Gretel et Hansel, qu'elle domine sexuellement. Tout n'est que pénétrations diverses, cunnilingus, fellations, etc. Le fait de lécher ou d'avaler les organes sexuels peut être considéré, sur le plan symbolique, un substitut du cannibalisme, comme il a été suggéré dans d'autres recherches (Jimenez 2014). Même les bonbons crochus, rouges et blancs, qui apparaissent ordinairement dans des variantes (filmiques) de l'histoire peuvent devenir des jouets à signification sexuelle. Les tenues de la sorcière sont à retenir (quand elle n'est pas nue) : lors de la première rencontre, en forêt, elle porte une cape rouge, sous laquelle elle cache une robe bleu-marine, assortie à son chapeau pointu de sorcière, qu'elle mettra dès l'arrivée à la maison. En testant si Hansel est suffisamment gros, à un moment donné, avant de coucher avec lui, la sorcière découvre que la

seule partie de son corps à avoir gonflé, c'est le pénis : mais il n'y a là rien de surprenant, car c'est justement cette partie-là qui sera avalée, « mangée ». La sorcière, au fond, représente un des archétypes majeurs de la sexualité humaine, comme il a été montré auparavant dans un livre très convaincant, qui relève de la psychologie analytique jungienne, *The Witch and the Clown: Two Archetypes of Human Sexuality* (Ulanov & Ulanov Belford 1990).

Mais le désir sexuel a aussi une dimension noire, atroce, violente. Dans les deux exemples précédents, il s'agissait plus ou moins d'adultes consentants (quoique désignés comme des enfants dans *Pervert Witch*), donc les ébats amoureux de Hansel et Gretel ne soulevaient pas de problème éthique particulier. Dans le film de Matthew Bright, *Freeway II. Confessions of a Trickbaby* (1999), c'est tout le contraire. Deux adolescentes, mineures, qui ont des démêlés avec la loi s'échappent d'un centre de détention dans une folle ruée vers le sud, un peu dans la tradition du film de voyage américain. Elles cherchent Sister Gomez, car Cyclona, la jeune fille noire, est persuadée que cette femme peut aider Crystal (White Girl) avec son problème de boulimie. Mais leur voyage est ponctué de crimes, de violences, de sexe, de conflits et de tendresses lesbiennes. Lors d'une aventure dans une forêt, elles essaient de marquer leurs traces avec de la cocaïne (crack), qu'elles ont dérobée à un individu qui essayait de violer Crystal. Elles arrivent enfin à Tijuana, but de leur voyage : c'est à partir de ce moment que les ressemblances avec l'histoire *Hänsel und Gretel* se précisent.

Cyclona veut absolument aller voir Sister Gomez qui, dit-elle, l'a protégé dans le passé de plusieurs abus. Sister Gomez est une sorte de mystique – entre catholicisme dévoyé et New Age. Elle les reçoit avec bienveillance, en appelant Cyclona « my little movie star » et en disant à Crystal (White Girl) qu'elle a « a hungry demon » en elle. Sister Gomez leur offre la guérison, ce qui signifie : sortir le démon de la colère de Cyclona et nourrir le démon affamé de Crystal, jusqu'à ce qu'il soit satisfait. À ce moment-là, nous voyons une table tendue avec des gâteaux... Pendant que Crystal va se prostituer pour trouver de l'argent afin de payer la « guérison », Cyclona disparaît. Crystal est nourrie et pesée par Sister Gomez, après quoi elle est enfermée dans une chambre par une sorte de monstre difforme qui sert d'assistant à la cheffe. Ce jeu se poursuit encore pendant au moins une soirée et, à un moment donné, les spectateurs peuvent voir Sister Gomez réciter une sorte de messe devant un autel en forme de bonhomme

en pain d'épices, tandis que des enfants l'écoutent. Surprise par la disparition des enfants, Crystal descend à la cave, où elle trouve un spectacle affreux. Des bonhommes en pain d'épices pendent à des bouts de fil de fer, des enfants l'observent avec crainte et elle finit par trouver Cyclona attachée à des courroies de bondage. Choquée, Cyclona lui raconte comment Sister Gomez a tué des enfants devant elle, voulant – avec l'aide la magie noire – en faire des plats pour nourrir la grassouillette Crystal. Celle-ci, une fois bien engraisée, est destinée à devenir nourriture à son tour. Cyclona continue de raconter son expérience traumatisante : Sister Gomez l'a forcée à regarder des vidéos de gens qui la violaient, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant. Comme Crystal, les spectateurs comprennent pourquoi la jeune fille noire était nommée « little movie star ». L'activité que Sister Gomez déroule, en fait, dans sa cave, en dehors de la préparation de festins cannibales, c'est le tournage de vidéos pornographiques qu'elle vend à des « pervers » pédophiles.

Devant ces atrocités, Crystal décide de tuer Sister Gomez, ainsi que tous ses acolytes qui la suivent dans ses allégeances sataniques. Surgie de la cave au premier niveau de la maison, où se déroule une sorte de messe noire, Crystal dit à tous ces détraqués qu'ils ont trop vécu, ce à quoi Sister Gomez répond qu'elle a vécu mille siècles et veut en vivre encore autant. White Girl fusille tout le monde avec les deux pistolets volés au trafiquant de drogues, qui avait essayé de la violer. Puisque Sister Gomez ne meurt pas, Crystal l'attaque de près et découvre que c'est un homme, un travesti. Les deux filles tirent la sorcière/ le sorcier vers le four, en lui criant : « Why did you kill all those kids? » Sister Gomez répond qu'ils lui étaient nécessaires pour le sexe et le sang. Encore plus furieuses, les deux filles la soulèvent et la poussent au four, alors que le spectateur découvre que Sister Gomez a un visage changé, ressemblant trait pour trait à la sorcière classique. Depuis le four, on voit sur le mur opposé, en profondeur de champ, le bonhomme rituel en pain d'épices, comme une ironie du sort... Crystal ferme la porte du four, alors même que la sorcière/ le sorcier les menace avec la vengeance de son père, Jupiter. Sur ces entrefaites, White Girl met le gaz et le feu en marche pour l'immolation du monstre.

Je ne détaillerai pas la fin du film, où Cyclona est tuée par Crystal, conformément à la promesse qu'elle avait faite, ni l'arrangement passé entre White Girls et les policiers qui les avaient poursuivies à Tijuana, ou bien son départ dans les bras de son avocat : cela ne nous intéresse plus ici. Je

mentionnerai tout simplement que, même si Freeway II n'est pas un chef-d'œuvre, il pose un problème osé et douloureux. Et si les enfants ravis étaient victimes de violences sexuelles dans l'ancre de la sorcière ? Quelles en seraient les conséquences sur leur vie psychique ?

Un autre film relaie Freeway II sur ce questionnement. Bread Crumbs (2011) de Mike Nichols – à ne pas confondre avec l'autre réalisateur qui porte ce nom et qui est l'auteur de quelques très bons films – propose aux spectateurs une histoire horrifique, qui n'est pas dépourvue de quelques petits mérites¹⁸ (<https://vidsrc.me/server1/tt1219822/>). L'action est bien simple et ne s'éloigne pas trop de la recette conventionnelle du slasher. Un groupe de personnes va dans une maison isolée au milieu d'une forêt, dans le but de tourner un film pornographique, qui sera la dernière apparition dans un tel rôle d'Angie, qui semble avoir eu une assez longue carrière dans l'industrie. Là, pour des raisons demeurées partiellement obscures, ils se font massacrer par deux frères, Henry (Dan Shaked) et Patti (Amy Crowdis). C'est Patti qui pilote toute l'opération, alors même qu'une fois capturée par le groupe de la maison elle réussit à faire Angie croire à son innocence. S'il y a quelque chose de bon dans ce film, alors c'est le jeu inquiétant des jeunes acteurs, qui rendent bien la perversité qui doit se cacher au plus profond de leurs âmes.

Les deux frères semblent avoir une obsession avec le conte Hansel et Gretel qui, cependant, ne sont jamais nommés dans le film. Henry fait même un résumé de l'histoire des Grimm à un moment donné, en remplissant de bonbons la bouche d'une de ses futures victimes, qu'il est en train de torturer avant de dénuder sa poitrine et de la tuer : « Mommy and daddy didn't want to play with them anymore. So they took them into the woods alone and they found a great big house of candy. But the inside of the house wasn't as sweet as the outside of the house. The evil witch lived inside and all she wanted to do was lure the kids into her house. My sister and I don't trust houses of candy. Especially people who live inside of them. » La violence de Henry est liée à des impulsions sexuelles, car, avant ce résumé les spectateurs ont pu le voir – au passage – en train d'espionner une scène hard, qui était en train d'être tournée dans la maison isolée. En cours de route les spectateurs apprendront aussi que Patti a l'intention de punir la pornographie. Elle dit à Angie, qui est attachée au tronc d'un arbre, que

– « like the old witch of the fable » – le groupe était en train de se réjouir et de profiter d'une « more unique delicacy » (à savoir le sexe mis en scène sur le mode des films pornographiques). Patti continue, sur un ton agressif et accusateur : « But it's all just candy. You live in a house of candy. And houses like that, these are burned to their foundations. » Angie réplique : « This is not a fairy tale », et Patti répond, avec un sourire mystérieux, choquant et cinglé : « I know ! »

Ce qui ajoute un peu de sel et de poivre à ce schéma, c'est la fixation que les enfants font sur Angie, qu'ils appellent « mommy » à plusieurs reprises. On peut lire, derrière le schéma narratif, une histoire d'abandon parental, qui aurait enchanté Jack Zipes si ce film avait été réalisé avant la publication de son étude sur Hansel et Gretel (Zipes 2010). C'est peut-être à cause de cet abandon parental qu'ils sont devenus des êtres asociaux et psychotiques. Cette fixation bénéficie d'un retour, car Angie, dont on devine qu'elle est frustrée de ne pas avoir pu être mère à cause de son travail comme actrice de pornos, revient dans la forêt juste au moment où elle était sur le point de s'échapper et où elle aurait pu être sauvée. En voyant cela, une question passe par la tête du spectateur du film : « Et si Angie était la mère biologique des deux enfants abandonnés ? » C'est une question d'autant plus légitime qu'entre Angie et Patti il y a une assez grande ressemblance physique : elles sont toutes les deux rousses, elles ont des expressions similaires, etc. Malheureusement, la sorcière est absente de cette histoire, en dehors des allusions qu'y fait Henry, c'est pourquoi je ne considère pas le film de Nichols une variante de Hansel et Gretel, dans le sens propre du terme, malgré les similitudes mises en évidence plus haut.

Allusions, citations, réminiscences, topoï

Dans les paragraphes précédents, j'ai discuté beaucoup de films qui descendent du conte des Frères Grimm, directement ou bien à travers la transformation qu'en a réalisée Engelbert Humperdinck. Dans la description ou l'analyse de chaque film, le principe a été de toucher les moments principaux qu'on a décelés dans le conte d'origine et d'en montrer la solidarité, l'interdépendance. De nombreux autres films resteraient à prendre en compte, liés d'une manière ou d'une autre à Hänsel und Gretel, par des allusions, des réminiscences discursives ou narratives, par des topoï (dont la fameuse forêt ou la maison des meurtres

¹⁸ <https://vidsrc.me/server1/tt1219822/>

rituels). D'autres chercheurs les ont analysés, c'est pourquoi ici j'en ferai de simples mentions, surtout que les éléments qui m'intéressent tout particulièrement n'y sont pas tous présents. En effet, comment croire qu'un film est une variante de Hänsel und Gretel sur la base d'une allusion au nom des personnages, alors que la forêt et la sorcière sont absentes ?

Jack Zipes fait référence à quelques films qui lui semblent renvoyer à Hänsel und Gretel, dont *Whoever Slew Auntie Roo* de Curtis Harrington (1971), *Les Amants criminels* de François Ozon (1999), *Grimm* d'Alex van Warmerdam (2003), *Milchwald : Ein Märchen in Angst und Farbe* de Christoph Hochhäusler (2003) (Zipes 2010 : pp. 200-203). Comme le focus principal de Zipes est sur l'abandon des enfants et sur ses conséquences psychosociales désastreuses, il cite même des films qui sont très éloignés de l'histoire d'origine. Si dans *Auntie Roo*, il y a des allusions à Hänsel und Gretel et aussi une projection mentale du jeune héros, Christopher, qui pense que cette femme démente est une vraie sorcière qui veut les manger, lui et sa sœur, dans *Les Amants criminels* il n'y a rien qui rappelle le conte des Grimm, sauf une cavalcade de deux jeunes dans la forêt, où ils sont faits prisonniers et torturés par un malade mental. Dans les deux autres films, les allusions à Hänsel und Gretel ne sont pas suffisantes pour nous faire oublier que ces narrations vont dans une toute autre direction, dans l'horreur assez gore et ridicule pour van Warmerdam et dans le film sociopolitique pour Hochhäusler, abandonnant complètement la dimension magique du conte d'origine, qui est selon moi fondamentale et donc inévitable.

Don Tresca, quant à lui, dans son travail sur les séries télévisées, entreprend une démarche similaire à celle de Jack Zipes (Tresca 2014). S'il discute des épisodes de séries qui sont vraiment des adaptations de Hänsel und Gretel et que nous avons aussi abordées, mais d'un point de vue différent, comme *Buffy, the Vampire Slayer*, Tresca analyse aussi des films qui présentent des ressemblances avec le conte des Grimm, mais où des éléments essentiels de celui-ci ne sont pas présents. Pour la série *Criminal Minds* (saison 2, épisode 6, *The Boogeyman*), Tresca reconnaît qu'il n'y a pas de références directes à Hänsel und Gretel, sauf quelques analogies (Tresca 2014 : pp. 67-69). De même, dans *Lost Girl* (saison 2, épisode 4, *Mirror, Mirror*), où la narration se focalise sur Baba Yaga, qui capture et tient en esclavage de jeunes femmes dont elle a besoin pour ses pratiques, en en croquant de temps en temps une, celle qui perd au jeu, celle qui tire

la pierre noire d'un sac. À l'instar de la sorcière de Hänsel und Gretel, Baba Yaga meurt ici dans les flammes d'un four, et Don Tresca a raison de souligner – comme d'autres chercheurs – que les histoires russes de Baba Yaga sont intimement liées à Hänsel und Gretel (Oleszkiewicz-Peralba 2015 ; Tresca 2014 : pp. 73-74). Dans des séries d'investigation policière comme *Les Experts. Crime Scene Investigation* (saison 6, épisode 5 *Gum Drops*) ou *Sherlock* (saison 2, épisode 3 *The Reichenbach Fall*), les narrations reprennent ponctuellement des éléments de Hänsel und Gretel, surtout les enfants ravis par des méchants, qui laissent des traces derrière eux pour que les investigateurs puissent les retrouver (Tresca 2014 : pp. 66-67, 69-70). De même, ces reprises sont faites sur un fond d'allusions multiples au conte des Grimm. Malheureusement, c'est la sorcière qui manque comme telle, donc même s'il y a des figures qui reprennent quelques-uns de ses attributs, ces réinterprétations de Hänsel und Gretel ne peuvent nous intéresser que marginalement.

Pour compléter la liste des films qui touchent d'une manière ou d'une autre à Hänsel und Gretel, je pourrai moi-même y joindre quelques titres. Dario Argento, le grand maître du film d'horreur italien, restera dans l'histoire du cinéma, sans aucun doute, par les trois titres de la trilogie des Mères (*Mater Suspiriorum*, *Mater Tenebrarum*, *Mater Lacrimarum*), inspirés à la fois de Thomas de Quincey et des histoires affreuses de sorcellerie : *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *La Troisième mère* (2007). Chez Argento, les trois Mères sont des sorcières toutes-puissantes, dont le but est de contrôler le monde, en répandant la maladie, la mort, la folie, à l'aide de la magie noire. Elles vivent dans des maisons dessinées spécialement pour elles par des architectes de talent, à Freiburg, New York, Rome, et sont entourées de serviteurs prêts à tout pour les servir. Chaque sorcière est vaincue, à son tour, par une jeune fille belle et intelligente qui arrive, par un hasard heureux de la vie, dans sa maison/ sur son chemin. Les maisons des sorcières, surtout dans *Suspiria* et *Inferno*, périssent dans des incendies spectaculaires, comme très souvent dans les films inspirés par Hänsel und Gretel. Dans *Inferno*, on a même deux frères, Rose et Mark, mais c'est seulement le jeune homme qui vivra assez longtemps pour éliminer la sorcière, car la sœur perd sa vie avant même qu'il ait pu la revoir. Un détail relatif à la maternité nous permet de faire un autre rapprochement avec l'histoire de Hansel et Gretel. En effet, dans *Inferno*, les trois

sorcières sont définies comme « wicked stepmothers incapable of creating life », ce qui renvoie à la nature stérile, infanticide, saturnienne, qu'on a souvent communément attribuée aux sorcières. Mais mon but n'est pas de m'attarder ici sur Dario Argento, ayant l'intention de consacrer un article à la figure de la mère-sorcière dans ses films à une autre occasion.

Les Frères Grimm de Terry Gilliam (2005) est une fantaisie sympathique, qui développe une intrigue fantasque en marge des contes et de la vie de Wilhelm et Jacob. Les deux frères gagnent leur vie, dans une Allemagne occupée par les Français de Napoléon, en mettant en scène la délivrance des villes par où ils passent des esprits méchants, démons, sorcières et autres créatures fantastiques. Ils ont même un répertoire d'informations sur les villes qui pourraient leur fournir le plus de « travail », ce qui n'est pas sans rapport avec les noyaux narratifs de leurs contes. D'ailleurs, Jacob, qui est beaucoup plus rêveur que son frère, a déjà écrit son livre, qu'il garde amoureusement tout le temps sur soi. Pris par les Français, Jacob et Wilhelm sont accusés de vol, malversations, tromperie et s'attendent à être punis. Au lieu de cela, les Français leur offrent un marché : s'ils démasquent un scélérat de Marbaden, qui agit comme eux, et s'ils retrouvent les « enfants disparus », ils pourront bénéficier de clémence. Bien sûr, puisqu'il s'agit d'enfants disparus, de petits fragments des contes de fées sont recréés, entre autres Hänsel und Gretel. Les deux enfants vont dans la forêt pour retrouver les autres enfants perdus, et Gretel fait même une allusion à la maison en pain d'épices et à la sorcière. Gretel est, en effet, enlevée, mais non par la sorcière de la maison en pain d'épices. Ici, une reine belle et vaniteuse, qui a péri suite à une épidémie de peste, fait ravir les petites filles afin de survivre grâce à elles. Pour se maintenir en vie, elle use de toutes sortes de trucs magiques, mais... qui nous éloignent trop de Hänsel und Gretel. L'important, c'est qu'à la fin les deux vaillants Frères Grimm, passablement aidés en cours de route par la belle Angelica, finissent par briser le maléfice.

Cependant, le film qui fait le plus songer à Hansel et Gretel, sans contenir de fait aucune allusion au conte des Grimm, est *The Blair Witch Project* de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez (1999), un des meilleurs films d'horreur de tous les temps. Le rapprochement a déjà été suggéré, sans être investigué systématiquement (Genish 2015). En effet, l'histoire de ces trois jeunes, Heather, Joshua et Michael, perdus dans les bois de Blair, contient des éléments qui renvoient à la

structure du conte et à ses moments importants. Tout d'abord, il y a le point de départ du fameux documentaire qu'ils veulent réaliser : autour de Burkittsville, dans le Maryland, il y avait de nombreux cas d'enfants disparus, ainsi que des légendes sur une sorcière qui les aurait enlevés. Partis sur les traces de la légende de cette sorcière, les trois jeunes se retrouvent captifs dans une forêt où ils tournent en cercle, car ils ont perdu la carte et n'ont pas marqué leur chemin de petites pierres. Torturés par une entité invisible, et c'est là peut-être la plus grande trouvaille du film, ils finissent par perdre la tête. Après la disparition de Joshua, Michael et Heather continuent leurs pérégrinations en forêt. Lors d'un moment mémorable, se filmant elle-même en très gros plan, Heather demande pardon à leurs mères d'avoir entrepris ce projet, auquel elle tenait trop, de s'être entêtée à le poursuivre, et puis elle décrit leur état, que j'imagine bien être celui de Hansel et Gretel dans la forêt : « hungry... and cold... and hunted ». La déclaration d'amour aux parents marque bien à quel point Heather se sent perdue : « I love you, mom... and dad. I am so sorry! » Seuls dans la nuit, Heather et Michael pensent entendre les cris de leur collègue et se lancent à sa poursuite. Ils arrivent devant une maison abandonnée, ruinée, désolée, où ils entrent et – affolés – courent de haut en bas et de gauche à droite, là où ils croient entendre Joshua crier à l'aide, jusqu'à ce que, mystérieusement, leurs caméras tombent par terre et s'arrêtent. Si la maison de Hänsel und Gretel est la maison du désir, au moins en apparence, dans *The Blair Witch Project* elle se donne dans sa nudité, sans fard et sans illusions possibles : c'est la maison de l'horreur et de la mort et les jeunes qui y pénètrent ne deviennent en aucun cas plus riches, plus débrouillards et plus rusés !

Conclusions

Nous voici arrivés au point terminus de ce long parcours, au moment des conclusions. J'aimerais souligner tout d'abord le grand nombre de films qui s'inspirent plus ou moins de Hänsel und Gretel, depuis des transpositions exactes du texte des Grimm ou de l'opéra de Humperdinck, à des interprétations osées ou à des allusions plus ou moins subtiles. Jack Zipes recense et commente environ 41 variantes filmiques du conte (Zipes 2010), alors que Don Tresca s'occupe de 8 séries télévisées, avec 10 épisodes (Tresca 2014). À ces études précédentes, avec lesquelles j'ai largement travaillé, j'ai réussi – dans le présent article – à ajouter une vingtaine de films qui ne sont pas

du tout, ou très peu, mentionnés ou commentés auparavant, ce qui constitue une contribution factuelle solide aux recherches concernant les adaptations filmiques de Hänsel und Gretel.

Ce qu'on peut remarquer au premier coup d'œil, c'est la grande régularité des adaptations. C'est rare que trois-quatre ans passent sans qu'on ait une nouvelle variante filmique de Hänsel und Gretel. Mais la régularité apparente peut réserver pas mal de surprises. Ainsi, en regardant la succession du présent article, à recouper avec la liste de Jack Zipes (Zipes 2010 : p. 413) ou avec celle de Don Tresca (Tresca 2014), on observe qu'il y a des intervalles chronologiques qui semblent montrer une prédilection pour les adaptations filmiques du conte : 1951-1955, 2013-2015. Encore plus, l'année 2013 détient le record absolu, avec pas moins de cinq films inspirés du conte des Grimm. Cette concentration de films sur 2013 a-t-elle des explications dans les angoisses liées à des événements extérieurs (guerre, réchauffement climatique), ou relève-t-elle de facteurs qui sont spécifiques à la seule évolution des champs culturels ? Difficile de répondre...

Les films inspirés de Hänsel und Gretel illustrent une grande diversité de genres filmiques : animation, fantaisie, film d'horreur, film érotique et pornographique. Le fait que l'histoire de nos deux enfants emmenés en forêt et laissés en proie à la sorcière s'accommode aussi bien à des genres aussi divers dit sa force de fascination, mais aussi la nature plurielle des symboles qui y sont impliqués. L'histoire de Hansel et Gretel est tellement riche que chacun de ses éléments essentiels permet des réécritures multiples, tout comme chaque détail peut laisser la voie ouverte à des possibilités infinies d'allusions intertextuelles. Pour comprendre pourquoi on consomme sans cesse des adaptations de Hänsel und Gretel, dans des emballages différents, il faut faire référence au livre de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. Se demandant quelles sont les raisons qui nous poussent vers des interprétations successives d'une seule et même histoire, la chercheuse observe que les lecteurs/ spectateurs ressentent un plaisir intense lié au couple répétition/ différence : on revient toujours aux mêmes histoires qui nous touchent profondément, mais on aime à y trouver un élément de variation, une touche de couleur supplémentaire, un détail piquant, inexistant dans les variantes précédentes (Hutcheon 2006)... Ainsi, j'avoue que je serais capable de voir un nouveau film sur Hansel et Gretel seulement pour découvrir comment les

décorateurs ont imaginé la maison de la sorcière, ou bien pour voir comment on a choisi l'actrice qui incarne celle-ci.

Mais les raisons du succès de Hänsel und Gretel doivent être cherchées aussi dans la forte charge symbolisante de quelques noyaux narratifs, sans lesquels cette histoire n'existerait pas ou serait bien différente. Les relations familiales et l'autonomisation des enfants par rapport aux parents sont au cœur des contes, mêmes des contes cinématographiques, car c'est par l'entremise de ce genre de narration que s'effectue le meilleur apprentissage pour la vie du petit enfant ou du jeune adulte, conformément à une hypothèse développée par Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées* (Bettelheim 1976). Pour les parents ou pour les adultes en général, les contes sont évocateurs aussi, parce qu'ils réveillent des souvenirs éloignés d'enfance, mais leur fournissent également des réponses et des solutions aux problèmes soulevés par la vie. Peut-être qu'aucun conte ne pose de manière aussi aiguë que Hänsel und Gretel le problème des rapports justes entre enfants et parents. Comment assumer la responsabilité des enfants au sein du couple ? Quand et dans quelle mesure faut-il leur fournir ce dont ils ont besoin ? Quand faut-il leur laisser la pleine liberté, au risque de les perdre dans une forêt obscure et de les récupérer par la suite ? Comment intégrer les douleurs et la culpabilité d'une séparation ? Hänsel und Gretel est une histoire qui a des réponses à toutes ces questions si on sait la lire/ la regarder.

Les divers films discutés dans le présent article brossent des portraits très différents de la famille, à partager cependant en deux grandes catégories. D'un côté, il y a la famille présente, qui se décline sur plusieurs modes différents : famille unie avec des parents gentils (Walter Janssen, Lotte Reininger) ou une mère biologique sévère qui se repentira (Len Talan). Ce genre de famille est réservé aux adaptations qui visent un public d'enfants ou un public familial, qui doivent être confortés dans leurs valeurs visibles. D'un autre côté, il y a une longue liste des disfonctionnements sociaux, qui ont des répercussions graves sur l'évolution des enfants et que les films se plaisent à détailler dans leurs moindres détails : les marâtres méchantes qui remplacent les bonnes mères (Tom Davenport, Tim Burton, James Frawley), l'absence des parents, qui peut être temporelle ou définitive, dans le cas des orphelins (Duane Journey, Ben Demaree, *Supernatural*, *Whoever Slew Auntie Roo ?*, *Buffy, the Vampire Slayer*), ou bien un long défilé

d'individus sociopathes, incapables d'assumer les fonctions parentales (comme dans le film de Giovanni Simonelli et Lucio Fulci, ou bien dans *Bread Crumbs*). Dans les films érotiques ou pornographiques, la présence des parents est superfétatoire, car Hansel et Gretel sont en mesure de se « débrouiller » (ou de se « débrailler ») sans leur aide. Enfin, il faut dire que dans le film de Tommy Wirkola, après s'être crus abandonnés par leurs géniteurs sans aucune raison valable, Hansel et Gretel découvrent la vérité, ce qui détermine la réconciliation posthume avec les parents. Dans les films, on a donc une grande variété de situations familiales, amplement développées, et c'est là un bon prétexte pour une réflexion poussée sur le rôle de la famille dans la vie de l'individu.

Un des symboles qui ont une grande force d'attraction et d'irradiation dans *Hänsel und Gretel*, c'est la maison en pain d'épices. Bruno Bettelheim en a donné une interprétation convaincante, en montrant sa fonction fantasmagorique : « La maison en pain d'épice qu'ils trouvent dans la forêt représente une existence fondée sur les satisfactions les plus primitives. » (Bettelheim 1976 : p. 207). C'est cette maison qui constitue l'image la plus fascinante du conte, et elle est capable de hanter la fantaisie de tout un chacun : « La maison en pain d'épice est une image que personne ne peut oublier : quel tableau incroyablement tentant, séduisant, et quel risque terrible on court si on cède à la tentation ! L'enfant reconnaît que, comme Jeannot et Margot, il aimerait dévorer la maison en pain d'épice, quel que puisse être le danger. La maison représente l'avidité orale et le plaisir qu'on éprouve à la satisfaire. » (Bettelheim 1976 : p. 207).

Bien entendu, l'interprétation de Bettelheim est tout à fait correcte concernant le conte, mais pour les variantes cinématographiques de *Hänsel und Gretel* il faut élargir le champ du symbolique et lire la maison en pain d'épices comme un emblème du désir. Cette maison étrange fait voir d'étranges mécanismes psychiques liés au désir, qu'il soit défini comme fixation orale et volonté irrépressible d'ingurgiter de la nourriture, désir sexuel (*Hänsel und Gretel verlieben sich im Wald*, *The Pervert Witch*) ou dépendance des drogues (*Hansel and Gretel Get Baked*). Quelle que soit la nature du désir, il faut qu'il soit contrôlé, ce que saisit bien le même Bruno Bettelheim, en parlant de la nécessité de « surmonter » et de « sublimer » les « désirs primitifs » (Bettelheim 1976 : p. 206), dont l'avidité orale et la sexualité. Lors de l'apprentissage émotionnel de l'enfant et

lors de son devenir-adulte, les parents sont la principale instance chargée de contrôler les désirs de leur progéniture. Dans le conte, ils le font à cause du manque de moyens, de la pauvreté, mais aussi parce que l'expérience le leur a déjà appris. Dans les films, le contrôle des désirs ne s'exerce plus à cause de la pauvreté et, même, il ne semble s'exercer plus du tout. La société de consommation, en supprimant les structures de domination parentale a sans aucun doute gagné en liberté, tout en perdant aussi des choses. Dans *Hansel and Gretel Get Baked* les parents sont partis pour le week-end, déléguant leurs attributions de surveillance au fils (frère) : ils poursuivent le plaisir et la relaxation, alors que la fille se drogue en compagnie de son petit ami, laissant libre cours à son désir de pénétrer dans les « paradis artificiels ».

Au fond, *Hänsel und Gretel* est un conte qui parle de la maîtrise des désirs et – dans ce sens – l'initiation en est un thème fondamental, ce qui étayerait les analyses de Propp sur les contes russes similaires (Propp 1973 : pp. 49-127). Le voyage dans la forêt, l'entrée dans la maison de la sorcière, le trésor trouvé et ramené à la maison, tout cela transforme les deux enfants et les initie aux stratégies de survie nécessaires aux adultes. On a pu, à ce propos, faire même une lecture ésotérique de *Hänsel und Gretel*, qui est du plus grand intérêt. La sorcière y est assimilée à Kronos, donc triompher d'elle équivaut à maîtriser le temps, à affirmer la puissance de l'âme au détriment du corps, qui risque d'être cuit (Roussel 1993). Sur le terrain de la comparaison utile, il faut citer un autre cas où la maison d'une sorcière est l'endroit où les désirs les plus fous deviennent réalité, mais où les risques sont à la mesure des désirs. Il s'agit de la demeure « en pierre polie » de Circé, qui est une image des désirs sexuels auxquels succombent Ulysse et ses compagnons, en sortant du temps normal, mesurable. Mais toute l'histoire de la représentation filmique de cet épisode de l'*Odyssée* sera entreprise dans un futur article.

Revenons à la maison de *Hänsel und Gretel* et à la manière dont elle est représentée dans les films discutés. Puisque Bruno Bettelheim parle d'une « image » emblématique, il faut dire que dans les films cette image est élaborée avec un grand soin. Tim Burton réussit à rendre non seulement la couleur des pâtisseries, mais aussi leur matérialité, alors que Tommy Wirkola utilise toutes les ressources de l'infographie pour obtenir une maison spectaculaire. D'autres maisons de sorcière dans les films essaient de reproduire la couleur et la consistance du pain d'épices

couvert de chocolat, tel qu'on le trouvait autrefois dans les foires (Len Talan), ou bien elles ressemblent à des pièces montées avec tout le kitsch possible (Walter Janssen), ou sont de simples maisons bourgeoises ou des habitations perdues et délabrées, qui recèlent des secrets bien noirs. Toutes ces maisons stimulent de multiples désirs et les deux frères, dans les films, ont une envie plus forte d'y entrer que dans les contes écrits.

Dans le conte des Grimm et – surtout – dans les films discutés, les parents savent tout simplement par expérience qu'un excès de désir est nuisible pour l'être et essaient tant bien que mal de le faire éviter à leurs enfants. Les diverses variantes de Hansel et Gretel parlent aussi de l'incapacité des adultes à être de bons parents, ce qui montre qu'il y a ici des choses à apprendre non seulement pour les enfants. En tout cas, quand les jeunes sont livrés à eux-mêmes, ils se lâchent et le désir peut exercer sa force destructrice, les mettant même en danger d'annihilation : « Dès que les jeunes héros cèdent aux pressions du ça indompté, comme le symbolise leur voracité incontrôlée, ils risquent d'être détruits. » (Bettelheim 1976 : p. 208). Le retour à la maison et la maturité s'acquièrent au prix de la maîtrise des désirs : « Quand il a surmonté ses difficultés œdipiennes, maîtrisé ses angoisses orales, sublimé ceux de ses désirs qu'il ne peut satisfaire de façon réaliste, et appris que le caprice doit être remplacé par l'action intelligente, l'enfant est prêt à revivre heureux avec ses parents. » (Bettelheim 1976 : p. 212). Dans le conte, ce moment de maturité, au bout de l'initiation, est symbolisé par le retour à la maison avec le trésor de la sorcière. Mais, au fond, où est-ce que les enfants retournent ? Comme l'a remarqué Bruno Bettelheim, les deux maisons ne sont, au niveau de l'inconscient, que les deux aspects fondamentaux de la maison parentale : celle qui comble et celle qui frustre (Bettelheim 1976 : p. 210). J'ajouterais, cependant, à cela, que les deux maisons comblent et frustrant à tour de rôle, qu'elles sont nourricières et destructrices dans la même mesure, et que les enfants doivent apprendre à en retirer ce que chacune a de bon.

Dans la maison en pain d'épices habite la sorcière, à propos de laquelle le conte nous dit qu'elle est vieille « comme Mathusalem », qu'elle a les yeux rouges et un odorat très fin, et qu'elle a construit sa maison spécialement pour attirer les enfants chez elle et s'en repaître dans un festin cannibale (Grimm 2009 : pp. 101-102). Bruno Bettelheim voit à juste titre dans la sorcière une personnification des périls qui menacent l'être humain à l'aube

de son existence, une objectivation des peurs et des angoisses de l'enfant en train de mûrir sexuellement et psychologiquement : « L'enfant n'envisage pas les dangers existentiels d'une façon objective, mais fantastiquement exagérée par ses peurs immatures – personnifiées, par exemple, par une sorcière mangeuses d'enfants. » (Bettelheim 1976 : p. 213). En complément de cette vision, Maria Tatar ajoute que la sorcière pourrait être vue aussi comme une expression des désirs débridés des enfants : « Pour certains spécialistes, les sorcières, les ogres et les géants du folklore seraient des figures parentales dont les carences éclatent au grand jour ; pour d'autres, ces prédateurs surhumains présenteraient de troublantes ressemblances avec les petits enfants. » (Tatar 2001 : p. 501).

Dans les films qui m'ont intéressé, la sorcière est une figure essentielle, au point que je dirai que les histoires qui n'en font pas un personnage ne sont pas en réalité des variantes de Hänsel und Gretel. Les films, de par leur nature, ont la possibilité de varier à l'infini le portrait physique des sorcières et les réalisateurs s'en sont donné à cœur joie. Au-delà du portrait standard : visage vieilli, nez crochu, menton fourchu, peau verdâtre, il y a pas mal d'innovations, ne serait-ce que le choix d'une actrice expressive, capable de montrer toute la force d'incarnation de l'art cinématographique (dans son sens le plus large, à savoir cinéma et télé). Je retiendrai deux actrices, Dee Wallace (dans le film d'Anthony C. Ferrante) et surtout Lara Flynn Boyle (dans *Hansel and Gretel Get Baked*). Dommage que Dee Wallace ne soit pas mieux mise en valeur, à cause de la mauvaise direction artistique du film dans lequel elle joue. Tommy Wirkola, quant à lui, fait de nombreuses recherches au niveau du grotesque, comme je l'ai montré plus haut, aidé dans sa démarche de varier l'apparence physique des sorcières par les possibilités infinies de l'infographie.

Il faudrait remarquer, à propos du conte des Grimm, que la sorcière qu'il nous décrit a quelque chose de très archaïque. En effet, elle n'est pas présentée dans son activité magique ; on ne sait même pas quels sont les artifices qu'elle maîtrise, ni le secret de son art. Pour sûr, elle sait créer des maisons merveilleuses, dans le seul but d'attirer et d'attraper ses victimes, mais c'est à peu près tout ce qu'on sait de ses trucs. Par contre, c'est sa nature infanticide et cannibale qui est mise en évidence et c'est pour cela que je la considère comme une figure archaïque. V. Propp montre, à propos des contes relatifs à Baba Yaga, que

les rites d'initiation qui avaient lieu dans une maison de la forêt, supposaient dans leur forme primitive, archaïque, la mort rituelle du néophyte et le cannibalisme (Propp 1973 : pp. 64, 87, 105, 114). C'est toujours Propp qui montre une transformation historique significative : avec l'apparition de l'agriculture et de la religion liée à l'agriculture, l'ancienne religion sylvestre s'est transformée en support pour des esprits mauvais, le grand mage est devenu le méchant sorcier, alors que la mère et la maîtresse des animaux n'est plus qu'une sorcière qui enlève des enfants pour les manger d'une manière d'ailleurs pas si tout symbolique. La sorcière, qui veut cuire et manger les enfants est à son tour brûlée vive par le conteur, qui est le porteur de la tradition épique dans le conte. Ce motif apparaît dès que l'histoire commence à circuler indépendamment du rite (Propp 1973 : p. 127). Les considérations de Propp montrent de manière claire que les éléments de Hänsel und Gretel sont beaucoup plus anciens que le 14^{ème} siècle où certains chercheurs ont voulu placer l'origine du conte, le liant aux grandes famines de l'époque médiévale (Opie & Opie 1974).

Les œuvres filmiques inspirées de Hänsel und Gretel insistent beaucoup sur le cannibalisme de la sorcière et les films d'horreur en font même un spectacle à la fois répugnant et comique. On montre des scènes de cannibalisme dans les films d'Anthony C. Ferrante, Duane Journey, Ben Demaree, de manière très explicite du point de vue narratif. Le spectacle est affreux : la sorcière de Hansel

and Gretel Get Baked arrache les organes à même le corps encore vivant et les mange devant les victimes horrifiées ou bien elle en fait des rôtis succulents. Elle donne même des phalanges de doigts à son chien Franz, car ce serait dommage de perdre ne serait-ce que le plus petit bout de ses victimes. La sorcière du film de Ferrante mange des tranches de rôti avec un appétit remarquable et cuit ses victimes avec tout un art, alors que chez Ben Demaree le spectacle du cannibalisme est pénible et grotesque (dans le mauvais sens du mot). Dans un monde où les crimes rituels et l'infanticide pratiqué par des détraqués au nom de la magie sont des pratiques qui – au-delà des fantasmes et des projections mentales – ont une certaine réalité (Perlmutter 2004), il est tout à fait normal que des films inspirés des aventures de Hansel et Gretel aient un grand succès et continuent d'interpeller le public.

Avec Hänsel und Gretel, on a donc affaire à une histoire complexe, peut-être la plus belle et la plus terrible à la fois, de tous les récits pour/ avec des enfants. Elle nous touche au plus profond de notre cœur, remue des souvenirs et des peurs archaïques, nous plonge dans un monde magique où tout est possible et – surtout – nous avertit quant à la nature dangereuse et dévoratrice du désir. Les films qui reprennent et développent cette histoire apportent des accents nouveaux et intéressants, mais le chef-d'œuvre filmique inspiré du conte des Grimm est encore à venir. Nous, les spectateurs aficionados, nous l'attendons avec une grande impatience !

Références

- Blaha-Peilleux, Nathalie (2006). « De la méchante mère à la marâtre. Les choix idéologiques des Frères Grimm », *Revue des Sciences Sociales*, n° 36, « Ecrire les sciences sociales ».
- Bettelheim, Bruno (1976). *Psychanalyse des contes de fées*, Théo Carlier (trad.), Paris : Robert Laffont.
- Cosquin, Emmanuel (1910). « Le conte "de la chaudière bouillante et de la feinte maladresse" en Inde et hors de l'Inde », *Revue des traditions populaires*, 25^e année, Tome XXV, n° 1-2 (janvier-février), 3 (mars), 4-5 (avril-mai), pp. 1-18, 65-86, 126-141.
- Depraz, Samuel (2005). « Ancrage culturel d'un imaginaire. De la forêt aux parcs naturels allemands, une mise en scène de l'univers du conte? », *La Grande Oreille. La revue des arts de la parole, Bois et sous-bois : contes en forêt*, pp. 54-58 (en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01547030/document>).
- Drewermann, Eugen (2000). *Psychanalyse et exégèse*, Tome 1, *La Vérité des formes. Rêves, mythes, contes, sagas et légendes*, Paris : Éditions du Seuil.
- Drewermann, Eugen (1995). *Dame Holle. Psychanalyse d'un conte de Grimm*, Paris : Éditions du Seuil.
- Genish, Erez (2015). *The Invisible Monstrous-Feminine. The Blair Witch and her Heterotopic Woods*, A thesis submitted to the faculty of San Francisco State University in partial fulfillment of the requirements for the Degree Master of Arts in Cinema.
- Girard, Marc (1999). *Les Contes de Grimm. Lecture psychanalytique*, Paris : Imago.
- Greenhill, Pauline (2016). « Hansel and Gretel Films », *Folktales and Fairy Tales. Traditions and Texts from around the World*, Anne E. Duggan, Donald Haase, Helen Callow (éd.), Second edition revised and expanded, ABC-CLIO, p. 443.
- Grimm, Les Frères (2009). *Contes pour les enfants et la maison*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Tome I, Paris : José Corti, pp. 96-105 (Hansel et Gretel).

- Goldberg Christine (2008). « Hansel and Gretel », *The Greenwood Encyclopaedia of Fairy Tales*, Donald Haase (éd.), Westport, London: Greenwood Press, pp. 438-441.
- Hicks, Cheryl (2013), « It Came from Burbank: Exhibiting the Art of Tim Burton », *The Works of Tim Burton. Margins to Mainstream*, Jeffrey Andrew Weinstock (ed.), London: Palgrave Macmillan, pp. 165-178.
- Höfig, Willi (2008). « Silent Film and Fairy Tales », *The Greenwood Encyclopaedia of Fairy Tales*, Donald Haase (éd.), Westport, London: Greenwood Press, pp. 861-863.
- Hubner, Laura (2018). *Fairy tale and Gothic Horror. Uncanny Transformations in Film*, London: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*, London: Routledge.
- Kaveney, Roz (2004). *Reading the Vampire Slayer. The New, Updated, Unofficial Guide to Buffy and Angel*, Revised and expanded second edition, New York: Tauris Parke Paperbacks.
- James, Jonathan (2013). « Exclusive Interview: Dee Wallace talks Hansel & Gretel, The Lords of Salem », <https://dailydead.com/exclusive-interview-dee-wallace-talks-hansel-gretel-the-lords-of-salem/>
- Jimenez, Rose M. (2014)., « Eating Out: Food and Sex, Cannibalism and Prostitution: An Analysis of Sex and Eating as Parallel Methods of Consumption in Film », *CUNY Academic Works*, http://academicworks.cuny.edu/gc_studentpubs/24
- Lury, Karen (2010). *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*, London & New York: I. B. Tauris.
- McMahan, Alison (2005). *The Films of Tim Burton. Animating Live Action in Contemporary Hollywood*, New York & London: Continuum.
- Moen, Kristian (2013). *Film and Fairy Tales. The Birth of Modern Fantasy*, London & New York: I. B. Tauris.
- Odell, Colin, Le Blanc, Michelle (2005). *Tim Burton, Pocket Essentials*.
- Oleszkiewicz-Peralba, Małgorzata (2015). *Fierce Feminine Divinities of Eurasia and Latin America. Baba Yaga, Kālī, Pombagira, and Santa Muerte*, London: Palgrave Macmillan.
- Opie, Peter, Opie, Iona (1974). *The Classic Fairy Tales*, London: Oxford University Press.
- Péju, Pierre (1997). *La Petite fille dans la forêt des contes. Pour une poétique du conte : en réponse aux interprétations psychanalytiques et formalistes*, Paris : Robert Laffont.
- Perlmutter, Dawn (2004). *Investigating Religious Terrorism and Ritualistic Crimes*, CRC Press.
- Piarotas, Mireille (1996). *Des contes et des femmes. Le Vrai visage de Margot*, Paris : Imago.
- Piffault, Olivier (2001). « La famille, une mise en jeu et une refondation permanentes », *Il était une fois... les contes de fées*, Olivier Piffault (dir.), avec la collaboration de Tifenn de La Godelinais Martinot-Lagarde, Véronique Meunier, Carine Picaud, Paris : Seuil/ BNF, pp. 388-394.
- Pop-Curșeu, Ioan (2012). « Signes apocalyptiques: l'infanticide magique et l'enfant monstrueux », *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, issue 2, pp. 145-163.
- Pop-Curșeu, Ioan (2012). « Le Meurtre de l'enfant dans les rituels de sorcellerie: commentaires sur un stéréotype culturel », *Revista de Etnografie și Folclor / Journal of Ethnography and Folklore*, New Series, issue 1-2, pp. 19-32.
- Pop-Curșeu, Ioan (2017). « Culture, civilisation, art : comment les média de masse et le cinéma ont-ils (re)façonné ces concepts ? », *Cinematographic Art and Documentation*, vol. 20, nr. 1, pp. 53-63.
- Propp, V. I. (1973). *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București: Univers.
- Roussel, François (1993). « Jeannot et Margot (Haensel et Gretel) », *Les Contes de fées. Lecture initiatique*, Paris : Amrita, pp. 87-98.
- Salisbury, Mark, Burton, Tim (2009). *Entretiens avec Tim Burton, Préface de Johnny Depp*, Paris : Sonatine Éditions.
- Short, Sue (2015). *Fairy Tale and Film. Old Tales with a New Spin*, London: Palgrave Macmillan.
- Stafford, Nikki (2007). *Bite Me! The Unofficial Guide to « Buffy, the Vampire Slayer »*, Toronto: ECW Press.
- Tatar, Maria (1999). *The Classic Fairy Tales*, New York & London: Norton, pp. 179-211 (Hansel and Gretel).
- Tatar, Maria (2001). « Des monstres et des magies », *Il était une fois... les contes de fées*, Olivier Piffault (dir.), avec la collaboration de Tifenn de La Godelinais Martinot-Lagarde, Véronique Meunier, Carine Picaud, Paris : Seuil/ BNF, pp. 498-502.
- Timuș, Mihaela (2008). « Légendes et savoirs périnataux chez les Zoroastriens », *Bulletin of the Asia Institute, Zoroastrianism and Mary Boyce with Other Studies*, Carol Altman Bromberg (ed.), New Series/ Volume 22, pp. 105-118.
- Tresca, Don (2014). « Lost in the Woods: Adapting "Hansel and Gretel" for Television », *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television*, Pauline Greenhill & Jill Terry Rudy (ed.), Detroit: Wayne State University Press, pp. 64-81.
- Ulanov Belford, Ann, Ulanov Barry (1990). *The Witch and the Clown: Two Archetypes of Human Sexuality*, Third reprint, Wilmette: Chiron Publications.
- Wilcox, Rhonda (2005). *Why Buffy Matters. The Art of Buffy, the Vampire Slayer*, London & New York: I. B. Tauris.
- Zipes, Jack (2002). *The Brothers Grimm. From Enchanted Forests to Modern World*, London: Palgrave Macmillan.
- Zipes, Jack (2010). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, New York: Routledge. Voir tout particulièrement, le chapitre n°10 « Abusing and Abandoning Children: Hansel and

Gretel, Tom Thumb, The Pied Piper, Donkey Skin and The Juniper Tree » (sur Hansel et Gretel, pp. 193-206).

-Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

-Zipes, Jack (2014). *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*, Translated and edited by Jack Zipes, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

-Zipes, Jack (2015). *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

-Zipes, Jack, Greenhill, Pauline, Magnus-Johnston, Kendra (ed.) (2015). *Fairy Tale Films Beyond Disney. International Perspectives*, New York & London: Routledge.

